



# CI NE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II



## Capítulo 3



# II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo,  
N 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

## LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA COMO INTERACCIÓN DIALÓGICA CON EL TEXTO LITERARIO

Gastón Lillo

Universidad de Ottawa, Canadá

**Resumen:** en este texto se busca un acercamiento al problema de la adaptación desde una perspectiva inspirada por la sociocrítica de los discursos y los textos culturales. La sociocrítica se instala en la estela abierta por los trabajos de Mijaíl Bajtín en torno al «dialogismo», y a la corriente del «análisis del discurso» (a partir de las propuestas de Michel Foucault); se interesa en la «interdiscursividad», la «intertextualidad», y el «discurso social», entre otros muchos otros conceptos forjados, entre otros, por Marc Angenot, Claude Duchet, Regine Robin, Edmond Cros y Antonio Gómez Moriana. Esta perspectiva propone estudiar el problema de la adaptación más allá de su exclusiva relación con la obra inicial, y se hará a través del análisis de las adaptaciones al filme de *Nazarín*, escrita por Benito Pérez-Galdós y adaptada por Luis Buñuel; *Cabeza de Vaca*, adaptación de Nicolás Echevarría del texto *Naufraños* de Cabeza de Vaca; *El lugar sin límites*, adaptación de Arturo Ripstein de la novela de José Donoso; *Il Postino*, adaptación de Michael Redford de la novela *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta; y de *Subterra*, adaptación de Marcelo Ferrari de los cuentos de Baldomero Lillo. Las adaptaciones cinematográficas, al mismo tiempo que dialogan con los textos literarios que les sirven de fuente, interactúan con los contextos sociodiscursivos donde se producen, así como los textos de origen dialogan con los suyos.

**Palabras clave:** adaptación, sociocrítica de los discursos, contexto sociodiscursivo, texto literario, intertextualidad, discurso social, interdiscursividad

Desde hace varias décadas, las relaciones entre cine y literatura son materia de amplia reflexión en diversos campos y disciplinas. Mi contribución a este volumen se centrará en el problema de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios. Si descartamos las evaluaciones tradicionales de la adaptación en términos de «fidelidad» o «traición» de las obras de origen, y hacemos una síntesis rápida de los acercamientos

teóricos al problema desarrollados hasta ahora, se deben mencionar en primer lugar los trabajos que, desde la semiología de Christian Metz, se llevaron a cabo a partir de lo que el teórico llamó «interferencias semiológicas entre lenguajes»; es decir, la posibilidad que tienen unos códigos<sup>1</sup> de manifestarse en sistemas semióticos que se cristalizan en materias de expresión diferentes como son el texto literario y el filme.

En segundo lugar, una corriente de trabajos desarrollados desde la perspectiva del análisis estructural analiza de qué manera la escritura literaria y la escritura fílmica *actualizan* el relato y se pliegan a sus necesidades; qué estrategias, recursos, procedimientos narrativos utilizan filme y novela para dar cuenta de los distintos elementos constitutivos del relato: estructura de las unidades narrativas, de los actantes, del espacio y del tiempo, y de la enunciación y sus dispositivos. Este último aspecto lo estudia la narratología, que arranca de los trabajos de Gérard Genette y se propone responder a la pregunta sobre la manera en que la narración por imágenes puede substituir los elementos que en la narración verbal permiten significar una actitud, una posición narrativa (Jost, 1987, p. 16). Una tercera perspectiva se agrupa en torno a las posibilidades de conservación, modificación, inclusión o abandono de elementos de la diégesis en el proceso de la adaptación. Esto dependerá, entre otras cosas, de las limitaciones de orden material surgidas en la realización (por ejemplo: restricciones de decorados, duración del rodaje, disponibilidad de actores, etc.) pero también de la interpretación particular que se quiera dar a la obra (Baby, 1983, pp. 43-44). Más recientemente, con el desarrollo de los estudios culturales, los estudios poscoloniales y subalternos, las teorías gays, lesbianas y *queer*, entre otros, se ha producido una eclosión de análisis comparativos entre textos literarios y filmes, que privilegian una problemática particular o un sesgo temático específico. En estas investigaciones el interés se desplaza desde las especificidades de los lenguajes y de las tipologías narrativas hacia interrogaciones políticas y de representación. Por otra parte, el avance de las tecnologías digitales y la estrategia de marketing de vender novelas acompañadas de su correspondiente DVD de la película ha dado un nuevo impulso a los «estudios intermediales».

Todas estas perspectivas han sido y son útiles a la hora de abordar los análisis concretos de adaptaciones cinematográficas de relatos literarios. Por mi parte, ya desde mis trabajos sobre el cine mexicano de Buñuel (Lillo, 1994)<sup>2</sup>, me he interesado

<sup>1</sup> «[...] sistemas convencionalizados que se mantienen constantes a lo largo de numerosos y variados mensajes particulares» (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine* 50).

<sup>2</sup> Aunque no fue la relación cine/literatura la que guiaba mi trabajo sobre la producción mexicana de Buñuel, rápidamente me di cuenta de que la totalidad de sus filmes hechos en México, con excepción de *Los Olvidados* (1950) y *El bruto* (1952), se inspiraba de relatos literarios y piezas teatrales. *El ángel exterminador* (1962), por ejemplo, es una pieza inédita de José Bergamín; *Ensayo de un crimen* (1955)

en una perspectiva inspirada por la sociocrítica de los discursos y los textos culturales desde los cuales me acerco al problema de la adaptación. Esta perspectiva se inscribe en la senda abierta por la sociología tradicional de la literatura (Lukacs, Goldmann) en la medida en que, al igual que ella, aborda las relaciones entre producción textual y contexto sociohistórico. Recoge y dialoga con varios de sus conceptos (conciencia posible, sujeto transindividual, estructura significativa, etc.), pero toma distancia de algunas de sus operaciones mecánicas surgidas de la tendencia a establecer «reflejos» o «analogías» entre texto y contexto, y de los análisis de la ideología basados principalmente en la noción de clase.

Lo que le interesa a la sociocrítica es «la inscripción de lo social *en* el texto» (Duchet, Robin) sin perder de vista la centralidad del estudio de las formas y estructuras artísticas que considera inseparables de las estructuras sociales e ideológicas (con lo cual también recupera los avances del formalismo y el estructuralismo pero desligándolos de su credo inmanentista). La sociocrítica se instala en la estela abierta por los trabajos de Mijaíl Bajtín en torno al «dialogismo», y a la corriente del «análisis del discurso» (a partir de las propuestas de Michel Foucault); se interesa en la «interdiscursividad», la «intertextualidad», y el «discurso social», entre otros muchos otros conceptos forjados, entre otros, por Marc Angenot, Claude Duchet, Regine Robin, Edmond Cros y Antonio Gómez Moriana.

Espero que al abordar situaciones de adaptación concretas en este texto quede claro en qué consiste esta práctica analítica.

## I

Más allá de la tradicional evaluación de la adaptación cinematográfica en términos de fidelidad o traición al espíritu de la obra literaria o de su autor, opto por abordar las relaciones entre ambos textos (literario y filmico) desde una interrogante central: de qué manera los desvíos, modificaciones, silencios, adiciones, que invariablemente se introducen en el proceso de la adaptación cinematográfica, inciden en la producción de sentido y repercuten en el sistema ideológico de la obra original. Con este fin analizo comparativamente los mecanismos de la semiosis literaria y la semiosis

---

es una adaptación de la novela de Rodolfo Usigli. *El gran calavera* (1949) se inspira de una pieza teatral de Alfonso Torrado; *La hija del engaño* (1951), de una zarzuela de Carlos Arniches; *Nazarín* (1958) es la adaptación de la novela de Galdós; *El río y la muerte* (1954) se inspira de la novela *Muro blanco en roca negra* de Miguel Álvarez Acosta; *Subida al cielo* (1954), de un relato de Manuel Altolaguirre; *La ilusión viaja en tranvía* (1954), de una historia de Mauricio de la Serna; *Una mujer sin amor* (1952), del cuento de Guy de Maupassant «Pierre et Jean», etc. Es interesante notar que la lista incluye no solo obras de la tradición culta sino también obras consideradas menores y de la tradición folletinesca y de consumo (Lillo, 1994, p. 137).

fílmica a partir de una perspectiva atenta a los procesos de codificación y descodificación de los signos en sus respectivos contextos discursivo-culturales.

La adaptación cinematográfica es considerada entonces como un proceso de ajuste o reorganización del sentido en función, por una parte, de las «condiciones de posibilidad» de los textos; es decir, lo que los hace enunciables e inteligibles en un determinado contexto (condiciones históricas, estéticas, culturales, ideológicas, políticas, generacionales, etc.) y, por otra parte, de las restricciones relativas a las materias de expresión impuestas por el paso del sistema semiótico literario al sistema semiótico fílmico.

En este marco de nociones e interrogantes nos podemos encontrar con diferentes posibilidades, que se verán a continuación en los apartados.

### La adaptación como lectura crítica o subversiva del texto literario

Generalmente toma la forma de un distanciamiento irónico que resulta en una puesta al desnudo de las convenciones retóricas y contradicciones ideológicas del texto que le sirve de soporte a través de una serie de mecanismos de transgresión favorecidos por la escritura fílmica, como por ejemplo el desacoplamiento de los significantes verbales de los significantes visuales que tradicionalmente funcionan de manera unidireccional en la construcción de un sentido unívoco o monológico. Es el caso, por ejemplo, de *Nazarín*<sup>3</sup>, de Luis Buñuel, adaptación de la novela de Benito Pérez-Galdós de 1895. En este filme, el principio monológico de unidireccionalidad de los significados desaparece para dar lugar a un relato polifónico y dialógico donde las dudas y vacilaciones del personaje principal, Nazarín, a propósito de la fe y la espiritualidad (campo semántico central de la producción discursiva de fines de siglo XIX en España y Europa), son potenciadas hasta llevar la historia hacia una proliferación de los sentidos de la novela. Tal proliferación, dicho sea de paso, pone en cuestionamiento el mito según el cual cada vez que el cine adapta una obra literaria opera irremediamente una reducción semántica del texto original.

En la novela, tanto el programa narrativo como el nombre del héroe, así como una serie de íconos que intervienen en su descripción, evocan el texto de los evangelios y por antonomasia el personaje de Jesús (Nazarín/El Nazareno). El filme de Buñuel se construye sobre las bases de esta primera relación intertextual en una especie de intertextualidad de segundo grado. La adaptación respeta básicamente el nivel de la historia pero modifica profundamente su sentido al instaurar una distancia crítica

---

<sup>3</sup> *Nazarín*. Guion de Julio Alejandro, Luis Buñuel, Emilio Carballido y Benito Pérez Galdós. Dir. Luis Buñuel. Act. Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús Fernández e Ignacio López Tarso. Película, 1958.

entre la perspectiva del personaje central (Nazarín) y la de la instancia enunciativa del filme (o meganarrador), incluyendo otros referentes intertextuales que van a hacer saltar la fidelidad ideológica del texto de Galdós a los evangelios. La relación que establece el Nazarín de Buñuel con el Nazarín de Galdós no es pues la de la simple adaptación o la de la filiación amistosa sino la de una verdadera subversión. Un episodio que ilustra lo dicho es aquel en el que Nazarín, acompañado de sus dos discípulas, atraviesan un pueblo devastado por la epidemia de peste en el cual una mujer moribunda no solo rechaza la extremaunción que le ofrece Nazarín, sino que afirma el deseo de estar estos últimos minutos de su vida con el hombre que ama. Cito el guion técnico:

«Nazarío: Piensa que esta vida solo es camino: soporta tus sufrimientos aquí abajo y prepara tu alma al gozo que te espera de verte en la presencia de Dios.

Lucía: (con débil sollozo) Yo solo quiero ver a Juan ... quiero verlo.

Don Nazarío: Olvida ya las pasiones este mundo, hija. El señor te da tiempo para hacer examen de conciencia ... piensa en el cielo que te espera.

Lucía: No, No ... solo quiero a Juan.

Este rechazo de Dios y afirmación del deseo y pasión humanas se encuentra en el centro del universo temático de Buñuel. Contrariamente a la novela de Galdós, el filme plantea la impotencia de la religión y de la acción del cura, y recurre, en este caso, al intertexto del Marqués de Sade «Diálogo de un moribundo con un sacerdote»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> «El Sacerdote: Llegado el instante fatal en que el velo de la ilusión solo se desgarrará para dejar al hombre reducido al cuadro cruel de sus errores y sus vicios, ¿no te arrepientes, hijo mío, de los múltiples desórdenes a los que te condujo la humana debilidad y fragilidad?

El Moribundo: Sí, amigo mío, me arrepiento.

El Sacerdote: Pues bien, aprovecha estos remordimientos felices para obtener del cielo, en este corto intervalo, la absolución general de tus faltas, y piensa que es por la mediación del santísimo sacramento de la penitencia que te será posible obtenerla del Eterno.

El Moribundo: No nos comprendemos.

El Sacerdote: ¡Cómo!

El Moribundo: Te he dicho que me arrepentía.

El Sacerdote: Así lo oí.

El Moribundo: Sí, pero sin comprenderlo.

El Sacerdote: ¿Qué interpretación? ...

El Moribundo: Esta... Creado por la naturaleza con inclinaciones ardorosas, con pasiones fortísimas, únicamente colocado en este mundo para entregarme a ellas y para satisfacerlas, y estos efectos de mi creación no siendo más que necesidades relativas a las primeras vistas de la naturaleza, o, si lo prefieres, solo derivaciones esenciales de sus proyectos sobre mí, todos en razón de sus leyes, solo me arrepiento de no haber reconocido bastante su omnipotencia, y mis únicos remordimientos solo se refieren al mediocre uso que hice de las facultades (criminales según tú, según yo muy simples) que ella me había

Otro ejemplo de esta yuxtaposición de referentes intertextuales que hacen estallar el sentido de la novela es la visión espeluznante que tiene el personaje de la prostituta Andara de un Cristo riéndose a carcajadas.

La imagen de Cristo riéndose a carcajadas se encuentra en el proyecto de objeto surrealista del propio Buñuel: «Una Jirafa», publicado mucho antes en la revista *Le surréalisme au service de la révolution*, 6, de 1933. Esta jirafa de madera de algunos centímetros de espesor debía esconder, debajo de cada mancha que se levantaba como una tapa, los más disparatados objetos. En el texto correspondiente a la duodécima mancha se puede leer: «Una hermosísima foto de la cabeza de Cristo coronado de espinas, pero riéndose a carcajadas». Sin embargo, la preocupación sobre la risa en Cristo tiene otras manifestaciones que Buñuel seguramente conocía; por ejemplo, el cuadro del pintor surrealista Clovis Truille, *Le grand poème de Amiens*.

Con esta imagen, Buñuel hace saltar a pedazos tanto la iconografía crística convencional, como aquella llena de pureza y de humanidad idealizada de la novela de Galdós que, como lo ha señalado Sánchez-Vidal, «sigue una tendencia que puede observarse en la pintura alemana y francesa de la época en la que suele presentarse a Cristo como un pobre del siglo XIX entre mendigos decimonónicos» (1984, p. 221). En su película, Buñuel no solo presenta la imagen de un Cristo más terrenal, sino que les atribuye rasgos completamente opuestos a los divinos; es decir, satánicos. Respecto a la risa, por ejemplo, Octavio Paz afirma que:

La conciencia cristiana expulsa a la risa del paraíso y la transforma en atributo satánico. Desde entonces es signo del mundo subterráneo y de sus poderes. Hace apenas unos cuantos siglos ocupó un lugar central en los procesos de hechicería, como síntoma de posesión demoníaca; confiscada hoy por la ciencia, es histeria, desarreglo psíquico, anomalía (1971, p. 29).

La condena a la risa aparece atestada también en una larga tradición de la Iglesia, como se puede ver en las reglas monacales medievales como la *Regla de San Benito* (480-547), en la *Regula Magistri*, del siglo IX, o en los escritos de San Juan de Crisóstomo para quien Cristo jamás rio. Por otra parte, Umberto Eco, en su novela policíaca medieval *El nombre de la rosa* (1980), nos recuerda esta tradición que condensa en el personaje de Jorge de Burgos, el intransigente monje ciego que odiaba la risa<sup>5</sup>.

---

dado para servirla. La he resistido algunas veces, de eso me arrepiento. Cegado por tus sistemas absurdos, con ellos combatí toda la violencia de los deseos que había recibido de una inspiración más que divina, de eso me arrepiento. Coseché solo flores cuando pude hacer una amplia cosecha de frutos... Estos son los justos motivos de mi pesar. Estímame en algo para no atribuirme otros».

<sup>5</sup> Sobre la persecución de la carcajada por parte de la Iglesia en la Edad Media, véase Jacques Le Goff, 1999, pp. 41-54.

La condena a la risa como cosa demoníaca permite situar la secuencia dentro de una constante del universo poético de Buñuel: la ambigüedad que el realizador establece entre los valores del Bien y el Mal, esta especie de trasvase continuo del bien en el mal y del mal en el bien de sus personajes de sus películas y que Edmond Cros y Christine Dongan ponen de relieve en su análisis de *Los olvidados* (1987, pp. 121-133).

Convergen, en la imagen de Cristo riéndose, semas que remiten a la tradición cristiana como los atributos de la Pasión: cuerda de la flagelación, corona de espinas; y un sema que remite a Satán: la carcajada. Mircea Eliade ha estudiado el concepto de consanguinidad del Bien y del Mal, de la fraternidad de Cristo y de Satán en varias religiones del sudeste europeo de donde supone ha podido circular hacia la cultura judeocristiana (1959, citado en Cros & Dongan, 1987, p. 129). Una serie de mitos examinados por Eliade en el contexto de la *coincidentia oppositorum*, (1962, pp. 104-105, citado en Cros & Dongan, 1987, p. 129) informa desde una perspectiva transcultural y transhistórica de la convergencia Cristo-Satán que se da en la obra de Buñuel.

Sin embargo, este discurso transcultural y transhistórico que late bajo la superficie textual de *Nazarín* tiene asimismo un anclaje en el conjunto plural y conflictivo de la producción discursiva mexicana de los años cincuenta, que corresponde al contexto de producción del filme. La actualización, por ejemplo, que propone la diégesis de los conflictos ideológicos en el México de 1900 bajo la dictadura de Porfirio Díaz debe ser considerada en la perspectiva de una lectura sociocrítica, que descodifica dicha actualización en función del proceso de reempoderamiento de la Iglesia y de los sectores más conservadores que vive el país en la década de 1950. El discurso oficial, sobre los pilares ideológicos del nacionalismo y el catolicismo, es usado para contrarrestar el todavía no extinguido discurso de los cristeros que será visto como contrario al verdadero mensaje evangélico luego de la aventura del sinarquismo<sup>6</sup>. De igual manera, hay que subrayar que la modelización fílmica del relato no solo está en ruptura con la modelización literaria sino también con el registro fílmico dominante del cine industrial mexicano que, como es sabido, fue complemento del discurso estatal. En una de sus lecturas históricas posibles, *Nazarín* —campo complejo de discursos en diálogo— aparece reactivando una serie de antagonismos propios de la formación discursiva de su contexto de producción.

---

<sup>6</sup> Una lectura más desarrollada al respecto se encuentra en Lillo, 1994.

## La adaptación como apropiación y convergencia ideológica

En estos casos, el filme busca establecer con el texto literario una «reciprocidad de perspectivas»<sup>7</sup> frente al mundo narrado. Presenta una afinidad ideológica con el texto de origen, y la mayor de las veces acentúa o radicaliza su propuesta estética o política. Esto ocurre, por ejemplo, con la adaptación fílmica de *Naufragios* (1542), de Cabeza de Vaca, realizada por el mexicano Nicolás Echevarría en 1991, con el título *Cabeza de Vaca. La Relación*<sup>8</sup>, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, sobre su viaje de conquista frustrada a La Florida, como sabemos, ha pasado a la historia como uno de los primeros textos de la Conquista de América que dieron cuenta de una efectiva y auténtica comunicación entre españoles e indígenas luego de que los primeros abandonan su objetivo de conquista y toma de posesión de tierras y gentes cuando en su situación de náufragos solo importa salvar la vida<sup>9</sup>. En el texto, la voz narrativa manifiesta el deseo de conocimiento, comprensión y de apertura de los españoles hacia la alteridad indígena en distintos aspectos del contacto intercultural (como prácticas de subsistencia, intercambio de bienes y costumbres domésticas) pero el narrador se vuelve bastante cauteloso cuando tiene que narrar las experiencias chamánicas. Y es que estas cuestionan, en la conciencia española, principios fundamentales de la religión cristiana y de la racionalidad europea de la época. El filme —producido en plena ola posmoderna, desde sus «condiciones de posibilidad» epistemológicas de cuestionamiento del poder de la Razón occidental y de las creencias cristianas, donde la tolerancia y respeto de la diferencia es «pensable y enunciable»— plantea abiertamente la aceptación de una serie de prácticas mágico-míticas que actualizan otra lectura de *Naufragios*, de Cabeza de Vaca. Así, *Cabeza de Vaca* radicaliza la perspectiva ideológica del texto literario, y lleva la apertura hacia la alteridad indígena a una posición desde la cual se cuestionan los paradigmas mentales que rigen el mundo occidental al que pertenecen los españoles. Si Cabeza de Vaca atribuye a la ayuda de Dios o a la fortuna el éxito de las prácticas chamánicas que se ve forzado a efectuar para curar a los indígenas enfermos, el personaje en el filme adopta y asimila estas prácticas mágico-médicas como prácticas alternativas eficaces. Según Gustavo Verdesio, autor de un interesante artículo sobre la adaptación de *Naufragios*, con el que coincido, afirma que el filme viene a «parodiar el discurso dominante de la

<sup>7</sup> Exploto la capacidad heurística de este término a partir del trabajo de Antonio Gómez Moriana, 1998.

<sup>8</sup> *Cabeza de Vaca*. Guion. Nicolás Echevarría y Guillermo Sheridan. Dir. Nicolás Echevarría. Act. Juan Diego Ruiz, Daniel Giménez Cacho, Julio Solórzano, Josefina Echánove, Roberto Sosa y Roberto Cobo. Película, 1991.

<sup>9</sup> Véase al respecto el estudio de Beatriz Pastor, 1983, especialmente cap. III de la segunda parte, «Del fracaso a la desmitificación».

conquista (donde el yo europeo se asigna el control del sistema axiológico de diferencias en una situación de encuentro entre culturas)» y «toma partido claramente por la magia indígena» (1997, p. 198).

Un proceso similar ocurre con la adaptación del filme *El lugar sin límites*<sup>10</sup> de Arturo Ripstein, adaptación de la novela de José Donoso, publicada en 1966. El libro contiene el potencial crítico que apunta al desenmascaramiento de la homosexualidad latente del macho homofóbico latinoamericano en un universo de dominación patriarcal poscolonial, perspectiva que la película lleva a una expresión más clara y tajante. En este caso, aparte de una modificación mayor de la estructura dramática de la novela gracias a la cual se elimina la ambigüedad de un final que dejaba dudas sobre el asesinato del homosexual y sugería una situación de impunidad, la adaptación fílmica trabaja particularmente la «corporalidad» propia de la expresión cinematográfica: hace estallar el color, la música, las imágenes y el lenguaje de un mundo popular de presencia más bien mitigada en la novela. Opta por una estética *camp* (sobre todo en las escenas de despliegue travesti), con lo cual hace más provocador, e irritante para el gusto dominante, pacato y heteronormativo, el ambiente prostibulario y, sobre todo, la corporalidad homosexual. Me refiero aquí particularmente a la escena de La Manuela en el río, al beso con Pancho y a la escena de la copulación de La Manuela con La Japonesa.

Al respecto, es pertinente traer a colación una reflexión de Robert Stam a propósito de la hostilidad que tradicionalmente ha mostrado la literatura frente al cine y a las adaptaciones. Una manifestación de esa hostilidad es lo que él llama «anticorporalidad». «Existe un desagrado por la ‘encarnación’ indecorosa que significa la existencia del texto cinematográfico. El cine ofende a través de su inevitable materialidad, sus personajes representados en carne y hueso, sus reales y palpables utilerías locales...» (Stam, 2009, p. 17). En el campo de la literatura, el lector se queda en el ámbito de la imaginación y controla él mismo, en el proceso de lectura, sus referencias y sus límites (a partir de los valores de su universo cultural o moral). El filme, en cambio, lo confronta con imágenes visuales que en muchos casos resultan ser insoportables<sup>11</sup>.

Es justamente desde esta perspectiva hostil de la «anticorporalidad», creo yo, que José Donoso evalúa la adaptación de su novela con las siguientes palabras:

La verdad es que la novela trata de cómo somos nosotros los chilenos, un poco más grises, más sombríos, con menos colores, más matizados, más sutiles que los mexicanos [...] La transposición a México sacrificó nuestro lenguaje cotidiano hasta

<sup>10</sup> *El lugar sin límites*. Guion de Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco, José Donoso y Manuel Puig. Dir. Arturo Ripstein. Act. Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Lucha Villa, Ana Martín. Película, 1977.

<sup>11</sup> *La naranja mecánica* (1971), de Kubrick, tematiza esta cuestión de lo «inaguantable visual».

convertirlo en otro idioma [...] El mío es un libro sombrío, otoñal, frío, lleno de corrientes de aire, de olor a orujo, con presencias de habitaciones vacías, cargadas de pobreza. La versión cinematográfica mexicana hizo que todo se llenara de cromatismo. Las prostitutas, por ejemplo, aparecen vestidas de todos los colores, cosa que en Chile no pasaría [...] Se ha interpretado bien la letra de mi novela, pero no se captó su poesía (citado en Grant, 2002, p. 258).

### La adaptación como reapropiación y recuperación ideológica

Inversamente al grupo anterior que enfatiza o expande los aspectos potencialmente más contestatarios del texto original, la adaptación aquí debilita el potencial crítico de la obra literaria. El filme patentiza una aparente afinidad de perspectivas con la obra literaria, pero su inconsciente político la orienta hacia una dirección más conciliadora que oposicional, que visibiliza su capacidad acomodaticia y camaleónica respecto al orden discursivo dominante tanto en lo estético como en lo político. En este grupo incluiría al filme *Il postino*<sup>12</sup>, de Michael Radford, adaptación de la novela de Antonio Skármeta *Ardiente paciencia* (1985). La película, centrada en la figura del poeta Pablo Neruda, borra o confunde los referentes espacio-temporales de la novela para proponer una imagen de Neruda que visiblemente aspira a una especie de simbolismo universal abstracto de tinte europeo que alimenta el mito del autor como poeta del amor y, al mismo tiempo, del compromiso. En la novela de Skármeta, la presencia de Neruda despliega una visión izquierdista del mundo popular chileno y el proceso político que lleva a Allende al gobierno —desde 1970 hasta el golpe de Estado de 1973— con la consecuente muerte del presidente y la subsiguiente de Neruda, junto con la posterior cadena de represión, desapariciones forzadas y exilio. Esta cronología centrada en los años del gobierno de la Unidad Popular y el golpe de Estado es descartada en el filme de Radford. Si *Ardiente paciencia* de Skármeta se basa en una referencialidad de tipo histórico documental, el filme de Radford no solo borra este tipo de referencialidad, sino que inventa unos referentes temporales confusos sobre la vida de Neruda, no verificables en la realidad histórica y fuera de los anclajes que pudieran activar una reflexión política. En este sentido, esta película podría formar parte de la corriente posmodernista que Fredric Jameson llama del «historicismo» típico de los «nostalgia films» (1991, pp. 46-52), cuya característica central es la fascinación puramente estilística por las imágenes del pasado histórico, contemplación admirativa de unas imágenes de otro tiempo pero exentas

<sup>12</sup> *Il postino*. Guion de Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli y Massimo Troisi. Dir. Michael Radford. Act. Philippe Noiret, Massimo Troisi y Maria Grazia Cucinotta. Película, 1994.

de sentido histórico. Características semejantes ofrece el filme realizado en 2003 por Marcelo Ferrari, *Subterra*<sup>13</sup>, adaptación de los cuentos de Baldomero Lillo y publicados con el mismo título por primera vez en 1904.

La historia de *Subterra* ocurre a fines del siglo XIX y principios del XX en la localidad sureña de Lota en Chile, donde se encuentra la mina de carbón considerada en esa época la más grande del mundo. Como es sabido, el tema de las minas del carbón fue objeto de representación literaria y artística desde la segunda mitad del siglo XIX en países que constituían «el ámbito clásico de la extracción y la industria del carbón»: Inglaterra, Gales, Escocia, Francia, Bélgica<sup>14</sup>. Las representaciones, en general, apuntaban hacia los efectos deshumanizadores de la modernidad y la industrialización. *Germinal* (1884-1885), de Émile Zola, es la novela emblemática de este universo minero. Chile debió esperar hasta los primeros años del siglo XX para incluir en el universo de la representación literaria el ámbito minero; y este es uno de los méritos de la obra de Baldomero Lillo que aborda por primera vez el tema de las condiciones de vida y de trabajo en el mundo obrero. Desde su publicación, gozó de un gran éxito y se convirtió rápidamente en una de las obras fundamentales del imaginario literario chileno. *Subterra* es un referente de identidad nacional (en tanto «comunidad imaginada») que aparece en un momento crucial de los procesos de modernización y del desarrollo del capitalismo industrial y de las primeras luchas sindicales.

Casi un siglo más tarde, en un momento en que en el país se consolidaba un nuevo modelo de desarrollo capitalista, el neoliberal, y las organizaciones obreras ya habían casi desaparecido, la adaptación fílmica del libro vuelve a plantear cuestiones identitarias y políticas en diferentes niveles que nos lleva a interrogarnos: ¿cómo «lee» el filme la obra literaria en relación a su presente? ¿Cómo se sitúa respecto al discurso de denuncia de las condiciones de trabajo degradantes en los inicios del capitalismo industrial, que se articula en los cuentos? ¿Qué figuras de identidad ofrece a los espectadores del siglo XXI? ¿Qué nos propone respecto a las primeras luchas obreras en los albores del sindicalismo en Chile ahora que todo eso parece diluido por el gran relato del consumo y del mercado?

El filme sitúa su historia en el mismo contexto de la obra literaria cuando las primeras reivindicaciones sindicales son duramente reprimidas. Pero si bien pone en escena este contexto tensional aludido en el libro, su tratamiento nos dice más sobre el contexto discursivo de su realización, principios del siglo XXI, que sobre el referente histórico de fines del siglo XIX y principios del XX. Su matriz ideológica

---

<sup>13</sup> *Subterra*. Guion de José Manuel Fernández, Carlos Doria y Jaime Sepúlveda. Dir. Marcelo Ferrari. Act. Francisco Reyes, Berta Lasala, Paulina Gálvez, Gabriela Medina. Película, 2003.

<sup>14</sup> Ver detalles de esta información en el trabajo de Jaime Concha «Lillo y los condenados de la tierra» (2011).

corresponde más bien al discurso dominante de la posdictadura del Chile actual, en tanto que ofrece una lectura conciliadora de los inicios del capitalismo en el país. Se trata de una versión corregida que subraya los valores del diálogo consensual en aras del progreso social, por encima de las formas más violentas que cobró la puesta en marcha de los procesos modernizadores que aparecen romantizados con la destreza y eficacia propias del relato narrativo representativo clásico del cine.

La adaptación que hace Ferrari incluye como personaje al propio autor del libro, lo que convierte al filme también en una especie de homenaje a la valentía del escritor que arriesga su seguridad y contribuye como letrado en la redacción del documento de constitución de una mancomunal minera y de su primer petitorio. En este sentido, la película podría estar reconociendo en Lillo la emergencia de «un nuevo intelectual de capas medias, gestor de un discurso crítico sobre el sistema de dominación que se convertirá en actor político relevante en el siglo XX» (Bocaz, 2008, p. 2). Sin embargo, a pesar de su marcada intención de adherir al tono de denuncia de las condiciones precarias de trabajo en la mina (aspecto central de los cuentos de Lillo), el filme revisa, y de alguna manera corrige, retrospectivamente, la perspectiva crítica sobre los orígenes de la modernidad capitalista en Chile. Activa pues, una operación de reapropiación discursiva y de domesticación ideológica.

Si la versión del discurso liberal progresista (del que forma parte el realismo social de los cuentos de Lillo), así como su manifestación más radicalizada en la izquierda chilena de los años sesenta, subrayan el carácter despiadado de la explotación minera por la emergente burguesía industrial chilena, la película toma distancia de esa perspectiva y suaviza la imagen de esta clase social para construir con ella la figura reconciliada de «la gran familia nacional» en la cual tanto los trabajadores organizados en sus sindicatos como los empresarios inspirados por los ideales de la educación y el progreso contribuyen, a pesar de sus intereses divergentes, a la construcción colectiva de la nación moderna. En esa perspectiva nacionalista y conciliatoria, es significativo que los aspectos más violentos y detestables de la explotación económica de los mineros de aquellos años aparezcan encarnados exclusivamente en el personaje extranjero de Mr. Davis o en las Fuerzas Armadas<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> En el recuento de las muchas represiones militares de esa época que hace el historiador Julio César Jobet, encontramos una información que remite al contexto de la película. «El 28 de enero de 1903 estalló una huelga general en la región carbonífera, dirigida por la Federación de Trabajadores de Lota y Coronel, que duró 43 días. Fuerzas militares y marinería del ‘Zenteno’ provocaron diversos muertos y heridos». Cita tomada del capítulo «Las primeras luchas obreras en Chile y la Comuna de Iquique» del libro de Jobet (1955), publicado en <http://anarkismo.net>, el 23 dic. 2007. ([http://www.anarkismo.net/newswire.php?story\\_id=7142&print\\_page=true](http://www.anarkismo.net/newswire.php?story_id=7142&print_page=true)), consultado el 14 de enero 2015. La película parece inspirarse de la historia, pero la trama la corrige: evita la masacre y propone la imagen de la reconciliación social.

El filme incluye a dos personajes históricos, ausentes en el libro de Lillo, altamente necesarios en la construcción de la figura reconciliatoria: se trata de Luis Cousiño y su esposa Isidora Goyenechea, herederos ambos de familias de industriales millonarios, dueños de la mina de Lota, entre muchas otras propiedades. La película presenta al personaje de Luis Cousiño como un hombre simpático, algo distraído y más preocupado por el adelanto científico que por la marcha de sus negocios, que deja en manos de sus administradores. En una secuencia, le pide prudencia al brutal capataz Mr. Davis, cuando este le anuncia que va a reprimir a los anarquistas que organizan sindicatos. Don Luis es la representación del lado limpio de la modernización: conocedor de los últimos adelantos de la tecnología en Europa, opone, por ejemplo, al daguerrotipo que trae de España su ahijada, el cinematógrafo, invento de su amigo Edison, que permite, como dice marcando su admiración don Luis en el filme, «fotografiar el movimiento». Además, quiere instalar la electricidad en Lota y se muestra orgulloso de la calidad del vino que producen sus viñas de Santiago, guiño publicitario del filme para promover los actuales vinos Cousiño-Macul, de gran consumo internacional, con los cuales podemos identificar al propio filme, en tanto producto de consumo exportable en el contexto del discurso hegemónico que atiza el orgullo nacionalista por el éxito en el mercado global del vino chileno, y de las películas.

En cuanto a la esposa de Cousiño, doña Isidora, identificada como «la madrina» de Virginia, ella es propuesta indirectamente como una figura de «madre sustituta» de los mineros. Hacia la mitad de la película, los mineros pierden a la que aparece nombrada por ellos como «la madre de todos nosotros». Se trata de María de los Ángeles, la madre pobre y humillada del joven minero «Cabeza de cobre». Tras la muerte de su hijo en un accidente, María de los Ángeles se suicida lanzándose al socavón (episodio del cuento «El chiflón del Diablo»)<sup>16</sup>. El suicidio de esta madre sufriendo y explotada deja simbólicamente en la orfandad a los mineros, tanto en los cuentos como en el filme. Pero en este, doña Isidora asume la figura de sustitución. Tras la muerte de su marido, doña Isidora Goyenechea decide hacerse cargo personalmente de la mina, detiene la represión militar de los mineros, despide al malvado capataz Davis, acepta el petitorio de los mineros, protege a los niños del trabajo infantil, reduce las horas de trabajo e inaugura la primera central hidroeléctrica del país, con lo cual

---

<sup>16</sup> «El chiflón del diablo» es uno de los cuentos de *Subterra* de Baldomero Lillo. Cabe mencionar que en el proceso de adaptación, Ferrari no pone en escena cada cuento de la colección por separado (como lo hacen, por ejemplo, los hermanos Taviani con la colección de cuentos de Pirandello en el filme *Kaos*, cuentos sicilianos (1984) o Passolini con las diversas historias del libro de Boccaccio *El Decamerón* en el filme del mismo título (1971). Ferrari organiza una sola trama en la que toma elementos de distintos cuentos que componen *Subterra*.

le da al capitalismo una cara más humana. Significativamente, el progreso técnico implementado en la región por la familia Cousiño no aparece motivado por los deseos de aumentar utilidades. El filme se centra más bien en la construcción de una figura maternal-protectora, al mismo tiempo autoritaria, dinámica y ejecutiva, ante la cual la madre suicida María de los Ángeles aparece como signo de un tiempo anterior de oscuridad, crueldades y miserias en contraste con los nuevos tiempos que anuncia la nueva madre. Este cambio en la trama viene acompañado con el tratamiento de la luz en la película. Las tomas en claroscuro en el interior de la mina o en los ranchos de los mineros y los planos a dominante gris de los días nublados ceden a la iluminación frontal y uniforme, así como a los exteriores asoleados, como anuncio de la llegada de los nuevos tiempos del progreso y la electricidad.

En la secuencia de la inauguración de la central hidroeléctrica, doña Isidora se refiere al logro de un viejo sueño de «nuestra familia». Aunque se esté refiriendo al sueño de Luis Cousiño de llevar la luz eléctrica a la región, la polisemia de la expresión se aplica igualmente a la familia nacional. Cuando declara: «Adelante. Ha llegado el gran momento», haciendo activar la palanca de la electricidad, su discurso hace eco al «Adelante» que pronuncia Fernando para animar a los mineros (la otra parte de la familia nacional) en la escena inmediatamente anterior. La alternancia de escenas de 1) avance de los mineros, 2) llegada de los militares que obstaculizan su paso y 3) inauguración de la central introduce una situación de alto suspenso y produce un efecto típico del melodrama en el espectador: la expectación ansiosa del final. Cuando doña Isidora inaugura la luz en la central y todos quedan maravillados, en ese mismo momento llega la noticia de que los militares van a cargar contra los mineros. Cual heroína de melodrama sale al lugar de los hechos montada a caballo con su capa negra flotando al viento y mientras el capitán, que apunta su pistola contra Fernando, se apresta a disparar, doña Isidora grita: «¡no dispare!» y evita la masacre. El recurso al *deus ex machina* es evidente.

Aquí es cuando la película consolida, gracias a los recursos melodramáticos, la construcción discursiva e iconográfica de la gran familia nacional regida por el imaginario del diálogo y el consenso. La escena redistribuye posiciones y funciones a cada agente social (sindicatos, fuerzas represivas, burocracia) y reconfigura la posición de poder de los patrones. Para asegurar la carga didáctica, unidireccional de esta construcción, y una sola línea de lectura, las palabras de Fernando confirman su opinión, más negociadora que confrontacional, según la cual, para conseguir los objetivos no había que recurrir a la violencia, sino que bastaba con mostrarles a los patrones la violencia que los mineros podían usar.

Si don Luis Cousiño representaba cierto desinterés ante el funcionamiento de la mina, al dejar todo en manos del administrador Davis, doña Isidora es una figura

activa de la modernidad. Mientras su marido vivía, aceptaba las leyes de género que la confinaban a actividades de caridad como el desayuno para los hijos de los mineros o la promoción de la educación en la escuelita que atendía Virginia; pero cuando aquel muere, se enfrenta a Mr. Davis («el gringo») y a los militares presentados como figuras de un pasado que debe ser superado. En ese nuevo proyecto nacional, en el que «los gringos» ya no mandan, los militares se repliegan y las mujeres son más respetadas, tampoco hay lugar para los soplones. Me refiero al padre de Pablito, un informante infiltrado a quien los mineros le cortan una oreja y lo excluyen del grupo como castigo. Curiosamente la situación descrita corresponde, guardando todas las diferencias, a la que atraviesa Chile desde la consolidación de los gobiernos democráticos después de la dictadura<sup>17</sup>.

Si bien el personaje de doña Isidora parece experimentar una transformación en el desarrollo del filme desde el punto de vista del género, no cambia su perspectiva de clase sobre la importancia que han tenido las inversiones y el protagonismo de la familia Cousiño para el progreso en la región, tal como se puede apreciar en las palabras que dirige a su ahijada:

¿Sabías Virginia que cuando don Matías Cousiño llegó aquí no había nada? Solo unos pocos pescadores y campesinos muy pobres. La mina hizo que la gente viniera aquí y que se pudiera ganar la vida con su trabajo. Le hemos dado hospital, tienen un sacerdote. La pulpería para que la gente no tenga que ir al pueblo a comprar sus cosas. Fábricas de ladrillo y cerámica donde las mujeres puedan trabajar... y la gota de leche donde podemos atender a los niños más necesitados. Dime Virginia, si además les ofrecemos una escuela y los padres prefieren mandar a sus hijos a la mina ¿qué podemos hacer? Son libres.

Esta explicación que reproduce la versión más pura del liberalismo capitalista como fuente de desarrollo, de progreso social y de riqueza, es contradicha en buena parte por lo que muestra la película: el pago por el trabajo no alcanza para ganarse la vida (lo que obliga a las familias a mandar a los hijos a trabajar), la pulpería es una imposición injusta y no una comodidad, y en la práctica la gente no puede ejercer su libertad. Sin embargo, hacia el final, la película reconstruye lo que parece haber puesto en cuestionamiento. En el marco de la historia corregida del capitalismo, las palabras de doña Isidora recobran todo su valor y justifican el homenaje al emprendimiento privado que reconoce la película a través de sus últimos intertítulos después

---

<sup>17</sup> Es decir, al contexto de producción del filme: la intervención estadounidense en la política interna del país es cosa del pasado, los militares que han perdido poder enfrentan una serie de juicios por violaciones a derechos humanos, la delación ha desaparecido y una mujer, Michelle Bachelet, es nombrada, en 2002, ministra de la Defensa Nacional, primera etapa en su carrera hacia la presidencia de la república.

del fin: «En 1897 Isidora Goyenechea fallece en Europa. Al regreso de sus restos el pueblo de Lota llenó las calles de silencio para despedirla».

En suma, en las personas de Luis Cousiño y su esposa, la película rinde homenaje a esta clase emprendedora y pareciera querer subrayar su importancia en el llamado éxito económico actual de Chile. Contribuye de esta manera a alejar el fantasma de la polarización de clases con el fin de no obstaculizar el avance del proyecto económico y propone que el progreso nacional resultó de un capitalismo «ilustrado» cuya ideología triunfó sobre la barbarie del analfabetismo, de la violencia y de la explotación.

Considerado desde el contexto actual de recepción chileno, en el cual la mayoría de los medios de comunicación de masas alimenta la tendencia hacia la apatía o la indiferencia ante toda forma de militancia o de activismo social, la referencia a las primeras luchas obreras de la historia del sindicalismo no parece promover la actualización del pasado histórico o sus repercusiones en el presente. Su propuesta estética, como sugerí líneas arriba, se acerca más al retrato reluciente y glamoroso del pasado de los llamados «nostalgia films» que describe Jameson al referirse al «historicismo», una especie de moda «retro» en la que se alude a la historia evacuando justamente la historicidad, como signo de la «pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo» (1991, p. 52). En este sentido, la opción por el melodrama quedaría justificada. En el filme, los personajes son movidos por pulsiones sociales, pero también por los deseos individuales básicos como el deseo de venganza o de castigo de los que causaron el sufrimiento personal. Es el caso, por ejemplo, de la confrontación del cruel capataz Mr. Davis y el sindicalista Fernando Gutiérrez hacia el fin del filme. En el cuento que le sirve de inspiración, el episodio, como en el filme, corresponde al momento del clímax: dentro de la mina luchan encarnizadamente Davis y el joven minero Viento Negro.

En el cuento, el joven hace explotar la mina, lo que causa la muerte del ingeniero inglés, la suya propia y la de otros cinco compañeros. Este acto de destrucción suicida tiene, en la narración de Lillo, visos de gesto libertario ante una vida de humillaciones. En el filme, la violencia del minero está despojada de este fondo de rebeldía liberadora y se inserta en una trama de índole privada al aparecer como motivada por una venganza personal o arreglo de cuentas marcadamente condenado por la instancia enunciativa.

Llevado el conflicto a este plano, ya no se argumenta en términos de lucha ideológica, de poder o de posiciones de clase, sino que se dejan aflorar los sentimientos en su forma más elemental y primaria. Lo que a fin de cuentas mueve a los personajes del filme es «la maldad», «la bondad» o «la virtud» como fuerzas abstractas, más allá del anclaje sociohistórico y político, lo cual contribuye a la operación de recuperación y domesticación de la potencialidad crítica contenida en la obra literaria que le sirve de punto de partida.

## II

Como queda expuesto a través del análisis de las adaptaciones de *Nazarín*, *Cabeza de Vaca*, *El lugar sin límites*, *Il Postino*, y de *Subterra*, nuestra perspectiva propone estudiar el problema de la adaptación más allá de su exclusiva relación con la obra inicial. Las adaptaciones cinematográficas, al mismo tiempo que dialogan con los textos literarios que les sirven de fuente, interactúan con los contextos sociodiscursivos donde se producen, así como los textos de origen dialogan con los suyos. De esta manera, las operaciones de transposición códica, resemantización o redistribución de sentidos que efectúan los filmes sobre un texto del pasado nos hablan de la manera en que leen su propio presente. Al poner énfasis en ciertos aspectos del texto y silenciar otros, al modificar aspectos de la trama, del espacio, o de la temporalidad, activando a veces lo que los teóricos de la recepción llaman «concretización» de los «vacíos» textuales o «lugares de indeterminación» de la obra literaria<sup>18</sup>, el filme deja ver sus propias preocupaciones, intereses, ideales, deseos, respecto a su presente; deja ver la manera en que él mismo dialoga y se inserta en su propia circunstancia histórico-ideológica.

«El dialogismo bajtiniano —cito a Robert Stam— se refiere en un sentido amplio a las posibilidades infinitas y abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz de expresiones comunicativas que ‘llegan’ al texto no solo a través de citas reconocibles sino también mediante un sutil proceso de relevos textuales indirectos» (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999, p. 62). Evocaciones, sutiles guiños que remiten no solo a otros textos, sino a todo un entramado discursivo anterior al texto que forma lo que Cros llama «preconstruido textual» y que Angenot llama «discurso social», es decir, todo lo que se dice y se escribe en una sociedad dada en una época dada, y «sobre» el cual, «desde» el cual, y «con» el cual todo enunciado dialoga<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Estas nociones fueron acuñadas por Roman Ingarden en 1930 en *Das literarische Kunstwerk* y fueron retomadas más tarde por Wolfgang Iser en *Der Akt des Lesens* (1976). Existen traducciones de estas obras al español, respectivamente bajo los títulos *La obra de arte literaria* (1998) y *El acto de leer: teoría del efecto estético* (1987).

«En un sentido [...] amplio, Ingarden emplea el término concretización para designar el resultado de actualizar las potencialidades, objetificando las unidades de significado y rellenando las indeterminaciones de un texto determinado» (Selden, 2010, p. 335).

<sup>19</sup> El discurso social es definido por Marc Angenot como «todo ello que se dice escrito sobre un estado de sociedad; todo aquello que se imprime, todo de lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta, si asumimos que narrar y argumentar son los dos grandes modos del habla». El discurso social es un rumor global no coherente a las incoherencias soldadas, conectadas, la voz del nosotros (*on*), el *doxique* que circula, lo ya hecho, lo ya dicho, aquello que funciona a la evidencia bajo la forma de presuposiciones, de preconstruidos, de lo cristalizado, lo fijo, lo informe de lo habitual, lo no dicho, lo no pensado, aquello que bloquea; una pluralidad fragmentaria, lo bruto del mundo que va a devenir materia textual (Robin, 1993, pp. 7-32).

En nuestra perspectiva resulta altamente útil reconstituir el horizonte sociohistórico de donde surge la obra literaria que se adapta para entender cómo produjo sentido en su contexto de producción, de qué tramas interdiscursivas e intertextuales se nutrió, cuáles fueron sus apuestas éticas políticas, sus estructuras valóricas, para entender cómo nos puede seguir *hablando* en el presente. En este sentido Bajtin afirmaba que cada época reacentúa a su manera las obras del pasado. De esta manera no solo estaremos poniendo en práctica la sintética fórmula con la que Kristeva definía, a partir de la noción de «dialogismo», la «intertextualidad» como un índice del modo por el cual un texto lee la historia y se inserta en ella (1967, p. 444, mi traducción), sino que podremos entender mejor las motivaciones que orientan lo que selecciona y lo que abandona el proceso de adaptación. En este sentido, concuerdo plenamente con el planteamiento de Monique Carcaud-Macaire y Jeanne Le Clerc cuando afirman que:

El texto adaptado es en sí mismo una «materia ya tratada». En él se entrecruzan la práctica individual de una escritura arraigada en los discursos preconstruidos de una sociedad, y cargada pesadamente de todos los paradiscursos periféricos que acompañaron y mediatizaron la recepción del público a lo largo de los años o de los siglos. La elección del texto adaptado por el adaptador está igualmente determinada por un contexto sociohistórico cultural y estético que influencia la lectura, privilegiando ciertos elementos que serán actualizados por la reescritura fílmica y rechazando otros que quedarán en estado de virtualidad en los márgenes del guion (1995, p. 37, mi traducción).

## BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baby, François (1983). Du roman au film: Une alchimie complexe. *Nuit blanche. Littérature et cinéma*, 10, 40-45.
- Bocaz, Luis (2008). Baldomero Lillo y la emergencia de una conciencia alternativa. En Ignacio Álvarez y Hugo Bello (eds.), *Baldomero Lillo. Obra completa* (pp. 665-694). Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Cabeza de Vaca, Alvar Núñez (1983). *Naufragios y comentarios*. Madrid: Historia 16.
- Carcaud Macaire, Monique & Jeanne Le Clerc (1995). *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*. Montpellier: CERS.
- Concha, Jaime (2011). Lillo y los condenados de la tierra. En *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño* (pp. 129-183). Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

- Cros, Edmond & Christine Dongan (1987). Formation discursive et déconstruction idéologique dans Los Olvidados. *Co-textes*, 12, 121-133.
- Donoso, José (1966). *El lugar sin límites*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Eliade, Mircea (1959). *Traité d'Histoire des religions*. París: Payot.
- Eliade, Mircea (1962). *Méhistophélés et Androgyne*. París: Gallimard.
- Gómez-Moriana, Antonio (1998). Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas. Los juramentos de Juan Haldudo: Quijote I,4 y de Don Juan. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36(2), 1045-1067.
- Grant, Catherine (2002). La función de «los autores». La adaptación cinematográfica transnacional de El lugar sin límites. *Revista Iberoamericana*, 68(199), 253-268
- Jameson, Fredric (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jobet, Julio César (1955). *Luis Emilio Recabarren: los orígenes del movimiento obrero y el socialismo chilenos*. Santiago: Latinoamericana.
- Jost, François (1987). *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Kristeva, Julia (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 239, 438-465.
- Le Goff, Jacques (1999). La risa en la Edad Media. En Jan Bremmer y Herman Roodenburg (eds.), *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días* (pp. 41-54). Madrid: Sequitur.
- Lillo, Baldomero (1904). *Subterra. Cuentos mineros*. Santiago: Impr. Moderna.
- Lillo, Gastón (1994). *Género y transgresión. El cine mexicano de Luis Buñuel*. Montpellier: CERS.
- Lillo, Gastón (2013). Notes pour une lecture politique du film chilien Subterra de Marcelo Ferrari (2003). *Cinémas d'Amérique latine*, 21, 139-149.
- Pastor, Beatriz (1983). *Discurso narrativo de la Conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas.
- Paz, Octavio (1971). Risa y penitencia. En *Los signos en rotación*. Madrid: Alianza.
- Pérez Galdós, Benito (1967). Nazarín. En *Obras completas*. Tomo V (pp. 1677-1768). Novelas. Madrid: Aguilar.
- Robin, Régine (1993). Pour une poétique de l'imaginaire social. *Discours social/Social Discours*, 5(1-2), 7-32.
- Sade, Marqués de (2008). *Diálogo de un moribundo con un sacerdote y otras fábulas*. Madrid: Eneida.
- Sánchez-Vidal (1984). *Luis Buñuel, obra cinematográfica*. Madrid: J.C.
- Selden, Raman (ed) (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal.
- Skármeta, Antonio (1985). *Ardiente paciencia*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: UNAM.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos en teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Verdesio, Gustavo (1997). Cabeza de Vaca: Una versión paródica de la épica colonial. *Nuevo texto crítico*, 19/20, 195-204.