



# CI NE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II

## Capítulo 16



# II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas  
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

**BNP: 2019-106**

*Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**BORDEANDO LAS FRONTERAS DE LA ADAPTACIÓN:  
EL CASO DE *ALSINO Y EL CÓNDOR* (1982) Y *LA INTIMIDAD  
DE LOS PARQUES* (1965)**

**Julio Gutiérrez G-H**  
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

**Resumen:** pretendo explorar qué factores intervienen en esta variación del modo de transponer discurso, por medio de la identificación, y comparación de determinados puntos de tensión en el proceso y producto de la adaptación que permitirían situar a las obras transpuestas más o menos cerca de la fuente o bien en la frontera de la apropiación. Empleando los casos de la película nicaragüense *Alsino y el cóndor* (1982), transposición de la novela *Alsino*, de Pedro Prado, y de la argentina *La intimidad de los parques* (1965), de los cuentos «Continuidad de los parques» y «El ídolo de las cicladas», de Julio Cortázar, estudiaré, a la luz de las teorías en torno a los *media affordances*, de qué modo dialogan con sus respectivos hipotextos.

**Palabras clave:** adaptación, apropiación, cine latinoamericano, literatura latinoamericana, Pedro Prado, Julio Cortázar, *Alsino y el cóndor*, *La intimidad de los parques*

Quizá lo que caracteriza con mayor fuerza a toda adaptación es el hecho de que en ese proceso muy pocos elementos permanezcan intactos. Groensteen (1998) se refiere a la transposición como un proceso de transemiotización en la que tanto el soporte como el discurso se transforman en función de diversos factores contextuales en las más variables proporciones. Por otra parte, Leitch (2003) desmiente toda posibilidad de entender la adaptación meramente desde el problema de la fidelidad por estas mismas razones.

En este sentido, y siguiendo las líneas interpretativas de la teoría de la adaptación que, en la gran mayoría de los casos, echa sus raíces en las ideas de Genette (1989), es pertinente hablar de estas formas desde la hipertextualidad, teniendo siempre presente que la relación entre fuente y versión —hipotexto e hipertexto— es mucho

más que un trasvasije o una dualidad o tensión entre tradición y creación. Seymour Chatman (1978) se aproxima al problema de la transposición desde la distinción «relato» (o «fábula») y «discurso»: para el norteamericano, la adaptación se construye desde la reformulación del discurso narrativo y la conservación (en mayor o menor medida) del «relato». De este modo, y siguiendo las aclaraciones posteriores de McFarlane (1996), en toda adaptación hay algo que cambia (el discurso o, en sus palabras, la enunciación) y algo que permanece (el «relato» o enunciado). A la luz de estas distinciones, puede entenderse que la transposición reviste más complejidades que la mera relación intertextual: por cuanto existe esta dualidad en la estructura de la versión, es posible afirmar que esta ostenta un comportamiento dual: por un lado, señala y tributa de la fuente; y por el otro, se distancia de ella. Esa es la postura de Linda Hutcheon, que puede condensarse en el modo en que la investigadora concibe toda transposición: «una repetición con variaciones» (2006, p. 9, mi traducción).

El análisis genettiano es de gran ayuda a este respecto, por cuanto el teórico se refiere a todas estas prácticas desde la imagen del palimpsesto; es decir, la superposición de discursos. En dicha superposición, las jerarquías se disipan por cuanto el producto de la hipertextualidad está inevitablemente acompañado por el fantasma de la fuente, independiente del modo en que el adaptador haya elegido abordar la obra.

Dicho vínculo entre versión y fuente es abordado desde la perspectiva genettiana del palimpsesto que cifra una relación muy íntima entre dos textos —superpuestos entre sí y que comparten un soporte común— cuya lectura atenta permite seguir las trazas del texto anterior y completar la lectura del más reciente. De este modo, la adaptación debe entenderse como un proceso acumulativo: tanto los adaptadores como los nuevos lectores alimentan el «relato» y lo transforman.

En su artículo, coescrito con Gary Bortolotti, «On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and Success-Biologically» (2007), Hutcheon manifiesta esta idea poniendo énfasis en las relaciones que pueden establecerse entre adaptación narrativa y biológica: en su propuesta, la investigadora plantea una relación homológica más que una analogía. De este modo, se orienta más a buscar una relación de similaridad en las estructuras en la que puede hallarse un origen común. Para Hutcheon, será el hecho de que ambos tipos de adaptación (biológica y narrativa) pueden ser entendidos como replicación: «los relatos, de modo paralelo a los genes, se replican; las adaptaciones de ambos evolucionan producto de entornos cambiantes» (Bortolotti & Hutcheon, 2007, p. 444, mi traducción). En cierto sentido el argumento de Hutcheon se acerca al de Chatman en lo que respecta a la categoría del relato (*story*) y su permanencia en la traslación de un medio a otro. Para Hutcheon, esta permanencia se puede relacionar con la de los genes a lo largo de las generaciones y a pesar de las alteraciones evolutivas de las especies. Del mismo

modo, se puede entender que la adaptación narrativa cumple con esa característica de su contraparte biológica: tiene una faceta que resiste a las alteraciones en el contexto cultural, mientras otra se modifica en la medida y necesidad del entorno en que se encuentre. A este respecto, Hutcheon agrega un aspecto más a la relación entre adaptación narrativa y biológica:

Como hemos visto, la replicación no es repetición sin cambios, y esto es un punto crucial tanto para la biología como para la cultura (...). Otro modo de pensar esto es: genotipo + ambiente = el fenotipo que percibimos y experimentamos. De modo que la estructura paralela para un fenotipo narrativo sería: idea narrativa + entorno cultural = adaptación. O, planteado en la práctica: trama de «amor y muerte» + cultura europea occidental = *Romeo y Julieta*, eventualmente: Shakespeare adaptó la versificación que Arthur Brooke hizo de la adaptación que Matteo Bandello realizó, a su vez, de la versión que Luigi da Porto hizo de la historia de Masuccio Salernitano sobre dos amantes italianos muy jóvenes marcados por el destino que, en el camino, fueron cambiando de nombres y lugares de nacimiento (Bortolotti & Hutcheon, 2007, p. 448, mi traducción).

Esta reflexión sobre la adaptación desde una perspectiva contextual-cultural permite extrapolar la idea del fenotipo a la definición que hace Chatman, en el sentido de que ambas miradas sobre la adaptación apuntan a una dualidad homóloga: para Chatman, el binomio relato-discurso; para Bortolotti y Hutcheon, idea narrativa y contexto cultural. En cierto modo, ambos puntos de vista, aparentemente distantes, se entrelazan y complementan: la traslación de una obra a otro medio respeta el marco esencial en el que se desarrolla el relato, pero altera su forma discursiva en función del medio en que se lleva a cabo la adaptación, que responde a su vez al interés por parte del artífice de la nueva obra de acercar a este a nuevos lectores o espectadores y de «refrescar» la historia, adaptándola (esta vez, biológicamente hablando) a su contexto histórico-cultural.

Además de esto, aparece la perspectiva de la adaptación como «acto creativo» en el que, a la vez, hay una apropiación y un rescate. El comentario de H. Porter Abbott, que señala al adaptador como una especie de saqueador de tumbas, se aproxima al contrapunto que define a la adaptación según Hutcheon: «los adaptadores, si puede considerárseles buenos para algo, es para el saqueo: ellos no copian, sino que roban lo que quieren y abandonan el resto» (Abbott, 2002, p. 105, mi traducción). Este punto en particular es crucial, pues esta idea demarca el contorno del modo en que se definirá la adaptación en este estudio: «desde la perspectiva del adaptador, su práctica es un acto de apropiación o rescate y esto es siempre un doble proceso de interpretación y luego de creación de un producto nuevo» (Hutcheon, 2006, p. 20, mi traducción).

Este aspecto, entendido desde la adaptación como proceso, es muy relevante por cuanto enfatiza en la idea del fenotipo cultural como factor preponderante en toda traslación, pero también porque remite nuevamente al palimpsesto desde dicha dualidad, que opera en función de la fidelidad al medio y los requerimientos del contexto (la actualización de ciertos aspectos del relato).

Por otro lado, entender la adaptación desde esta perspectiva remite al vínculo intertextual indisoluble con la fuente, pero tomando en consideración la posibilidad de la reescritura. Por esta razón, concebir la adaptación como una especie de palimpsesto puede esclarecer mejor de qué modo los textos (fuente y adaptación) interactúan y dialogan, así como también de qué modo la reescritura del relato le hace sentido al lector o espectador de un modo renovado.

Llegado este punto, es pertinente preguntarse por los límites entre apropiación y rescate que Hutcheon distingue. La adaptación, como puede verse, encuentra en su proceso una cierta plasticidad en este sentido, de modo que hay adaptadores que se orientarán más hacia la reescritura, mientras que otros hacia la fuente. Tomando esto en consideración, es inevitable pensar en las fronteras entre adaptación y apropiación propiamente como tal. Es, por cierto, también inevitable no desconocer los profundos vínculos entre una y otra forma de adaptación.

Pues bien, el límite que alcanza la intención de revisión y reescritura en una adaptación colinda íntimamente con el de la apropiación. Julie Sanders, en su libro *Adaptation and appropriation* (2006) establece con claridad estas distinciones. A juicio de la investigadora, la apropiación implica un claro distanciamiento de la fuente pero, al igual que en la adaptación, no del todo:

la apropiación afecta frecuentemente el rumbo decisivo marcado por un alejamiento de la fuente hacia un producto y dominio culturales totalmente nuevos. Esto puede o no involucrar un giro genérico en la obra, y puede requerir la yuxtaposición intelectual de (al menos) un texto sobre el otro, hecho que, como hemos sugerido, es central para las experiencias de lectura y recepción de las adaptaciones (2006, p. 26, mi traducción).

Desde la perspectiva de la autora, el distanciamiento del que se hablaba se emprende con miras a la construcción de un producto nuevo que, no obstante, exige de parte del lector que reconozca aún ciertos vínculos con la fuente: no hay un total abandono del hipotexto, hay algo que se queda. En este sentido, es posible proponer que la apropiación y la adaptación se asemejan al movimiento de una rueda, cuyos rayos se alinean o no con el diseño de la estructura que la contiene: la rueda sería el hipertexto, y los rayos algún aspecto del «relato» (un conflicto, un *kernel* como los describe McFarlane (1996) o algún personaje; elementos invariables de dicho

sustrato narrativo, en fin); la estructura sería el contexto de producción, el soporte discursivo y todos los aspectos que pueden variar en una adaptación sin que el lector o espectador pierda noción del hipotexto. La rueda, al ponerse en movimiento, ofrecería variaciones en relación con la alineación original. Para la adaptación, estas variaciones nunca dejarían de coincidir con la configuración de la estructura externa, a saber, el hipotexto. De este modo, las líneas de los rayos de la rueda coincidirían con las líneas que componen el diseño de dicha estructura. Para el caso de las apropiaciones, en cambio, esta misma rueda jamás haría coincidir sus rayos con el diseño exterior.

En ambos casos la rueda se mantiene en su eje, de modo tal que no se desvanece completamente el vínculo entre ambos elementos; pero el modo en que interactúan conforma resultados muy distintos. Tanto en la adaptación como en la apropiación —pero sobre todo en la segunda— estas variaciones tienen su origen en otros aspectos extratextuales: «tiene lugar un efecto de filtraje, una polinización cruzada; observamos mediaciones a través de la cultura, la práctica y la historia que no debe ser subestimada» (Sanders, 2006, p. 13, mi traducción). El comentario de Sanders resulta de mucho interés, por cuanto coincide con lo planteado por Bortolotti y Hutcheon: en el caso de la apropiación, la investigadora agrega el concepto de la polinización cruzada, la influencia mutua de dos lenguajes, medios, contextos, autores y lecturas para la reescritura de una fuente determinada. Hay una evidente relación de equilibrio y reciprocidad entre los soportes discursivos y las necesidades del «relato», tanto en la adaptación como en la apropiación. La distinción, como ya se ha mencionado, tiene que ver con el modo en que se resuelven dichas relaciones. Para la apropiación, esta resolución siempre será sumatoria, o incremental como lo presenta la propia Sanders al referirse a las prácticas reescriturales que aportan nuevos elementos en la nueva versión. Dichos aportes, independiente de las motivaciones que tengan, implican un evidente distanciamiento de la fuente que aproxima el modo de entender este tipo de textos a lo que desarrolla Pérez Bowie (2013). En definitiva, y como lo plantea Sanders, más que pensar de modo comparativo, conviene observar las relaciones entre hipo e hipertexto en función del modo en que se reconfiguran y replantean los fundamentos de la fuente (2006, p. 28).

Pues bien, a la luz de estas reflexiones y de la metáfora de la rueda que se ha propuesto, se compararán determinados puntos de tensión en el proceso y producto de la adaptación, que permitirían situar a las obras transpuestas más o menos cerca de la fuente o bien en la frontera de la apropiación.

En su película *La intimidad de los parques* (1965)<sup>1</sup>, Manuel Antin propone una reescritura de los cuentos «El ídolo de las cícladas» y «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar, en una combinación cuyo resultado final aleja al hipertexto de su fuente, aunque no necesariamente desconociéndose de ella del todo. La película, al igual que el relato del escritor argentino, trata de un triángulo amoroso que se desarrolla en torno a unas ruinas arqueológicas. No obstante que el filme se inicia igual que el cuento de Cortázar, Antin ofrece una primera variación en el giro de la rueda de ambos «relatos»: en lugar de situar la acción en una de las islas del Egeo, la película la sitúa en Machu Picchu, particularmente en una especie de espacio laberíntico que dibuja también el devenir de los personajes, extraviados en la influencia del ídolo que desentierran, que representa ese triángulo amoroso.

Este primer punto calificaría a la película como una adaptación; no obstante, como ya se mencionó, el manejo del guion construido a partir de dos relatos diferentes del autor da pie a una serie de variaciones que ambos «relatos», individualmente, exigen al discurso cinematográfico propuesto por Antin, para resolverse de forma coherente. En este sentido, hay una reescritura que deja atrás ambas fuentes y propone una obra completamente nueva a partir de la lectura de dos obras literarias. En los propios títulos de apertura del filme, se dice literalmente que la película está «basada» en los cuentos de Cortázar. Este matiz, que suelen agregar muchas adaptaciones, ha sido ampliamente discutido en la literatura sobre teoría de la adaptación a modo de propuesta de una gradación que Porter Abbott reseña para luego rechazar. Sus razones son las mismas que las de Sanders: «necesitamos abordar la adaptación y apropiación literarias desde esta perspectiva más positiva, viéndolas como formas que crean nuevas posibilidades estéticas y culturales que se instalan en el mismo nivel que los textos que las han inspirado, enriqueciéndolos más que ultrajándolos» (Sanders, 2006, p. 41, mi traducción). El filme *La intimidad de los parques* adapta dos textos en un solo producto discursivo, por lo que se obliga a reorganizar el material y reconstruirlo; reescribirlo siguiendo un rumbo distinto de la fuente, un camino trazado por las líneas de la apropiación que, en ningún caso, constituye una intencionalidad de «robo» o «saqueo», sino más bien de incremento, de engrosamiento de los elementos del «relato». Siguiendo la imagen propuesta de la rueda, el giro propuesto por *Intimidad de los parques* sería sobre dos ejes superpuestos, dos ruedas cuyos rayos coinciden en algunos puntos y que, a su vez, coinciden con la trama de la estructura que las sostiene, en este caso, el discurso cinematográfico y el contexto de la audiencia latinoamericana.

---

<sup>1</sup> *Intimidad de los parques*. Guion de Manuel Antin, Raimundo Calcagno, Héctor Grossi. Dir. Manuel Antin. Act. Dora Baret, Ricardo Blume, Francisco Rabal, 1965. Película.

El primero de estos ejes —y el más importante— es el de la reescritura de «El ídolo de las cicladas». En dicho relato, contenido en *Final del juego* (de 1964), se narra la historia de un triángulo amoroso en torno a una estatuilla hallada en una isla del Egeo. El relato transcurre partiendo con las andanzas del falsificador Somoza hasta un cierre que emula una especie de rito con referencias a una antigua deidad que parece tomar posesión de los personajes convirtiéndolos a ellos en el sacrificio.

Antin, como ya se mencionó, toma los elementos fundamentales del relato y altera otros: si bien en este caso el contexto de la acción es importante, el director argentino elige un espacio distinto pero coherente con las necesidades del «relato». La elección de Machu Picchu busca establecer una cierta simetría con la referencia cortazariana de la civilización griega y la inca al abrir la película en la locación mencionada. El espacio del «relato» se convierte en una de las piezas móviles de la rueda, uno de los rayos que propone otras coincidencias con nuevos contextos. El resultado es una variación del hipotexto que respeta la acción en su esencia:

Se acordaba de cómo Thérèse, unos metros más allá sobre el peñón desde donde se alcanzaba a distinguir el litoral de Paros, había vuelto la cabeza al oír el grito de Somoza, y tras un segundo de vacilación había corrido hacia ellos olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de su *deux pièces*, para inclinarse sobre el pozo de donde brotaban las manos de Somoza con la estatuilla casi irreconocible de moho y adherencias calcáreas, hasta que Morand con una mezcla de cólera y risa le gritó que se cubriera, y Thérèse se enderezó mirándolo como si no comprendiera, y de golpe les dio la espalda y escondió los senos entre las manos mientras Somoza tendía la estatuilla a Morand y saltaba fuera del pozo (Cortázar, 1993b, pp. 67-68).

En la película, la escena inicial es muy similar: Teresa recorre las ruinas a través de una especie de laberinto mientras desabotona su blusa distraídamente. Mario excava al pie de una de las paredes mientras Héctor se aproxima desde otro ángulo del cuadro. Hay un punto en que los tres personajes se encuentran pero permanecen separados y distanciados por la piedra. La reconstrucción del texto, como puede verse, ofrece pequeñas variaciones que alteran el rumbo de las acciones, pero todas estas modificaciones se realizan en función de las necesidades del medio en que se está realizando la adaptación: el cine puede ofrecer mucho desde lo visual y, por lo mismo, Antin propone esta composición que presenta a los tres personajes principales en un solo encuadre pero separados entre sí «por la piedra». Esta mirada del director, esta ontología visual entraña una lectura del relato de Cortázar que se concretiza en el discurso cinematográfico: la piedra de los muros es la piedra de la que está hecho el ídolo desenterrado, ese símbolo de la discordia que desata el conflicto

en la narración, que en la película puede percibirse al concluir la escena, con Teresa retirándose mientras cierra su blusa ante la advertencia de Héctor, con una reacción similar a la de Morand, con esa «mezcla de cólera y risa», que más bien se inclina por lo primero. Hay, pues, una repetición con variaciones, como afirma Hutcheon (2006, p. 9), que construye la adaptación, y dichas variaciones responden, en gran medida, a lo que el soporte audiovisual permite a diferencia del cuento. La tensión con la fuente y su progresivo alejamiento en algunos de sus aspectos tiene que ver con las necesidades y desafíos que enfrenta el adaptador al realizar la reescritura en un nuevo formato y plataforma discursivas; en este sentido, «la consigna es coger del original lo necesario y saber sacrificar lo inútil, pues la buena idea literaria no es necesariamente una buena idea cinematográfica, ni la brillantez de un texto asegura un brillante resultado fílmico» (De Felipe & Gómez, 2008, p. 46). Las cualidades del medio abren la puerta al adaptador para que modifique la fuente en función de los rasgos que definen dicho discurso; y es precisamente esa reescritura la que enriquece al hipotexto a través de la lectura del adaptador.

A este respecto, hay un paratexto que se presenta antes de que inicie la película. A modo de epígrafe, aparece un texto blanco sobre negro: «Antiguas leyendas cuentan esta historia: la mujer que se niega al amor se convierte en piedra». En estas palabras ya hay una interpretación del texto de Cortázar: como espectadores, ya tenemos la noción de que el modo en que se abordará la reescritura del relato será desde el conflicto amoroso de los personajes, y que será la lectura propuesta la que guiará las tensiones entre el hipotexto y la versión cinematográfica. Por otra parte, tras el cierre de la primera escena de la película, aparecen los títulos de la película: en el texto, se declara que el filme está «basado en» los cuentos de Cortázar. Este matiz ya marca una distancia que se traduce en un paso más allá de la adaptación convencional y una aproximación hacia la reescritura entendida como una vía de apropiación de, al menos, algunos aspectos del hipotexto.

En este sentido, es posible plantear que esta película sigue los lineamientos de una adaptación, al menos desde la perspectiva de De Felipe. De acuerdo con el investigador español, en el proceso de adaptación está implicada una cierta apropiación del material que origina la fuente, y dicha apropiación debe orientarse en aras de las reglas del medio en que se realiza la adaptación (De Felipe & Gómez, 2008, p. 46): es decir, respetando los *media affordances*<sup>2</sup>, o el modo en que el «relato» y el medio dialogan y tensionan en función del producto final de la adaptación. Desde este punto,

---

<sup>2</sup> Los *media affordances* o cualidades mediales provienen del concepto de *affordance* acuñado por James Gibson en *The ecological approach to visual perception* (1986). Para un desglose del concepto y sus implicancias, ver Gutiérrez G-H, 2016.

ya se puede hablar de apropiación propiamente como tal cuando la tensión entre ambos elementos genera variaciones tales que alteran en mayor medida elementos fundamentales del «relato». En este caso, los *affordances* se alinean con la poética del adaptador, con la ontología visual de este (Lefevre, 2007, pp. 8-9), con su visión de mundo plasmada a través del medio. Hay una armonización allí que implica una desarmonización respecto a las exigencias del «relato». Podríamos graficar esto como el movimiento de una rueda, de modo que sus rayos se alinean con una cosa primero y luego con otra. Los elementos fundamentales son los mismos, pero la apropiación los pone en movimiento de un modo determinado.

Se había mencionado, siguiendo la metáfora de la rueda, que esta adaptación estaba constituida por dos ejes que giraban simultáneamente. El segundo de ellos lo constituye el otro cuento en que la película está basada: «Continuidad de los parques». En este caso, el distanciamiento es aún mayor, y puede hablarse con mayor certeza de una apropiación de la fuente y, más particularmente, de su estructura narrativa, que la película busca emular en varias de sus escenas.

En primer lugar, Antin se sirve del montaje cinematográfico para emular la estructura de líneas narrativas superpuestas, propias del texto de Cortázar. En la película, se produce un diálogo entre Teresa y Héctor que reviste una serie de problemas interesantes para analizar. En dicha escena, Héctor le lee a Teresa un libro que Mario le había recomendado. A medida que avanza en la lectura, el espectador toma conciencia de que el personaje le está leyendo «Continuidad de los parques» a la mujer, quien se sumerge en una ensoñación que abre a una sucesión de montajes que se superponen por la continuidad del movimiento de los personajes. Primero, son Mario y Teresa, corriendo y riendo en una playa que, al salir de cuadro y volver a entrar en él, se convierte en las ruinas de Machu Picchu, específicamente ese laberinto de pasillos del que se había hablado. Posteriormente, hay una escena en la que Mario y Héctor charlan sobre el ídolo; hay un retorno a la trama del cuento con referencias casi literales a este. En la película de Antin, Mario llega a un inquietante grado de obsesión con la figura, al igual que en el relato ocurre con Somoza. En la escena, se reproduce casi sin variaciones uno de los pasajes del cuento: «Siempre sentí que nuestra piel estaba todavía en contacto con lo otro. Pero había que desandar cinco mil años de caminos equivocados» (Cortázar, 1993a, p. 73). Antin se apropia del diálogo para acentuar el efecto del montaje y yuxtaposición de escenas emulando «Continuidad de los parques»: aprovecha la obsesión de Mario con el ídolo para dar contexto a la cita, y se aproxima aún más a la fuente al establecer la simetría con Somoza, que vive la misma obsesión por el objeto análogo en el relato de Cortázar. En este punto, puede afirmarse que estas apropiaciones se orientan hacia el producto final de una adaptación, por cuanto el adaptador se sirve de los elementos constitutivos

del «relato», pero que luego cambian su rumbo a través del diálogo y el montaje cinematográfico, dos elementos inherentes a la retórica audiovisual: por medio de los *media affordances*, la adaptación se aproxima al campo de la reescritura apropiativa.

De hecho, el diálogo en que está enmarcada la citada línea sirve al adaptador como medio para complementar el efecto de yuxtaposición del montaje de las escenas que emula «Continuidad de los parques». En este caso, Héctor es el eje que salta entre Teresa y Mario. Luego, sobre la base del mismo diálogo, Héctor pasa de un eje al otro de la pantalla, mientras el montaje alterna la conversación entre Mario y Teresa. Al final, la última línea la pronuncia Héctor, pero con la voz de Mario. El mismo plan de unificar los personajes en un solo flujo que hace Cortázar, lo propone el adaptador a través del lenguaje audiovisual y sus *affordances*: «es como si todo el tiempo cambiara... como si todo estuviese cambiando», dice Mario a través de Héctor en el montaje. Dicha frase denota, de algún modo, el juego de planos de «Continuidad de los parques», pero también de «El ídolo de las cícadas», encarnado en el conflicto entre los personajes en torno al objeto antiguo que, a la postre, acaba por tomar el control de los personajes para realizar el rito que cierra el relato de Cortázar.

Por otra parte, el montaje juega constantemente con la continuidad de los planos de realidad de los personajes —la memoria de Teresa, la escena del desentierro del ídolo—, siguiendo una extraña continuidad armada por el montaje. La superposición, en este caso, funciona con lenguajes: en Cortázar es la palabra y la gramática, y en Antin es el propio montaje cinematográfico y el aprovechamiento de la continuidad del movimiento de los amantes saliendo de escena por un lado de la pantalla y volviendo a entrar en otro, pero cambiando el espacio.

*La intimidad de los parques*, pues, sigue la senda de la apropiación, enmarcada en una adaptación bastante audaz que suplanta ciertos elementos a conveniencia de la lectura de la fuente. A este respecto, es pertinente volver sobre la elección del espacio de Machu Picchu en lugar de situar la versión en el mismo espacio que inicia el cuento: «Las ruinas de Machu-Pichu fueron elegidas, seguramente, para enfatizar la propia dureza sentimental de los personajes» (Salgado, s.f.). Ciertamente, y considerando lo comentado anteriormente respecto de las paredes del «laberinto» que recorren los tres personajes —y que les dificulta su encuentro— las piedras expresan ese aspecto psicológico de los personajes explorado en el hipotexto por el narrador.

Por otra parte, la elección de un escenario distinto también juega con el borde de la apropiación al proponer una reconfiguración del espacio con el fin de hacerlo más local, más próximo a la identidad latinoamericana. El cine de entonces se enfocaba en una mirada introspectiva, y dicha mirada exigía al adaptador que adecuara el discurso del cuento a ese rasgo, a ese modo de hacer cine de la época de Antin, en fin: que el cuento se adecuara, se adaptara a las *affordances* de ese cine.

Finalmente, hay una adición en la versión de Antin que merece ser mencionada: la escena en la que Héctor y Mario caminan por la calle y este habla de una violación a una mujer indígena en la época de Pizarro, para luego hacer alusión a América: «Corioquio es algo más que una mujer que pudo ser violada... un continente entero se defendía...», dice Mario; y el otro responde «menos mal que ahora las mujeres se defienden menos»; a lo que Mario responde, «pero los continentes más». Esta alusión a la mujer inca que se defendió de la violación alude a Teresa y este triángulo amoroso, a la tensión sexual entre los tres personajes que emula (adapta) al cuento cortazariano, pero sobre todo a la intención de poner de relieve lo americano como una problemática propia de la película; es decir, como un dispositivo de apropiación discursiva con el fin de hablar de un tema que escapa al plan original de la fuente. Dicho plan es un rasgo que esta película comparte con *Alsino y el cóndor* (1982)<sup>3</sup>: primero desde la conquista, en el caso de *Intimidad de los parques*, y luego desde los regímenes militares y la influencia de Estados Unidos que de algún modo repite lo mismo en *Alsino y el cóndor*.

Dirigida por Miguel Littín y ambientada en Nicaragua, *Alsino y el cóndor* se sirve de algunas de las estrategias que Antin utiliza en la adaptación del cuento de Cortázar. El caso de este filme, tomando en consideración los procedimientos de Littín para construir su reescritura de *Alsino* y los resultados del producto, permite afirmar que se trata de una apropiación en toda regla. Volviendo sobre la imagen del eje giratorio y la trama planteada al inicio de este trabajo, *Alsino y el cóndor* ofrece un radical giro de la rueda, en la cual casi no hay puntos de coincidencia entre la reconfiguración discursiva del hipertexto y su hipotexto. Esta radicalidad evidencia una lectura más personal del adaptador en la que hay una preeminencia de las interpretaciones del contenido de la fuente en función de otros aspectos como el contexto de producción de la versión por sobre cualquier tentativa de aproximación al hipotexto, que por cierto las hay, pero estratégicamente seleccionadas en función de la lectura y reescritura del adaptador.

Cuando la adaptación se aproxima más a una lectura personal del adaptador, Pérez Bowie prefiere referirse a «reescritura», por cuanto hay una reelaboración en el proceso de interpretación del texto que, por lo demás, es inevitable y que viene acompañada de las circunstancias del contexto del adaptador, diferentes de las que definieron la producción de la fuente. De acuerdo con el autor, que a su vez se basa en los razonamientos de Vanoye, se trata de una apropiación, pues «el proceso adaptativo no es nunca el resultado de una elección libre del realizador, sino 'la consecuencia

---

<sup>3</sup> *Alsino y el cóndor*. Guion de Isidora Aguirre, Miguel Littín, Tomás Pérez Turrent. Dir. Miguel Littín. Act. Dean Stockwell, Alan Esquivel, Carmen Bunster, 1982. Película.

de un condicionamiento existencial'» (Pérez Bowie, 2013, p. 26). Para Pérez Bowie, la reescritura tiene un profundo vínculo con la apropiación: «una adaptación puede ser considerada reescritura solo en el caso de que implique una apropiación del texto precedente para reformularlo y utilizarlo desde una nueva mirada» (2013, p. 29). Esta nueva mirada es nítidamente visible en *Alsino y el cóndor*.

Concretamente, la nueva perspectiva desde la que Littín reescribe *Alsino* es histórica y política:

Recorriendo los campos de Nicaragua en busca de ambiente para su niño volador, en busca de árboles para que volara, en busca de justificaciones sociales para que fuera creíble la aventura de su Ícaro tropical, Miguel Littín descubrió en la memoria colectiva los recuerdos nunca contados de la guerra de liberación de Nicaragua, y se encontró de pronto —tal vez sin saberlo— con una película distinta, pero mucho más verídica y conmovedora que la que buscaba. No hay en esto nada nuevo ni raro: así ha sido el arte desde siempre (García Márquez, 1983).

El comentario de García Márquez expresa con claridad el modo en que Littín desarticula el eje original del «relato» del hipotexto para ponerlo al servicio de una intención de denuncia por parte del adaptador que, por cierto, es absolutamente ajena a la intención original de la obra de Pedro Prado. No obstante, el director chileno es capaz de hacer coincidir algunos elementos del «relato» de la fuente con otros que pertenecen estrictamente a su reescritura. El ejercicio realizado en este caso es similar al que realiza José Pablo Feinman en sus adaptaciones: «Mi primer paso es olvidarme de la novela, olvidarla literariamente, y comenzar a vivirla y trabajarla cinematográficamente, lo que implica un procedimiento muy diferente» (Busquier, 2004, p. 122). Ese literal olvido de la novela implica una fuerte tensión entre la fuente y su lectura, una debacle en la que el discurso del medio del hipertexto juega un rol fundamental sirviendo como un catalizador para adecuar y adaptar los elementos, muchas veces discordantes de dos visiones distintas —a saber, la del hipotexto y la del hipertexto—, a partir de las cuales se reconstruye, en parte, la fuente solamente para que esta sirva de base para la configuración definitiva de una nueva obra.

En este sentido, ciertamente palimpséstico, se puede hablar de narrativa incremental, tal como Sanders lo explica en *Adaptation and Appropriation* (2006). Cuando el adaptador decide desvincularse en gran medida a la fuente para acercarse más y mejor tanto al discurso del medio del hipertexto como a su propia lectura de la fuente cruzada con su particular visión del lenguaje que ha elegido para llevar a cabo la nueva versión, este ha entrado en el campo de la apropiación. Tal como lo establece Wolf, la apropiación es una forma que valora otra fidelidad: el lugar de la fuente. La apropiación tributa a su propio lenguaje: «la apropiación que implica

la relectura no piensa el texto como un escollo a salvar, no experimenta deudas de filiación con el origen; más bien, toma el texto como un trampolín que permitirá al filme saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es el del lenguaje cinematográfico» (Wolf, 2004, pp. 134-135).

El mismo De Felipe afirma que «se diría que el cine es capaz de fagocitar cualquier forma narrativa o elemento dramático que pueda servir a sus propósitos» (De Felipe & Gómez, 2008, p. 54): el «relato», pues, queda a merced de las *affordances* del medio en que se lleva a cabo la adaptación y, desde esas pautas y limitaciones, ocurre la reescritura de la fuente.

En términos más concretos, la operación de reconstrucción discursiva que se lleva a cabo en *Alsino y el cóndor* tiene diversos matices que llevan a concluir que, hasta cierto punto, esta obra transita por la línea en que colindan apropiación y adaptación. En primer lugar, y al igual que *Intimidación de los parques*, el adaptador se sirve del recurso de reproducir varios pasajes de la novela de Prado, como un modo de conservar cierta impronta de la fuente.

La selección de los pasajes de la fuente permite al espectador seguir el rastro de algunas de las partes relevantes de la trama del *Alsino*, ciertos hitos álgidos que definen el decurso del «relato». McFarlane (1996) se refiere a estas estructuras como la clave de toda adaptación. Los *kernel*s, como los llama Chatman (1976, p. 53), son unidades narrativas discretas que marcan puntos de la trama en los que el «relato» puede desarrollarse de uno u otro modo y afectar el producto final<sup>4</sup>. Littín toma varios de los *kernel*s de *Alsino* y, a través del diálogo, reconfigura el rumbo que la historia toma para alterar varios de sus rasgos sin hacerla del todo irreconocible.

Hay, pues, fragmentos literales de la novela dispersos por la película. Dichos fragmentos marcan hitos clave en la trama de la novela, como lo que cuenta Alsino a su hermano Poli y que sirve de base para el desarrollo de toda la trama: «Pero volé. Volé sobre la casa y el lago. Y era tan fácil, que yo me decía: mañana, cuando despierte, no me olvidaré de todo lo que debo hacer para volar» (Prado, 1972, p. 11). El trasvase de los diálogos integrales y de forma literal en algunas de sus escenas, y la emulación de ciertas imágenes de la novela son empleados por Littín para anclar su obra, lo que lleva a pensar en un peculiar estado intermedio entre adaptación y apropiación. Esto, porque la selección de pasajes de la fuente que se hizo al construir el guion da cuenta

---

<sup>4</sup> A la luz de las conclusiones de Barthes en su ensayo «Introducción al análisis estructural narrativo», McFarlane distingue las funciones narrativas, es decir aquellas que intervienen en el «qué» se cuenta más que en el «cómo». Para McFarlane son dichas funciones las que pasan de un medio a otro, y particularmente las que llama funciones cardinales, que Chatman distingue como *kernel*s o núcleos: partes fundamentales de la narración, puntos álgidos que determinan el devenir de lo que se está contando (McFarlane, 1996, pp. 13-14).

de una intención por conservar ciertos *kernels* de *Alsino*, aunque solo como puntos de referencia para el lector, a modo de ventanas al hipotexto cuya función se limita a marcar el referente, y no necesariamente a referirlo para tributarlo.

El caso del pasaje antes citado es un buen ejemplo de ello: en la novela, el resultado de estas palabras del protagonista son su ensayo por saltar de un árbol, que culmina en el accidente que, primero, lo deforma pero que, luego, da lugar a su fantástica transformación. Es, sin duda, un hito fundamental en la construcción del «relato» de la fuente, un *kernel* en toda regla que marca un punto de inflexión y una posterior resolución en el caso del hipotexto. Pero el caso de la versión cinematográfica da paso a un resultado totalmente distinto: el *Alsino* de Littín acaba deforme, y a ese respecto hay una serie de referencias que se reproducen literales en el guion, como la aparición del vagabundo que criaba pájaros: «Te dolieron los palos que te dio tu padre. ¡Bonita te pusieron la espalda! No me han pegado, dijo Alsino. ¿No y te dejaron curcuncho?» (Prado, 1972, p. 31). En la película, el niño lo sigue pero nuevamente el *kernel* altera su rumbo en el contexto de la Revolución: al separarse, en circunstancias muy distintas de la fuente, el viejo pajarero le advierte a Alsino que no se acerque a la «zona de guerra». Este giro radical en la rueda «relato» de la fuente marca una distancia tal que permite afirmar que se trata de una apropiación, a pesar de la elástica relación que mantiene el hipertexto con la fuente.

Por otra parte, uno de los *kernels* fundamentales de *Alsino* desaparece en la versión fílmica: Alsino nunca sufre la transformación del personaje literario, no se vuelve ese Ícaro trágico de la obra de Prado. No obstante, y como un modo de mantener la conexión elástica entre los *kernels* fundamentales de la novela, en la película hay un vuelo, pero en un helicóptero militar de los estadounidenses que, en el contexto de los conflictos del sandinismo, se encuentra interviniendo en la revolución. De este modo, utilizando algunos de los *kernels* de la novela, el filme cambia el rumbo del «relato» en función de otras necesidades y respondiendo a un contexto histórico y político que hace eco en toda Latinoamérica: hay, pues, algo de incremental en la obra de Littín, por cuanto resitúa el «relato» de Prado en un nuevo contexto histórico y lo resignifica, sumando un valor histórico y político al poético y estético que la obra cargaba originalmente. Littín selecciona ciertos *kernels* de *Alsino* y les brinda otra direccionalidad, más en función de un relato de formación, con lo político como telón de fondo, que el trasfondo lírico que Prado le da a su obra. De este modo, en la película hay un niño llamado Alsino, pero que habita en Nicaragua en vez de Chile, en un paisaje selvático en lugar del páramo retratado por Prado; mantiene esa misma aspiración de volar, pero en el caso de la realización de Littín sirve para señalar los conflictos políticos internos de Nicaragua por la Revolución sandinista, y también para criticar el intervencionismo de Estados Unidos en dicho conflicto.

En este sentido, resulta pertinente complementar las líneas en torno a las cuales se ha trazado el concepto de apropiación con su evidente intención de reconfigurar el texto para dar relieve a situaciones del contexto de producción del adaptador: «la apropiación no solo transforma un texto para hacérselo ver de una forma nueva, también lo reutiliza para iluminar una determinada realidad» (Pardo, 2010, p. 96). No hay intención contestataria en la apropiación; más bien un distanciamiento, otra búsqueda, otra intencionalidad. En ese sentido, Pardo se refiere al concepto de «refuncionamiento», de darle al discurso una nueva funcionalidad en relación con su contexto de producción, su audiencia y la poética del adaptador. Tanto *Alsino y el cóndor*, a través de su relectura-reescritura desde el sandinismo, como *Intimidad de los parques*, por medio de la fusión de dos relatos de Cortázar y su intención de resituar las acciones en Latinoamérica, revelan, precisamente, una lectura de las fuentes y su reescritura desde una perspectiva formalmente muy distinta que acarrea alteraciones de contenido en función de una intencionalidad por discutir las fuentes en una clave distinta.

Volviendo con el caso de *Alsino y el cóndor*, es interesante mencionar que Littín transforma ciertos motivos y les da otra funcionalidad en su «relato». Tal es el caso del vuelo como concepto dentro de la historia que en ambas obras es un elemento fundamental. En la apropiación fílmica, es asociado inmediatamente con las máquinas de vuelo norteamericanas: antes de que aparezcan las imágenes en *Alsino y el cóndor*, ya el sonido de las aspas de los helicópteros se hace presente. El empleo de las *affordances* del cine, en este caso, sirven para distanciarse aún más de la fuente: *Alsino*, la novela, reniega constantemente de la industrialización y la tecnología, y persigue otros rumbos en la representación del vuelo, más asociada a la relación del protagonista con el silencio, la soledad, el paisaje y la naturaleza. En el caso de la película es todo lo contrario, de modo que la máquina es una presencia constante; el ruido de fondo del motor de los helicópteros es el telón constante que reafirma la presencia de los norteamericanos y su intervención, por un lado, que en el decurso de la película explora las aristas del paternalismo, pero también la intención de enseñanza y amparo por parte de Frank hacia Alsino.

A pesar de los diferentes modos de abordar varios de los *kernels* de *Alsino*, en *Alsino y el cóndor* la resolución del conflicto sigue hasta cierto punto las huellas de su referente: hacia el final de la película, el helicóptero de Frank, el «Cóndor», se estrella contra el árbol desde el que Alsino había saltado en su primera tentativa de volar. En esta escena confluyen diversos elementos que conforman el eje central del «relato» de la fuente que permiten pensar en una especie de transposición desplazada en favor del contexto político e histórico del adaptador: hay en el desenlace de ambas obras la idea del vuelo truncado. En *Alsino* es representado por la mutilación del personaje

y el repudio general de aquellos que le rodeaban; en el caso del filme, la destrucción simbólica del helicóptero y la subsecuente revolución a la cual se une Alsino habla del vuelo truncado de la inocencia del personaje principal y de las intenciones de Estados Unidos, aunque se pone más énfasis en la ingenuidad de Frank. Por otra parte, ambas obras cierran con fuego: *Alsino* acaba con su personaje principal surcando el cielo como un Ícaro incandescente, casi convertido en una estrella fugaz; *Alsino y el cóndor*, por su parte, acaba con la máquina voladora y el árbol en llamas, los dos ejes simbólicos del vuelo de Alsino. Ese vuelo truncado, pues, decanta en la maduración del protagonista y su intención de dejar atrás su pasado en un gesto que, desde el punto de vista de la apropiación, es su punto cúlmine, por cuanto Alsino renuncia a su propio nombre como queriendo acabar de despojarse de toda referencia a la novela de Prado: «Me llamo Manuel», dice en la escena final y fusil al aire, marcha hacia la revolución con los demás guerrilleros.

De acuerdo con las terminologías de Sanders, *Alsino y el cóndor* bordea la apropiación. Por su modo de distanciarse del hipotexto, puede ser considerada como narrativa incremental: agrega matices, y estos son los puntos de tensión de la adaptación pues la resitúan en otro contexto e implican otra nueva postura en su reescritura que la desmarca de la fuente. Por otro lado, la película tributa en cierta medida de la novela de Prado, por cuanto texto literario y fílmico siguen un mismo esquema básico en sus *kernel*s: en ambos casos se alude a la idea esencial del deseo de vuelo y un estado de inocencia e ingenuidad en un escenario de abyección que acaba truncando ese deseo de vuelo.

A este respecto, el desvío que entraña *Alsino y el cóndor* como apropiación puede reflexionarse pensando en este concepto desde la re-visión: es por un lado una revisión, un mirar atrás a un texto antiguo, pero también es re-verlo, volver a abordarlo desde una nueva perspectiva y, en ese sentido, re-escribirlo. Tal como lo explica Pardo, siguiendo las ideas de Sanders, la apropiación entraña una «intervención que expande, suplementa, innova, es decir, que no solo replica, sino que complica» (2010, p. 64). Tanto *Alsino y el cóndor* como *Intimidad de los parques* son reescrituras como las entienden Pérez Bowie y Pardo: como algo más que meras adaptaciones o trasvasijos textuales. Hay la huella de una lectura, una reescritura que tensiona con la fuente (en mayor o menor medida, dependiendo de la obra). Y, por cierto, hay grados y límites distintos en una y otra, una notoria elasticidad en las tensiones entre hipo e hipertexto que no permiten hablar claramente de adaptación o apropiación.

Por lo mismo, al hablar de transposiciones, es quizá más pertinente pensar en distintos grados de reescritura, proceso inevitable tanto para la apropiación como la adaptación. En este sentido, la distinción que propone Pardo toma en consideración la volatilización de los discursos en función de otros factores que acaban volviendo

la espalda —en mayor o menor medida— a la fuente: la adaptación se asociaría a transformaciones formales (del discurso, en términos de Chatman), una transcodificación o transemiotización; por otra parte, la adaptación implicaría transformaciones temáticas o de contenido (es decir, del «relato» de acuerdo con las ideas de Chatman).

Sin lugar a dudas, aquellas adaptaciones más interesantes serán las que no posterguen los *media affordances* por satisfacer en estricto rigor al «relato», por cuanto «que haya transformaciones es inevitable en el proceso de transponer un texto al cine, pero su productividad va a depender del criterio que las anima» (Wolf, 2004, p. 104). Dicha productividad de la que habla Wolf, como pudo verse en los ejemplos de las dos películas aquí analizadas, tiene que ver con el modo en que el adaptador utiliza el soporte discursivo del hipertexto en la construcción de esta re-escritura, esta re-visión del hipotexto.

La productivización de obras antiguas, para replantearlas en función de lo que pueden ofrecer las estructuras que conforman el soporte discursivo del hipotexto y las contingencias del autor de la nueva versión, es una práctica que aporta en todo sentido: la adaptación y la apropiación ya no se tratan tanto de la fuente como del lenguaje en que esta se reconstruye. A este respecto, las ideas de Bourriaud relativas a las prácticas estéticas de la posproducción son un interesante complemento: la adaptación y la apropiación —pero sobre todo esta última— pueden entenderse desde la lógica de este filósofo, quien no pretende denotar la superación o negación de lo previo, sino que «inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes» (2004, p. 14). La adaptación y la apropiación siguen esa misma lógica: proponer nuevos modos de abordar narrativas usando distintas herramientas o dispositivos semióticos, como en este caso el cine. En este sentido, los *media affordances* juegan un rol fundamental en el proceso de reconstrucción del discurso, y su expansión hacia otros ámbitos que, en muchos casos, jamás fueron concebidos por el autor de la fuente.

Al estudiar, pues, adaptaciones y apropiaciones, no hay que poner toda la atención en el producto (que ciertamente es relevante); también hay que poner de relieve al proceso, y a propósito de los *media affordances*, del uso de los recursos retóricos que el autor de la versión hace no solo en función de las necesidades del relato, sino que también de su propio contexto sociohistórico, su poética y el modo en que manipula y construye su discurso desde las limitaciones y potencialidades que ofrece el medio en que se realiza el hipertexto. El adaptador usa el medio y lo modula, tanto en la lectura como en la reescritura: «al utilizar su televisor, sus libros, sus discos, el usuario de la cultura despliega así una retórica de prácticas y de ‘trampas’ que se emparenta con una enunciación, un lenguaje medio cuyas figuras y códigos es posible reinventar» (Bourriaud, 2004, p. 23). El escenario, tanto de la adaptación

como de la apropiación, es el del uso del discurso en la lógica de la posproducción: hay una base sobre la cual se reconstruye una obra para readecuarla, «adaptarla» a una lectura, pero también a un lenguaje nuevo. En ese proceso de supresiones, modificaciones, adiciones y rumbos alternos es fácil trazar un recorrido que bordee las fronteras entre adaptación y apropiación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abbott, H. Porter (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Silvia Niccolini (ed.) *El análisis estructural* (pp. 65-101). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Bortolotti, Gary & Linda Hutcheon (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and Success –Biologically. *New Literary History*, 38, 443-458.
- Bourriaud, Nicolas (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Busquier, Christian (2004). *Escribimos cine. Estudio sobre la discreta profesión de ser guionista*. Buenos Aires: La Crujía.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cortázar, Julio (1993a). Continuidad de los parques. En *Final del juego* (pp. 9-10). Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1993b). El ídolo de las cicladas. En *Final del juego* (pp. 67-76). Buenos Aires: Sudamericana.
- De Felipe, Fernando & Iván Gómez (2008). *Adaptación*. Barcelona: Trípodos.
- García Márquez, Gabriel (1983). Alsino y el cóndor. *El país*, 30 de marzo. [http://elpais.com/diario/1983/03/30/opinion/417823213\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/03/30/opinion/417823213_850215.html) (fecha de consulta: 30-3-1983).
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gibson, James J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale: Laurence Erlbaum.
- Groensteen, Thierry (1998). Le processus adaptatif. (Tentative de récapitulation raisonnée). En Thierry Groensteen y André Gaudreault (eds.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip* (pp. 273-277). Québec: Éditions Nota bene/Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image.
- Gutiérrez G-H, Julio (2014). Nocilla experience, la novela gráfica: adaptación y reescritura. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, 189-204.

- Gutiérrez G-H, Julio (2016). Julio Cortázar's «Fantomas contra los vampiros multinacionales»: from sequential rhetoric to literary blending. *IMAGE [&] NARRATIVE*, 17(3), 86-97.
- Hutcheon, Linda (2006). *A theory of adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Lefevre, Pascal (2007). Incompatible visual ontologies? The problematic adaptation of visual images. En Ian Gordon, Mark Jancovich y Matthew McAllister (eds.), *Film and Comic Books* (pp. 1-12). Jackson: University Press of Mississippi.
- Leitch, Thomas (2003). Twelve fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism*, 45(2), 149-171.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation*. Nueva York: Oxford University Press.
- Pardo, Pedro (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria. En José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 45-117). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, José Antonio (2013). Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21-44) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Prado, Pedro (1972). *Alsino*. Santiago: Nascimento.
- Salgado, Antonio (s.f.). Intimidad de los parques (1965). <http://www.cinenacional.com/critica/intimidad-de-los-parques> (fecha de consulta: 28-11-2016).
- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and appropriation*. Nueva York: Routledge.
- Wolf, Sergio (2004). *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.