

Teoría de la adaptación cinematográfica: Introducción y apuntes para su desarrollo en Chile¹

Film adaptation theory: Introduction and notes for its development in Chile

Vicente Serrano Muñoz²

Resumen

Este artículo presenta una introducción a la teoría de la adaptación, subdisciplina híbrida de los estudios literarios y cinematográficos de relativamente escasa atención entre los circuitos académicos latinoamericanos y chilenos. La exposición está guiada por el punto de vista de la teoría cinematográfica en un intento por presentar nociones generales al lector especializado en literatura, lingüística y semiótica; no obstante, se establecen relaciones fácilmente comprensibles entre la teoría del cine y estas disciplinas. En primer lugar, se ofrece un recorrido por las principales vertientes de la teoría del cine, buscando situar en ellas la teoría de la adaptación. A continuación, se describen brevemente los fundamentos semiológicos de la subdisciplina (especialmente la narratología), para luego dar a conocer los principales desplazamientos recientes dentro del área. En última instancia, se señala la eventual utilidad de la subdisciplina en el ámbito chileno, a la espera de futuros desarrollos.

Palabras clave: adaptación, teoría literaria, teoría cinematográfica, semiótica, cine chileno

Abstract

This article presents an introduction to adaptation theory, a hybrid sub-discipline of literary and film studies that has received relatively scarce attention in Chilean and Latin American academic circuits. The review is guided by the point of view of cinematographic theory, seeking to present general notions to the specialized reader in literature, linguistics and semiotics; however, easily understandable relationships are insinuated between film theory and these disciplines. First, an overview of the main aspects of film theory is offered, to locate adaptation theory in it. Next, the semiological foundations of the sub-discipline are briefly described (especially narratology), and then the main recent advances within this area of study are described. Ultimately, I point out the possible usefulness of the subdiscipline in the Chilean context, looking forward to future developments.

Key words: adaptation, literary theory, film theory, semiotics, Chilean film

¹ Esta investigación forma parte del proyecto personal “Cien años de adaptación cinematográfica en Chile”, orientado al desarrollo de los estudios de adaptación en Chile a partir de un corpus de obras literarias nacionales llevadas a la pantalla grande.

² Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Correo electrónico: vicente.serrano@ug.uchile.cl

Introducción

Apenas dieciocho años separan el primer filme producido en Chile, *Ejercicio general del Cuerpo de Bomberos* de 1902, y la primera adaptación cinematográfica de una novela nacional: *Manuel Rodríguez* de 1920, dirigida por Arturo Mario y basada en fragmentos de *Durante la Reconquista* de Alberto Blest-Gana. Tres años más tarde, con el fallido rodaje de la posteriormente publicada ‘novela-film’ *Cagliostro* (1934) de Vicente Huidobro, el rumano Mime Misu se convertía en el primer director extranjero en intentar llevar a la pantalla grande una obra escrita por un chileno; la concreción de este hito tendrá que esperar hasta 1976, año en que el mexicano Sergio Olhovich realizará una adaptación de *Coronación* de José Donoso. Mientras tanto, Raúl Ruiz, tras haber presentado en 1968 su adaptación de la obra dramática *Tres tristes tigres* de Alejandro Sieveking, se veía obligado por la coacción de la dictadura militar a aplazar — nada menos que diecinueve años— el estreno de *Palomita blanca*, inspirada en la novela homónima de Enrique Lafourcade. Con el retorno a la democracia, el filme *Machuca* (2004) se convertirá en un referente de la Transición tan potente que su éxito acabará superando incluso el del relato autobiográfico de donde proviene su argumento (*Tres años para nacer* de Amante Eledín Parraguez, publicado originalmente en 2002 y reeditado en 2004 con el revelador subtítulo *Historia de un verdadero Machuca*).

Aunque la historia de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias chilenas podría extenderse largamente, este breve recuento ya ilustra cómo aquí y allá el séptimo arte exhibe lazos directos con las letras nacionales³. Esto no debiese sorprendernos ya que, como bien es sabido, la práctica de la adaptación es tan antigua como el cine moderno; en palabras de Brian McFarlane (1996), “Tan pronto como el cine comenzó a percibirse como un espectáculo narrativo, se puso en marcha la idea de escudriñar en la novela —aquel repositorio ya establecido de ficción narrativa— como material fuente” (p. 6, la traducción es mía).

No obstante —y no sin antes atravesar largas y enrevesadas rencillas entre intelectuales provenientes del cine y la literatura, muchos de los cuales veían el creciente número de adaptaciones como una degradación para sus respectivas artes—, es recién durante el último tercio del siglo XX que el estudio de las obras de este tipo se vuelve objeto de una sistematización académica consistente, dando lugar a la subdisciplina hoy conocida como teoría de la adaptación.⁴ El panorama intelectual que vio nacer a los estudios de adaptación entre fines de los setenta y comienzos de los noventa puede ser caracterizado por el paralelo declive de las teorías estructuralistas y los albores del posestructuralismo en Europa, y el surgimiento de los Estudios Culturales principalmente en Estados Unidos.

La asumida marginalidad de su objeto de estudio (aquella tradicionalmente despreciada quimera entre cine y literatura), junto a las barreras idiomáticas y la disimilitud de intereses teóricos en América Latina, explican en gran medida la relativamente escasa recepción de esta subdisciplina entre los circuitos académicos regionales. En este sentido, cabe resaltar la labor investigativa de Lauro Zavala en la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana de México, quien se ha encargado de traducir y organizar múltiples textos fundamentales para dar a conocer la teoría de la adaptación en el mundo hispano, como también el libro *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*

³ Ver en Apéndice línea temporal de las adaptaciones audiovisuales de obras literarias chilenas que he podido rastrear a la fecha.

⁴ Para un examen detallado de las discusiones en torno a los pros y contras de las adaptaciones cinematográficas a comienzos del siglo XX, véase Geduld (1981) y el artículo “A favor de un cine impuro” en Bazin (1990).

(2000) del crítico español José Luis Sánchez Noriega, el cual hasta el día de hoy representa una de las mayores vías de acceso a dicha teoría disponibles en nuestra lengua.

Dentro de la experiencia chilena, si bien es posible rastrear estudios críticos de algunos casos locales (como demuestran las frecuentes revisiones a las obras adaptadas de José Donoso),⁵ lo cierto es que su integración dentro del *topos* general de las relaciones entre cine y literatura ha impedido fraguar una sistematización académica lo suficientemente robusta como para hablar de un desarrollo disciplinar riguroso u orgánico. No existe, a la fecha, una teoría general sobre la forma específica de las adaptaciones nacionales, como tampoco una historiografía detallada ni un catastro exhaustivo de obras. Sin el aparato intelectual que potencia las indagaciones de este tipo en otros lugares del globo, el archivo de obras adaptadas ocupa hoy una posición secundaria dentro del patrimonio cultural chileno, y el marco teórico diseñado para abordar tal objeto continúa desempeñando una función meramente auxiliar en nuestras escuelas.

El objetivo del presente artículo, orientado a un público más próximo a la teoría literaria que a la teoría cinematográfica, es contribuir a la divulgación de las propuestas clave de esta disciplina híbrida poco reconocida en Chile. Para ello, comenzaré describiendo la disposición general de las teorías contemporáneas del cine, buscando situar los estudios de adaptación en el marco de su topología. A continuación, me referiré a los fundamentos semiológicos de la teoría de la adaptación, relacionados sobre todo a la narratología estructural. Detallaré luego algunos desplazamientos y críticas recientes al paradigma tradicional de la subdisciplina, estableciendo su relación con las otras perspectivas de análisis fílmico. En última instancia, mencionaré la eventual utilidad de potenciar los estudios de adaptación en el contexto nacional; si las dimensiones locales del problema son postergadas a lo largo del desarrollo es precisamente por la ya discutida falta de sistematización a la que mi investigación pretende hacer frente. Mi exposición está guiada por la perspectiva de los estudios cinematográficos, con la finalidad de presentar algunas nociones básicas a quienes, como yo, provengan de los estudios literarios, lingüísticos y semiológicos; sin embargo, los lazos teóricos con estas disciplinas no serán difíciles de adivinar en la lectura.

El marco de la teoría cinematográfica: los cuatro tropos

Si bien los primeros abordajes decididamente teóricos sobre el cine aparecen en Chile recién hacia 1960,⁶ lo cierto es que la problematización intelectual del fenómeno es de tan antigua data como los primeros artefactos cinemáticos. Más aún, el impacto cultural provocado por el kinetoscopio de Edison, el cinematógrafo de los Lumière y los aparatos desarrollados por Muybridge, Le Prince o Demeny entre fines del siglo XIX y principios del XX no ha de ponderarse sólo a partir de sus consecuencias a futuro, sino en relación con toda la tradición del pensamiento occidental, que de cierto modo parecía anticipar la potencial emergencia de la imagen en movimiento. Dicho de otro modo, y siguiendo la opinión de André Bazin (1990), la idea existía aún antes que la forma, bajo el aspecto de una especie de ‘mito del cine’ cuyo sentido desafía la causalidad histórica que va desde la infraestructura económica hacia la superestructura ideológica:

⁵ Al tratarse de análisis casuísticos, de carácter inductivo y no deductivo, su rastreo e incorporación escapa de la extensión y los objetivos globales de este artículo.

⁶ En 1957 el director, productor y guionista Alberto Santana publica *Grandezas y miserias del cine chileno*; este mismo año se funda el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. En 1966, Mario Godoy Quezada publica la primera *Historia del cine chileno* y, meses más tarde, un breve aunque pionero artículo sobre la adaptación cinematográfica de obras literarias nacionales, titulado “Nuestra literatura en el cine” (*En viaje*, 411, 15).

El cine es un fenómeno idealista. La idea que los hombres se habían hecho existía ya totalmente definida en su cerebro, como en el cielo platónico; y lo que nos sorprende es más la tenaz resistencia de la materia ante la idea que las sugerencias de la técnica a la imaginación del creador (p. 33).

Esta aparente discontinuidad histórico-epistemológica dificulta la delimitación de los marcos de una auténtica teoría o filosofía del cine. Con todo, el obstáculo podría eludirse al afirmar que, al menos desde que tal objeto de estudio logró asentarse en la cultura occidental a comienzos del siglo XX, puede considerarse como teoría del cine a toda formulación sistemática encaminada a responder con mayor o menor explicitud a una sola interrogante basal: qué es el cine. Como subraya Lauro Zavala (2018), esta pregunta implica “una dimensión metafísica, acerca de lo esencialmente cinematográfico (*¿Qué es el cine?*); una dimensión ontológica, acerca de lo sustancialmente cinematográfico (*¿Qué es el cine?*), y una dimensión tecnológica, acerca de los recursos materiales para producir películas (*¿Qué es el cine?*)” (p. 13), vértices a los que cada enfoque particular asigna un valor distintivo, permitiéndonos hablar no de *una* teoría sino de *teorías* cinematográficas en constante diálogo, cada una encargada de una dimensión específica del fenómeno.

Una manera algo más extensa de plantear la interrogante es: “¿Cómo es que una película produce los efectos que tiene sobre sus espectadores, y qué consecuencias cognitivas, emocionales e ideológicas produce este efecto, dentro y fuera de la película misma?” (Zavala, 2018, p. 13). Tal reformulación configura una pauta algo más nítida respecto a los vértices que enmarcan la teoría contemporánea del cine al sugerir un ‘adentro’ y un ‘afuera’ del objeto cinematográfico; una dialéctica entre presencia y ausencia que produce, de un lado, la diferenciación entre la disposición inmanente del texto y su manifestación (esto es, el enunciado y su enunciación bajo la forma del binario saussuriano sincronía/diacronía)⁷ y, del otro, la relación entre el texto y su contexto (la distinción de la obra como representación o reflejo de la realidad, que enfrenta a su vez las perspectivas de las Humanidades y las Ciencias Sociales respectivamente). De esta manera, los ejes fundamentales para una taxonomía de la teoría contemporánea del cine quedan definidos de la siguiente manera:

Figura 1: El marco de la teoría del cine (Zavala, 2018, pp. 14-17).

Sincronía: teorías del enunciado	Humanidades: representación de la realidad según coherencia argumentativa	Diacronía: teorías de la enunciación
	<i>¿Qué es el cine?</i>	
	Ciencias Sociales: reflejo de la realidad según relevancia social	

Sincronía/diacronía y representación/reflejo demarcan entonces los dos ejes constitutivos de la tropología de las teorías del cine, en Figura 1. El estudio sincrónico de los mecanismos de representación tiene como objeto el lenguaje cinematográfico y encamina sus respuestas a la

⁷ Como es sabido, las diferenciaciones entre enunciado/enunciación y sincronía/diacronía han sido ampliamente abordadas por las diferentes disciplinas estructuralistas de base lingüística. Para una explicación en detalle, véase Benveniste (1999), pp. 70-91.

superficie textual de la película –como ocurre en la semiótica del cine de Christian Metz (1991)—. Por su parte, el estudio diacrónico permite tratar el vínculo entre los distintos modos de representación y su relación con el espectador, dando respuestas de carácter intertextual o pragmático –casos de la semiótica intertextual de la adaptación según Robert Stam (2014) y la teoría enfocada en la recepción que desarrollan Francesco Casetti y Federico di Chio (1991), respectivamente—. A su vez, una aproximación sincrónica de la relación entre obra y realidad social aborda la materia ideológica de la obra, dando lugar a un análisis subtextual –como la del famoso documental *Manual de cine para pervertidos* (2006), protagonizado por Slavoj Žižek, donde se exponen análisis ideológicos y psicoanalíticos de diversos filmes—. Por último, el estudio diacrónico de la relación obra-realidad es la preocupación fundamental de toda perspectiva historiográfica del cine, cuya propuesta es subsecuentemente de carácter contextual:

Figura 2: Esquema tropológico de las principales teorías cinematográficas (Zavala, 2018, pp. 13-26).

S i n c r o n í a : t e o r í a s d e l c i n e	<i>Humanidades: representación de la realidad según coherencia argumentativa</i>		D i a c r o n í c o n i c i a s
	Teorías textuales: el lenguaje del cine <i>¿Cómo se dice algo en la película? ¿cómo se produce el sentido?</i> Escuelas: - Formalismo ruso (Eichenbaum) - Neoformalismo (Bordwell) - Mitología (Wright, Vogler, Vera-Meiggs) - Semiología estructural (Barthes, Metz) - Narratología (Chatman, Gaudreault, Jost) - Géneros (Altman, Nealle) - Adaptación (McFarlane, Stam) Enfoques: - Semánticos: imagen, sonido, escena, etc. - Sintácticos: montaje, guión, <i>decoupage</i> , etc.	Teorías pragmáticas e intertextuales: el espectador del cine <i>¿Qué distingue esta película de otras? ¿qué es lo original? ¿cómo se relaciona con la memoria?</i> Escuelas: - Fenomenología (Deleuze) - Cognitivism (Carroll, Branigan) - Evolucionismo (Grodal) - Semiótica intertextual (Stam) - Recepción (Casetti y Di Chio) - Transparencia (Mulvey) Enfoques: - Pragmáticos: ética, estética. - Intertextuales: alusiones, parodias, etc.	
	Teorías subtextuales: la ideología del cine <i>¿Qué se dice en la película? ¿qué visión de mundo propone?</i> Escuelas: - Realismo (Bazin, Kracauer) - Marxismo (Benjamin, Comolli, Baudry) - Etnicidad y raza (Stam) - Feminismo (Kuhn, Lauretis) - Psicoanálisis (Guattari, Žižek) - Intermedialidad (Eco, Medios) Enfoques: - Ideológico: feminismo, etnicidad, marxismo, etc. - Sincrónico: psicoanálisis.	Teorías contextuales: la Historia del cine <i>¿En qué condiciones se produce? ¿cómo se integra o rompe con el canon?</i> Escuelas: - Historia del cine - Teoría de autor (Astruc, Sarris) - Etnografía de audiencias (Bateson) - Sociología (Sorlin) - Tecnología y cine digital (Salt, Gunning, Manovich) Enfoques: - Individuales: teoría de autor - Sociales: etnografía - Históricos: historia y canon - Económicos: factores de producción	
	<i>Ciencias sociales: reflejo de la realidad según relevancia social</i>		

El esquema cuatripartito en la Figura 2, que reproduce con ligeras modificaciones la taxonomía propuesta por Zavala (2018), no pretende ser exhaustivo, sino señalar los principales

enclaves desarrollados por las distintas escuelas, enfoques y autores del extenso catálogo de teorías cinematográficas. Por cierto, al tratar exclusivamente las actividades científicas teóricas (esto es, orientadas al conocimiento) del cine, no incorpora las innumerables actividades cognoscitivas de carácter práctico (orientadas al obrar) y poético (orientadas al hacer) asociadas al séptimo arte, como tampoco el amplio dominio de la crítica.⁸ Asimismo, el esquema no insinúa la cualidad heterogénea y dialógica que manifiesta la mayoría cuando no todas las teorías indicadas: en realidad, las cuatro aristas del cuadro funcionan como puntos referenciales de un *continuum* teórico en constante movimiento, donde las perspectivas textuales, intertextuales, subtextuales y contextuales no dejan jamás de entremezclarse.

El punto de vista y el retorno semiótico al texto

El argumento más evidente para apoyar este último punto es el hecho de que toda aproximación subtextual, contextual, intertextual o pragmática a cualquier obra cinematográfica incorpora por fuerza una faceta propiamente textual. Dicho de otro modo, independientemente si se está estudiando la ideología, las formas materiales de producción, las relaciones con el canon o el fenómeno de la recepción de una o varias obras, todo análisis lleva implicada siempre una descripción, al menos superficial, de las formas en que la película produce un determinado sentido, dentro o más allá de sí misma. Incluso cuando la aproximación no es de carácter casuístico e inferencial, sino racional y deductivo (como es el caso de la filosofía del cine), la propuesta acaba apoyándose en la disposición sígnica de los elementos del lenguaje cinematográfico.

Sin lugar a duda, esto guarda relación con el ‘giro semiótico’ que Fabbri (2000) caracteriza como uno de los acontecimientos epistemológicos fundamentales para la teoría contemporánea: ya sea a partir de la concepción semiológica humanista de ascendente saussuriano y barthesiano, que identifica los signos y su estructura diferencial y binaria como un objeto de análisis translingüístico, del paradigma semiótico pragmático acuñado por Peirce y Eco, que ve en los signos de naturaleza triádica la instancia constitutiva de la comunicación humana (la ‘semiosis infinita’ peirceana) o de los modelos especializados de estrategias semióticas de corte empírico que proliferan con el desarrollo de los programas posmodernistas y postestructuralistas, toda teoría retorna al filme para segmentar y tratar sus unidades o mecanismos de significación, sean de carácter discreto (desde un enfoque semántico) o combinatorio (desde un enfoque sintáctico).

En este sentido, el punto común de todo retorno a la disposición textual del filme es el punto de vista, concepto anfibológico que se refiere simultáneamente a la pluralidad de perspectivas teóricas antes referida y a aquella unidad básica de los análisis semióticos, técnicos, estéticos, morales e ideológicos del objeto cinematográfico. Como apunta Zavala (2018), el concepto del punto de vista cinematográfico pone en juego al menos cinco mecanismos paralelos, cada uno de los cuales podría llegar a constituir el objeto primordial de una aproximación teórica independiente: *a*) el emplazamiento de la cámara como origen de la enunciación (cuestión de marcados tintes tecnológicos); *b*) los mecanismos de la focalización narrativa (cuestión semiológica), *c*) la distancia frente al espacio profílmico (cuestión relativa al espectador); *d*) el grado de participación, que va de la toma subjetiva a una omnisciencia irónica (cuestión fundamentalmente estética); *e*) la visión del mundo implícita en la perspectiva del relato (cuestión directamente ideológica). Valiéndonos, retóricamente, de la redundancia y la

⁸ Me refiero a los tres géneros de las ciencias (ἐπιστήμη) tal como los entiende Aristóteles: prácticas (Πρακτική), poéticas o productivas (ποιητική) y teóricas o especulativas (θεωρητική) (*Metafísica* 6, 1025b).

metáfora cotidiana ‘ver es entender’, la preeminencia del punto de vista podría quedar signada de la siguiente manera: toda aproximación teórica al cine se funda en un análisis del punto de vista cinematográfico, dando como resultado una perspectiva sobre la perspectiva.

Como anticipé, los métodos de análisis semiológico de las distintas teorías cinematográficas —entendidas éstas como ‘puntos de vista sobre el punto de vista’— se construyen esencialmente a partir de dos enfoques: uno que he llamado semántico, concentrado en las unidades discretas de la construcción de significado, y otro sintáctico, orientado a la descripción de la lógica combinatoria de tales unidades. En su acepción semiótica, esta distinción proviene de la semántica y la sintaxis fundamental, tal como han sido desarrolladas a partir de Greimas (1987; 1989). En un sentido amplio, y siguiendo la idea de que el análisis del texto cinematográfico es de carácter sincrónico y representacional, y que responde a la interrogante por el lenguaje del filme (ver esquina superior izquierda de la *figura 2*), estos dos niveles de análisis bien podrían corresponderse con la tradicional distinción lingüística entre los planos paradigmático —o, como también lo llama Saussure (1945), ‘asociativo’— y sintagmático. En ambos casos, la unidad mínima empleada es la secuencia, una segmentación arbitraria de cuadros cinematográficos conectados lógicamente según el sentido del filme, que el investigador selecciona por su representatividad respecto a la obra.

Para ilustrar esta última distinción, y sintetizar de paso lo anteriormente expuesto, podría considerarse la difundida interpretación sobre el uso de líneas horizontales y verticales en *Parásitos* (2019), dirigida por el cineasta surcoreano Bong Joon-ho. En esta obra se utilizan, tanto en el montaje de posproducción como en el encuadre y la disposición de los planos en el trabajo de cámara, una serie de líneas rectas que, en un sentido muy real, dividen a los miembros de la acaudalada familia Park de los miembros de la humilde familia Kim.⁹ Tomando esta premisa, y situándola bajo una perspectiva subtextual de raigambre marxista (esquina inferior izquierda de la *figura 2*), un enfoque paradigmático o semántico escogería determinados fotogramas para revelar que las verticales podrían estar siendo empleadas para acentuar la separación irreconciliable entre ambos grupos de personajes, mientras que las horizontales vendrían a representar la estratificación social, posicionando metafóricamente ‘encima’ a la clase burguesa y ‘debajo’ a la clase trabajadora (téngase en mente, además, que la casa de los Park queda en una colina y el apartamento de los Kim se encuentra al nivel del subsuelo). A su vez, un enfoque sintáctico o sintagmático seleccionaría aquellas secuencias donde el ‘traspaso’ de estas líneas afecta la trama del filme, pues, en efecto, la transgresión es un *leitmotiv* característico de la aclamada cinta coreana (apreciación constatable incluso en el guión, pues el padre de la familia Park insiste constantemente en la importancia de que sus empleados, como lo es el padre de los Kim, sean respetuosos y no ‘se pasen de la raya’). A pesar de tratarse de la misma perspectiva (el del análisis subtextual de corte marxista, aquí bosquejado casi caricaturescamente en función del ejemplo), al momento de regresar al filme y descomponerlo semiológicamente el primer enfoque trabaja el punto de vista de la cámara, mientras que el segundo desarrolla más bien el punto de vista producido por el montaje.

⁹ Aunque la rápida viralización de esta observación (por demás, bastante evidente) hace imposible rastrear su autoría original, un compendio de las secuencias donde las rectas juegan un rol fundamental puede encontrarse en: Sakun (2020, 16 de febrero). PARASITE: Scenes of Cross The Line [PARASITE: escenas de cruzar la línea] [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5Y1bRsQ-Sd8>

La teoría de la adaptación en el marco de la teoría cinematográfica

No es aquí mi intención ahondar mayormente en las distinciones propias de la teoría cinematográfica, sino situar en su topología los estudios de adaptación. Atendiendo al cuadro de síntesis (figura 2) unas páginas atrás, se encontrará la teoría de la adaptación en la esquina superior izquierda junto con las demás disciplinas de análisis textual, esto es, de carácter sincrónico, concentrado en el enunciado, y próximo a las Humanidades bajo el criterio de representación de la realidad según coherencia argumentativa. Ciertamente, esto no significa que el fenómeno de la adaptación cinematográfica no haya sido tratado antes (e incluso desde enfoques sustancialmente distintos) por la crítica literaria y cinematográfica; nuevamente me remito a la distinción entre crítica y teoría, entendiendo esta última como una sistematización más o menos centralizada de actividades cognoscitivas teóricas (antes que prácticas o poéticas) encaminadas a contestar, en este caso, a la interrogante sobre qué es la adaptación o, dicho de otro modo, cómo el sentido de una obra literaria puede adaptarse a una obra cinematográfica y qué mecanismos producen dicho sentido.

Los orígenes de esta subdisciplina se encuentran entre fines de los setenta, con la publicación de *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* donde Seymour Chatman estudia comparativamente los dispositivos narrativos del cine y la literatura, y mediados de los noventa, ya que Brian McFarlane habla en su libro de 1996 *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* sobre un incipiente desarrollo especializado en el área. A ellas cabría sumar la antología *New Vocabularies in Film Semiotics* (Burgoyne, Flitterman-Lewis & Stam, 1992), donde asoman algunos conceptos relativos a la materia. En estas tres obras, el enfoque desarrollado es fundamentalmente de naturaleza sintáctica o sintagmática: tanto en Chatman como en McFarlane, la construcción del marco teórico remite de manera explícita al método funcionalista de Vladimir Propp (1968) y, muy especialmente, al de la narratología estructural del primer Roland Barthes (1977), sobre todo en cuanto al nivel del discurso tal como lo desarrollará posteriormente Gérard Genette (1989). Todas estas propuestas están comunicadas por un interés en el estudio de la concatenación discursiva de los acontecimientos de la historia, y permiten llevar a un plano de equivalencia estructural las narraciones del cine y la novela al identificar “la necesidad de separar la estructura narrativa de cualquiera de sus manifestaciones, sean lingüísticas o de otro tipo” (Chatman, 1990, p. 16).¹⁰ Como resultado, el objeto específico del análisis textual de las obras pioneras en teoría de la adaptación es el relato o discurso narrativo, tal como lo entiende la semiología estructural: “las narraciones son *langues* transmitidas a través de *paroles* de comunicación verbal concreta o de otro tipo” (Chatman, 1990, p. 25). Ciertamente, la primacía del enfoque sintáctico-sintagmático no niega la relevancia del enfoque semántico-paradigmático, pero sí la subsume en un estudio mucho más orientado a la lógica relacional entre los signos de la narración que al carácter discreto de tales signos.

Movimientos estratégicos: cuatro desplazamientos recientes en la teoría de la adaptación

Es posible fechar una eclosión de los estudios de la adaptación alrededor de la segunda mitad de los 2000: surge en 2008 la revista científica internacional *Journal of Adaptation in Film & Performance* (actualmente en el tercer número de su doceavo volumen), se publican antologías y manuales introductorios (Stam & Raengo, 2004a; 2004b; Cartmel & Whelehan, 2007) y se inauguran cátedras especializadas en múltiples universidades de prestigio (principalmente

¹⁰ Para una mayor explicación sobre las diferencias entre historia y discurso, como también entre los niveles actancial y discursivo del relato, véase Barthes (1977), pp. 69-72.

estadounidenses, aunque también en Inglaterra, Canadá y España). Con ello, el paradigma basal de la teoría de la adaptación ha sido objeto de profundos cuestionamientos, la mayoría dirigidos precisamente a su excesivo recogimiento sobre la discursividad narrativa abstracta de la obra (Leitch, 2003). Tales críticas pueden entenderse como reposicionamientos estratégicos dentro de la distribución topológica de teorías cinematográficas: si el movimiento común de las teorías contextuales, subtextuales e intertextuales del cine es un retorno hacia la teoría textual, los cuestionamientos al interior de esta última perspectiva apuntan a un desplazamiento desde ella hacia el contexto, el subtexto o el intertexto. Lo anterior no implica, por cierto, una linealidad cronológica de los estudios de adaptación (las teorías textuales como origen y causa, sus desplazamientos como destino y consecuencia), ya que esta especie de propuestas críticas pueden encontrarse aún en etapas tempranas de su desarrollo, hecho que refleja el agitado entorno teórico que vio surgir a esta subdisciplina en las últimas décadas del siglo XX.

Puestas las cosas de este modo, un primer movimiento crítico, aunque todavía al interior de las teorías textuales, podría ser definido como un giro hacia el enfoque semántico-paradigmático del relato: por oposición al enfoque sintáctico de la narratología estructural, ligado a la posibilidad de evaluar narrativas pertenecientes a medios disímiles desde una equivalencia abstracta, un enfoque semántico del texto se concentra en las codificaciones sígnicas que lo hacen concretamente diferente (y no virtualmente idéntico) a otras narraciones. Sin duda esto guarda relación con la transformación interna de la semiología estructuralista hacia una vertiente postestructuralista, bajo el influjo de la filosofía de la deconstrucción y mucho más interesada por la especificidad textual de la obra, es decir, los procedimientos de escritura y diferenciación (Derrida, 1989) que esparcen la narración hasta poner en entredicho su sentido (Barthes, 2004). Un ejemplo de los alcances de este movimiento serían las críticas al criterio de fidelidad a la obra literaria, tal como las ha expuesto Robert Stam (2000).

En consonancia con lo anterior, un segundo cuestionamiento apela a las relaciones intertextuales y pragmáticas de las adaptaciones cinematográficas. El movimiento es, en este caso, desde una teoría sincrónica y concentrada en el enunciado hacia las teorías diacrónicas, concentradas en el plano pragmático de la enunciación. Si una adaptación no significa sencillamente el ‘traspaso’ del mismo contenido de un medio a otro, como insinúa la narratología estructuralista, el resultado no puede ser otro que la generación de una nueva relación intertextual, cuyos nexos proliferan al considerar que tanto el libro como la película guardan de por sí relaciones intertextuales respecto a otras obras de su misma naturaleza. La crítica pragmático-intertextual pone de manifiesto cómo la teoría estructuralista construye, bajo el pretexto de una discursividad narrativa abstracta, una idea de narración sin texto. Los alcances de esta crítica pueden apreciarse en el reciente giro traductológico en los estudios de adaptación, que hoy son también catalogados en la literatura especializada como ‘teoría de la traducción intersemiótica’ (Zavala, 2009).

Pensando en nuestro esquema, los movimientos tercero y cuarto se realizan ya en dirección vertical, es decir, en un sentido próximo al de las Ciencias Sociales, al problematizar el reflejo de la realidad implicado en la obra. Si bien no puede hablarse en ellos de una sistematización académica centralizada ni de una actitud verdaderamente crítica respecto a la cimentación estructuralista de la primera teoría de la adaptación (de modo que sus efectos críticos para el grueso de la subdisciplina a la que aquí nos referimos obedecen más a una situación caso a caso que a un cambio paradigmático consistente), lo cierto es que sí acaban por subrayar la separación de los estudios tradicionales de la materia respecto a su sustrato

sociohistórico, en un sentido semejante a la actividad que Horkheimer (2003) denomina ‘teoría crítica’.

Así, el tercer movimiento engloba las aproximaciones contextuales al fenómeno: se trata de perspectivas diacrónicas que responden a la interrogante por los medios de producción de las obras literarias y fílmicas, y cómo éstos interfieren en el proceso de creación. Tales aproximaciones subrayan que la abstracción de una semiósfera narrativa se ha construido sin atender a la infraestructura tecnológica que la hace posible en primera instancia. A pesar de que las descripciones contextuales sean comunes en la mayoría de los estudios casuísticos de adaptaciones (sobre todo en cuanto a la mitad cinematográfica del objeto), un ejemplo robusto de una teoría de la adaptación desde una perspectiva contextual es el reciente libro *The History of American Literature on Film* de Thomas Leitch, que aborda cronológicamente un número considerable de obras literarias estadounidenses llevadas a la pantalla grande.

Un cuarto y último movimiento, cuyo desarrollo es tal vez aún menos sistemático que el de las perspectivas contextuales, es el de las interpretaciones subtextuales de las obras de esta especie: el objetivo aquí es el de denunciar cómo se ha erigido una idea de narración desligada de su contexto ideológico o afectivo, es decir, prescindiendo del análisis de la subjetividad sociocultural y sus relaciones, dentro y fuera de las obras. Un estudio desde esta perspectiva se encarga, por ejemplo, de estudiar los desplazamientos ideológicos y psicológicos que se producen en medio de la relación intertextual libro-película, y cómo las formas asociadas a cada medio de representación se utilizan para dar a conocer una visión específica del mundo o el sujeto. Ejemplos dignos de mención son el pionero análisis ideológico “Written on the Wind and the Ideology of Adaptation” de Christopher Orr, o el artículo de enfoque feminista “Girls on Film: Postmodern Renderings of Jane Austen and Henry James” de Anne Despotopoulou.

En todos estos movimientos críticos de la teoría de la adaptación subyace una apuesta teórica por rescatar la especificidad de la obra cinematográfica, tradicionalmente relegada a segundo plano respecto a su par literario. Siguiendo la opinión de Stam (2000), la teoría tradicional de la adaptación y su interés por describir la ‘transferencia’ de un medio narrativo a otro (entendiendo éstos como ‘recipientes’ del contenido psíquico del relato), “reinscribe implícitamente la superioridad axiomática del arte literario respecto a la película, una asunción derivada de varios prejuicios impuestos: *antigüedad* [...], *iconofobia* [...]; y *logofilia*” (p. 58, la traducción es mía). Lejos de tratarse de un giro autónomo y antojadizo tomado por las escuelas de análisis fílmico, esta especie de ‘reivindicación’ no actúa en beneficio del filme sino en favor de la diferencia de las obras, sintomatizando el impacto de las teorías textuales de cuño posestructuralista y posmoderno. También Stam (2000) subraya cómo estas últimas, con la filosofía de la deconstrucción como antecedente directo, “han desmantelado la jerarquía del ‘original’ y la ‘copia’, sugiriendo que ambos están inmersos en el juego infinito de la diseminación. Por analogía, una adaptación vista como una ‘copia’, no será necesariamente inferior a la novela como ‘original’” (p. 77, la traducción es mía).

Síntesis y expectativas a futuro

Esta breve relación ha ofrecido un recorrido global por las distintas perspectivas de la teoría cinematográfica, delimitando su encuadre epistemológico a partir de los ejes construidos por las oposiciones sincronía/diacronía (o bien, teorías del enunciado y la enunciación) y representación/reflejo de la realidad (perspectivas de las Humanidades y las Ciencias Sociales respectivamente). Esto ha permitido conceptualizar sus cuatro vertientes o perspectivas principales en términos de los cuatro vértices del marco teórico así desprendido: textuales,

intertextuales o pragmáticas, subtextuales y contextuales (Zavala, 2018). Cada una de estas perspectivas fue subdividida según sus enfoques principales, señalando autores destacados. Como se dijo, estas posiciones no son absolutas, sino que constituyen puntos referenciales en un *continuum* teórico en constante movimiento; como evidencia de esto último, se afirmó que las perspectivas intertextuales-pragmáticas, subtextuales y contextuales implican siempre una faceta textual, es decir, una lectura estratégica de carácter semiótico concentrada especialmente en el ‘punto de vista’ (concepto, por demás, anfibológico) del filme. Además, de acuerdo con la subdivisión correspondiente, la recurrencia a las perspectivas textuales fue subclasificada en los enfoques semánticos y sintácticos.

Con esto en mente, la teoría de la adaptación fue clasificada como una subdisciplina de las teorías textuales, cuyo objetivo específico consiste en aclarar cómo el sentido de una obra literaria puede adaptarse a una obra cinematográfica y qué mecanismos producen dicho sentido. En términos generales, se afirmó que los fundamentos de la subdisciplina tienen un carácter sintáctico, dada su filiación a la narratología estructural. A continuación, se detallaron algunas formas de desplazamiento de la teoría tradicional de la adaptación: un movimiento interno hacia el enfoque semántico, un movimiento hacia las perspectivas intertextuales y pragmáticas, un movimiento hacia las perspectivas contextuales y un movimiento hacia las perspectivas subtextuales. Estas críticas no obedecen, como se dijo, a un criterio cronológico sino a tendencias generales repartidas durante todo el desarrollo de la subdisciplina. Por último, se insinuó la relación entre dichos desplazamientos y el desarrollo de los programas postestructuralistas y posmodernistas pues, como enseña una y otra vez la bibliografía crítica, el planteamiento tradicional de la teoría de la adaptación puede ser leído como una especie de ‘canto del cisne’ de la semiología estructuralista en sentido fuerte.

Una mayor sistematización de la teoría de la adaptación, tarea que aquí apenas comienza a bosquejarse, significaría un importante enriquecimiento para los estudios literarios y cinematográficos a nivel nacional. Esto otorgaría a los investigadores un marco teórico y metodológico común, de gran utilidad a la hora de organizar el vasto e inexplorado archivo de obras literarias llevadas a la pantalla al que me referí someramente al comienzo del artículo, y dar así con una teoría específica que explique las particularidades del fenómeno en sus expresiones locales. En esta línea cabe señalar que, si bien la Biblioteca Nacional de Chile ha dedicado una entrada en su plataforma digital *Memoria Chilena* al vínculo entre cine y literatura, lo cierto es que estos recursos resultan escasos en relación con el volumen total de obras y análisis existentes. En efecto, y como se corrobora en el Apéndice, pueden rastrearse alrededor de cuarenta obras de esta naturaleza, incluyendo cintas producidas en Chile (los casos de Miguel Littín, Silvio Caiozzi y Raúl Ruiz lo muestran eficientemente), cintas producidas en el extranjero y dirigidas por cineastas chilenos (como *Il Futuro*, dirigida por Alicia Scherzon e inspirada en *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño), cintas de producción y dirección extranjera (*House of the Spirits* dirigida por Billie August y *Of Love and Shadows* dirigida por Betty Kaplan, adaptaciones de las novelas de Isabel Allende), y otros casos marginales o de difícil rastreo (como las dos versiones televisivas de *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana o la reciente serie *Sinopsis de libros* de Canal 13, además de innumerables cortometrajes), lo que duplica el conteo ofrecido en la citada plataforma digital.

Por último, pensando ya en sus aplicaciones prácticas, la subdisciplina aquí reseñada bien podría servir para el desarrollo de nuevas herramientas pedagógicas, tal como demuestran las experiencias de Phillips (2007) en Inglaterra o Arévalo y Patiño (2015) en Colombia, descritas en sendas tesis de maestría sobre la enseñanza de la adaptación en escuelas secundarias.

Asimismo, proyectando sus alcances más allá del ámbito académico, el estudio sistemático de la adaptación es un potencial recurso para la escritura creativa, sobre todo en beneficio de los guiones nacionales. A este respecto cabe recordar las duras palabras del crítico, realizador y guionista David Vera-Meiggs (2011) apropósito del cine chileno:

Basta sólo un problema [para dejar fuera de competencia internacional a nuestros productos] y ese es el más visiblemente reiterado en nuestro cine: la calidad de los guiones. Pareciera existir una conciencia difundida sobre el problema, pero las proposiciones para solucionarlo no han sido proporcionales a la magnitud de las consecuencias que esto trae consigo. Curiosamente, es el problema que menos recursos económicos requiere para ser solucionado, sigue siendo el menos gratificado por los presupuestos y el que más dividendos puede a la larga producir. [...] Podemos decir sin arrogancia que la técnica ya no es un problema del que nuestro cine debiera obsesionarse. Y el panorama es similar en todo el continente. Pero son los problemas conceptuales los que no están resueltos y son éstos los que requieren más esfuerzos intelectuales que tecnológicos (p. 15).

El mismo crítico no tarda en señalar como defecto principal de los guiones nacionales la carencia de un acervo cultural propio, tanto en la forma como en el contenido: “‘Retrata tu aldea y serás universal’ dijo Tolstoi hace ya mucho tiempo. En el guion nacional tendemos a retratar la apariencia más común y externa de nuestra aldea, con el afán de que se parezca a la de los demás” (Vera-Meiggs, 2011, p. 16). Pues bien, es precisamente en el estudio de nuestra literatura y su interacción con el séptimo arte donde mejor pueden rescatarse los signos visuales o escritos de una identidad, una memoria y una imaginación común; para conseguirlo, sólo basta con potenciar nuestros esfuerzos intelectuales y darles una forma acabada.

Bibliografía

- Arévalo Florez, F., & Patiño Candela, F. (2015). *La adaptación cinematográfica y sus posibilidades pedagógicas* (tesis de maestría). Recuperado de: <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/2106/1/ArévaloFlórezFranklin2015.pdf>
- Arriagada, J. C., Hassan, M., Herrero, G., Pereira, P., Trafford, N., Wood, A. (productores), & Wood, A. (director). (2004). *Machuca* [cinta cinematográfica]. Chile: Tornasol Films, Wood Producciones.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos (B. Dorriots, trad.). En S. Niccolini (Ed.), *El análisis estructural* (pp. 65-101). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. (Obra original publicada en 1966)
- Barthes, R. (2004). *S/Z* (N. Rosa, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. (Obra original publicada en 1970)
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* (J. L. López Muñoz, trad.) (2ª ed.). Madrid: Ediciones Rialp. (Obra original publicada en 1958)
- Benveniste, E. (1999). *Problemas de lingüística general II*. (J. Almela trad.). (15ª edición). México: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1974)

- Bettati, B., Donoso, A., Friedel, C., Mazzarotto, M., Nespeca, E., Ramírez, L., Steffen, C., (productores) & Scherzon, A. (director). (2013). *Il futuro* [El futuro] [cinta cinematográfica]. Alemania, Chile, España, Italia: Astronauta, Jirafa Ltda., La Ventura, Movimiento Film, Pandora Filmproduktion.
- Biblioteca Nacional de Chile. (2018). Cine y literatura en Chile. *Memoria Chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-570.html#presentacion>
- Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. & Stam, R. (Eds.). (1992). *New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism, and beyond* [Nuevos conceptos en la semiótica del cine: estructuralismo, posestructuralismo y más]. London, New York: Routledge.
- Campos, M., & López, P. (productores). (2010). *Martín Rivas* [serie de televisión]. Televisión Nacional de Chile.
- Campos, P., & Reisenberg, S. (productores). (1979). *Martín Rivas* [serie de televisión]. Televisión Nacional de Chile.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (Eds.). (2007). *The Cambridge companion to literature on screen* [La guía de Cambridge sobre la literatura en la pantalla]. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CCOL0521849624>
- Cassetti, F. & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (C. Losilla, trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1990)
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (M. J. Fernández, trad.). Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1978)
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia* (P. Peñalver, trad.). Barcelona: Anthropos. (Obra original publicada en 1967)
- Despotopoulou, A. (2006). Girls on film: Postmodern renderings of Jane Austen and Henry James. [Chicas en el cine: representaciones posmodernas de Jane Austen y Henry James]. *The Yearbook of English Studies*, 36, 1, 115-130. Recuperado de www.jstor.org/stable/3508740
- Eichinger, B. (productor), & August, B. (director). (1993). *The house of the spirits* [La casa de los espíritus] [cinta cinematográfica]. Alemania, Dinamarca, Portugal: Constantin Film, Miramax Films.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico* (J. Vivanco, trad.). Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1998)
- Godoy, M. (1966). *Historia del cine chileno 1902-1966*. Santiago: Imprenta Fantasía.
- Godoy, M. (enero, 1967). Nuestra literatura en el cine. *En Viaje*, 411, 15.
- Goodwin, R., Mayersohn, P. (productores), & Kaplan, B. (director). (1994). *Of love and shadows* [De amor y de sombra] [cinta cinematográfica]. Argentina, Chile, Estados Unidos: Aleph Producciones, Argentina Española, Miramax Films, Pandora Cinema.
- Geduld, H. M. (Ed.). (1981). *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos.
- Genette, G. (1989). *Figuras III* (C. Manzano, trad.). Barcelona: Lumen. (Obra original publicada en 1972)
- Greimas, A. J. (1989). *Del sentido II: Ensayos semióticos* (E. Diamante, trad.). Madrid: Gredos. (Obra original publicada en 1983)
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural: Investigación metodológica* (A. de la Fuente, trad.) (3ª ed.). Madrid: Gredos. (Obra original publicada en 1966)
- Herrera, P. (productor). (2017). *Sinopsis de libros* [serie de televisión]. Fin Comunicaciones.

- Horkheimer, M. (2003). *Teoría crítica* (E. Albizu y C. Luis, trad.). Buenos Aires: Amorrortu. (Obra original publicada en 1968)
- Huidobro, V. (1942). *Cagliostro. Novela-film*. (2ª Ed.). Santiago: Zig-Zag.
- Leitch, T. (2003). Twelve fallacies in contemporary adaptation theory [Doce falacias en la teoría contemporánea de la adaptación]. *Criticism*, 45(2), 149-171.
<https://doi.org/10.1353/crt.2004.0001>
- Leitch, T. (2019). *The History of American literature on film* [Historia de la literatura estadounidense en el cine]. New York: Bloomsbury Academics.
- López, H. (productor), & Olhovich, S. (director). (1976). *Coronación* [cinta cinematográfica]. México: CONACINE, Clasa Films Mundiales.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation* [De la novela al filme: una introducción a la teoría de la adaptación]. New York: Oxford University Press.
- Metz, C. (1991). *Film language: A semiotics of cinema* [El lenguaje del filme: una semiótica del cine] (M. Taylor, trad. al inglés). Chicago: University of Chicago Press. (Obra original publicada en 1974)
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Orr, C. (1985). Written on the wind and the ideology of adaptation [Escrito en el viento y la ideología de la adaptación]. *Film Criticism*, 9(3), 1-8. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/44019013>
- Parraguez, A. E. (2002). *Tres años para nacer*. Santiago: El Gallo.
- Parraguez, A. E. (2004). *Tres años para nacer: Historia de un verdadero Machuca*. Santiago: Pentagrama.
- Phillips, N. (2007) *Beyond fidelity: Teaching film adaptations in secondary schools* [Más allá de la fidelidad: Enseñando adaptaciones cinematográficas en escuelas secundarias] (tesis de maestría). Recuperado de <https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2007&context=etd>
- Propp, V. (1968). *Morfología del cuento* (L. Ortiz, trad.). Madrid: Editorial Fundamentos. (Obra original publicada en 1928)
- Raengo, A., & Stam, R. (Eds.). (2004a). *A companion to literature and film* [Una guía hacia la literatura y el cine]. Malden, Massachussets, Oxford: Blackwell Publishing.
- Raengo, A., & Stam, R. (Eds.). (2004b). *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation* [Literatura y cine: una guía hacia la teoría y práctica de la adaptación cinematográfica]. Malden, Massachussets, Oxford: Blackwell Publishing.
- Reiman, E., Ruiz, E., Selanio, S. (productores), & Ruiz, R. (director). (1968). *Tres tristes tigres* [cinta cinematográfica]. Chile: Los Capitanes.
- Rosenbaum, M., Misch, G., Wieser, R., Schnorr, R. (productores), & Fiennes, S. (director). (2006). *The pervert's guide to cinema* [Manual de cine para pervertidos] [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Perverts Guide Ltd.
- Sakun (2020, 16 de febrero). *PARASITE: Scenes of Cross The Line* [PARASITE: escenas de cruzar la línea] [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5Y1bRsQ-Sd8>
- Saussure, F. (1945) *Curso de lingüística general* (D. Alonso, trad). Buenos Aires: Losada. (Obra original publicada en 1916)
- Santana, A. (1957). *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago: Misión.

- Sin-ae, K. (productor), & Joon-ho, B. (director). (2019). *Gisaengchung* [Parásitos] [cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Barunson E&A, CJ Entertainment.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation [Más allá de la fidelidad: la dialógica de la adaptación]. En J. Naremore (ed.), *Film Adaptation* [Adaptación cinematográfica] (pp. 54-76). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación* (L. Zavala, trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1995)
- Trabucco, S. (productor), & Ruiz, R. (director). (1992). *Palomita blanca* [cinta cinematográfica]. Chile: Chilefilms, Prochitel.
- Vera-Meiggs, D. (2011). *La verdad imaginaria: Los mitos van al cine*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Zavala, L. (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Ciencia Ergo Sum*, 16(1), 47-54. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/26872797_La_traducccion_intersemiotica_en_el_cine_de_ficcion
- Zavala, L (2018). *Para analizar cine y literatura*. Madrid: El Barco Ebrío.

Apéndice: Adaptaciones audiovisuales de obras literarias chilenas (según estreno) ¹¹

- 1920: *Manuel Rodríguez*, dirigida por Arturo Mario, adaptación de fragmentos de *Durante la reconquista* (1897) de Alberto Blest Gana.
- 1922: *Almas perdidas* y *Agua de vertiente*, ambas escritas y dirigidas por el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández.
- 1923: rodaje fallido de *Cagliostro* (1931/1935) de Vicente Huidobro por Mimé Mizú y algo más tarde por Ivan Mosjuskine.
- 1924: *El monje*, dirigida por Alberto Santana, adaptación del poema homónimo de Pedro Antonio González (1919).
- 1925: *El caso GB*, dirigida por Alberto Santana e inspirada en la colección de cuentos *Al desnudo* (1922) de Gustavo Balmaceda; *Martín Rivas*, dirigida por Carlos Borcosque, adaptación de la novela homónima de Alberto Blest Gana (1862).
- 1941: *La chica del Crillón*, dirigida por Jorge Délano, adaptación de la novela homónima de Joaquín Edwards Bello (1935).
- 1950: *La hechizada*, dirigida por Alejo Álvarez, adaptación de la novela homónima de Fernando Santiván (1916).
- 1956: *Cabo de hornos*, dirigida por Tito Davison, adaptación de la novela homónima de Francisco Coloane (1941).
- 1968: *Tres tristes tigres*, dirigida por Raúl Ruiz, adaptación de la obra dramática homónima de Alejandro Sieveking (1967).
- 1969: *Eloy*, dirigida por Humberto Ríos, adaptación de la novela homónima de Carlos Droguett (1960).
- 1973: *Palomita blanca*, dirigida por Raúl Ruiz, adaptación de la novela homónima de Enrique Lafourcade (1971).
- 1976: *Coronación*, dirigida por Sergio Olhovich (México), adaptación de la novela homónima de José Donoso (1957); *Julio comienza en Julio*, dirigida por Silvio Caiozzi y escrita por Gustavo Frías (quien tres años más tarde la adaptará en forma de novela).
- 1978: *El lugar sin límites*, dirigida por Arturo Ripstein (México), adaptación de la novela homónima de José Donoso (1966).
- 1979: Telenovela *Martín Rivas*, dirigida por Sergio Riesenberg, adaptación de la novela homónima de Alberto Blest Gana (1897)
- 1982: *Alsino y el cóndor*, dirigida por Miguel Littín, adaptación de la novela *Alsino* (1951) de Pedro Prado; *Historia de un roble solo*, dirigida por Silvio Caiozzi, adaptación de

¹¹ Los títulos corresponden a largometrajes de ficción exceptuando las primeras seis obras, cuya duración se ajusta a los parámetros presupuestables para la época de producción, y los casos en que se indica un formato distinto (telenovelas, series y medimetrajes). Se señalan, además, algunos casos de obras cinematográficas posteriormente adaptadas como obras literarias.

la novela breve de José Donoso *Sueños de mala muerte* (publicado el mismo año como parte de *Cuatro para Delfina*, y erróneamente citado a veces como ‘Los robles de la plaza’ e ‘Historia de un roble viejo’, que pudieron ser títulos provisorios durante el rodaje del filme).

- 1983: *Ardiente paciencia*, dirigida por Antonio Skármeta y dos años más tarde adaptada como una novela homónima; *El último grumete*, dirigida por Jorge López Sotomayor, adaptación de la novela *El último grumete de la Baquedano* (1941) de Francisco Coloane.
- 1993: *La casa de los espíritus (House of the Spirits)*, dirigida por Billie August, adaptación de la novela homónima de Isabel Allende (1982).
- 1994: *El cartero*, dirigida y escrita por Antonio Skármeta como adaptación de su novela *Ardiente paciencia* (1985); *La muerte y la doncella (Death and the Maiden)*, dirigida por Roman Polanski, adaptación de la obra dramática homónima de Ariel Dorfman (1990).
- 1995: *De amor y sombra (Of Love and Shadows)*, dirigida por Betty Kaplan, adaptación de la novela homónima de Isabel Allende (1984)
- 1998: *La gaviota y el gato (La gabbianella e il gatto)*, película de animación dirigida por Enzo D’Álo, adaptación de la novela *Historia de una gaviota (y del gato que le enseñó a volar)* (1996) de Luis Sepúlveda; *Cautiverio feliz*, dirigida por Cristián Sánchez, adaptación de la crónica literaria colonial *Cautiverio felis del M. de campo general D. Francisco Nuñez de Pineda, y rason individual de las guerras dilatadas del Reyno de Chille* (1673) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán.
- 1999: *La chica del Crillón*, dirigida por Alberto Daiber, adaptación de la novela homónima de Joaquín Edwards Bello (1935).
- 2000: *Tinta roja*, dirigida por Francisco José Lombardi (Perú), adaptación de la novela homónima de Alberto Fuguet (1996); *Coronación*, dirigida por Silvio Caiozzi, adaptación de la novela homónima de José Donoso (1957); *Tierra del fuego*, dirigida por Miguel Littín, adaptación de la novela homónima de Francisco Coloane (1956).
- 2001: *El viejo que leía historias de amor (The Old Man Who Read Love Stories)*, dirigida por Rolf de Heer, adaptación de la novela homónima de Luis Sepúlveda (1989).
- 2003: *Sub terra*, adaptación de la colección de cuentos de Baldomero Lillo (1904).
- 2004: *Cachimba*, dirigida por Silvio Caiozzi, adaptación de la novela *Naturaleza muerta con cachimba* de José Donoso (1990); *Machuca*, dirigida por Andrés Wood, adaptación del relato autobiográfico *Tres años para nacer* (2002) de Amante Eledín Parraguez; medimetraje *El duelo*, dirigido por Cristián Maldonado, adaptación del cuento homónimo de Edesio Alvarado (1968); *Días de campo*, dirigida por Raúl Ruiz, adaptación de la novela homónima de Federico Gana (1916).
- 2007: *Papelucho y el marciano*, dirigida por Alejandro Rojas, adaptación de la novela juvenil homónima de Marcela Paz (1968).
- 2009: *Dawson: Isla 10*, dirigida por Miguel Littín, adaptación del relato autobiográfico homónimo de Sergio Bitar (1987).

- 2010: Telenovela *Martín Rivas*, dirigida por Germán Barriga y Camilo Sánchez, adaptación de la novela homónima de Alberto Blest Gana (1897).
- 2011: *La lección de pintura*, dirigida por Pablo Perelman, adaptación de la novela homónima de Adolfo Couve (1979); *Bonsái*, dirigida por Cristián Jiménez, adaptación de la novela homónima de Alejandro Zambra (2006); *Violeta se fue a los cielos*, dirigida por Andrés Wood, adaptación del relato biográfico de Ángel Parra (2006).
- 2012: *La noche de enfrente*, dirigida por Raúl Ruiz, adaptación de la novela homónima de Hernán del Solar (1952); *Joven y alocada*, dirigida por Marialy Rivas e inspirada en el blog de Camila Gutiérrez.
- 2013: *La danza de la realidad*, dirigida por Alejandro Jodorowsky, adaptación de su relato autobiográfico homónimo (2005); *Il Futuro*, dirigida por Alicia Scherzon, adaptación de *Una novelita lumpen* (2002) de Roberto Bolaño.
- 2013-2017: Serie *Sinopsis de libros*, dirigida por Pablo Herrera. Catálogo completo de 45 títulos disponible en <https://www.sinopsisdelibros.cl/>
- 2017: *Vida de familia*, dirigida por Alicia Scherzon y Cristián Jiménez, inspirada en el relato homónimo perteneciente a *Mis documentos* (2014) de Alejandro Zambra.
- Por estrenar¹²: *Tengo miedo torero*, dirigida por Rodrigo Sepúlveda, adaptación de la novela homónima de Pedro Lemebel (2001).

¹² Estreno presupuestado para agosto de 2020, eventualmente pospuesto por emergencia sanitaria.