

# De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación

ENCARNACIÓN GÓMEZ LÓPEZ

Universidad de Zaragoza

Recibido: 15 de octubre de 2009

Aceptado: 20 de enero de 2010

## RESUMEN

La adaptación literaria al cine ha existido desde siempre. Numerosos estudiosos se han ocupado de definir una teoría para la adaptación en un intento de elevar al cine a una categoría artística similar a la literatura, ya que el cine ha sido visto durante años como un arte menor frente a la literatura. En Alemania ha habido importantes teóricos y estudiosos del tema como Sigfried Krakauer o Alfred Estermann y más recientemente, Joachim Paech, Irmela Schneider o Franz- Josef Albersmeier y, en España, Mario Saalbach. En los primeros tiempos, la adaptación literaria al cine se estudiaba desde las teorías literarias. En la actualidad, la tendencia es la búsqueda de una teoría menos literaria, como la *Intermedialität* o la teoría de los Polisistemas, donde se mezclan diferentes artes. Para concluir, hago una propuesta del estudio de la adaptación desde la Teoría de la Recepción, donde el lector de una obra literaria relaciona lo leído con sus experiencias personales y cómo este lector transforma lo leído para convertirse en autor de una nueva obra en otro medio diferente al literario, el cine.

**Palabras clave:** adaptación literaria del cine, intermedialidad, polisistemas, Teoría de la Recepción.

*From literature to film: an approach to a theory of adaptation*

## ABSTRACT

Film versions of literature have been around for a long time. Numerous studies have put forward a theory of adaptation in an attempt to place film in a similar artistic category to literature, as for years film has been seen as a minor art compared to literature. Germany has produced important theorists and scholars on this topic, such as Sigfried Krakauer and Alfred Estermann; more recently Joachim Paech, Irmela Schneider and Franz- Josef Albersmeier and, in Spain, Mario Saalbach. In the early days, literary adaptation for film was studied using literary theory. Today, the trend is to look for a less literary theory, such as *Intermedialität* or Polysystem theory, in which a number of arts are mixed. To conclude, I propose studying adaptation using Reception theory, where the readers of a literary work relate what they have read to their personal experiences and how those readers change what is read to become the authors of new works in a different medium, that of film.

**Key words:** literary adaptation for film, intermediality, polysystems, reception theory.

## 1. Introducción

Hasta hace poco, los estudios de cine se hacían desde dentro del cine, ignorando sus relaciones con otras materias y otras artes.

Las relaciones entre la literatura y el cine y, en concreto, las adaptaciones de obras literarias al cine, han sido tratadas desde distintos puntos de vista y teorías, la mayoría de las veces bajo posturas irreconciliables donde casi siempre ha salido perdiendo el cine, ya que ha sido visto tradicionalmente como un arte menor frente a la literatura.

El cine nace de una triple confluencia: tradiciones populares –circo, pantomima–, influencia de la ciencia y descomposición del movimiento para su análisis posterior y elementos de representación burguesa –novela, pintura y teatro–. Este último elemento se notará, sobre todo, a partir de 1908 con una rápida implantación de los códigos del teatro y de la novela provenientes de la tradición burguesa de la segunda mitad del XIX. El cine se orienta, así, no sólo hacia el proletariado y las clases más populares sino también hacia la burguesía<sup>1</sup>.

Literarisierung bedeutet für den Film, den Zugang zur (bürgerlichen) Institution Kunst und Literatur zu suchen und zugleich ein unerschöpfliches Reservoir an erzählten Geschichten für das eigene, filmische Erzählen vorzufinden und in Anspruch zu nehmen, sowie die eigenen Fähigkeiten des Erzählens am Vorbild der Literatur ständig weiterzuentwickeln<sup>2</sup>.

Al tomar como referencia la literatura, el nuevo medio es aceptado por la burguesía, eleva su prestigio –cine como arte– y, además, la literatura le sirve para saciar su necesidad de contar historias. Debido a su origen popular se ha creído, históricamente, que el original literario sólo puede perder al ser adaptado al nuevo medio, ya que las cualidades específicas del cine no pueden estar a su altura. En la actualidad, afortunadamente, esta visión está desapareciendo.

## 2. La adaptación cinematográfica

### 2.1. Introducción histórica

Ya en 1896<sup>3</sup> se realiza la primera adaptación de la historia del cine: *Faust* de Lumière. El mito de Fausto será llevado posteriormente al cine varias veces más<sup>4</sup>. Muchos escritores han mantenido una estrecha colaboración con el cine, ya sea escribiendo guiones cinematográficos, ya sea colaborando en la adaptación de sus obras al cine o incluso dirigiendo películas. Entre 1912 y 1929, 230 obras alemanas

<sup>1</sup> Directores como David W. Griffith tomaron la tradición de la novela de Dickens.

<sup>2</sup> PAECH, J., *Literatur und Film*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1977, IX.

<sup>3</sup> El nacimiento del cine se suele fechar en 1895.

<sup>4</sup> Ver ESTERMANN, A.: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: H. Bouvier u. CO. Verlag 1965.

de autores clásicos y también de la época –Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, Georg Kaiser, entre otros– son llevadas al cine; así, “der Film wurde literarisch modernisiert und die Literatur wurde filmisch aktuell”<sup>5</sup>. Numerosos escritores se implican activamente en el nuevo medio, algunos a través del *Kinobuch* de Kurt Pinthus, donde autores como Else Lasker-Schüler escriben *Scenarios* para ser llevados al cine.

En los años treinta se realizan tres adaptaciones importantes: *Die Dreigroschenoper* de Bertold Brecht, *Der Blaue Engel* –adaptación de *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* de Heinrich Mann–, ambas en 1930 y *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin en 1931. Los tres escritores reaccionan de diferente forma frente a las adaptaciones de sus obras. Brecht, que al principio se interesa por el cine y participa en el primer guión de esta adaptación y que en su exilio en Hollywood trabaja en producciones filmicas, al ver que su mensaje político había desaparecido, se querrela contra la productora Nero Film AG. Döblin no queda satisfecho con la versión de su *Berlin Alexanderplatz* pues se hizo para lucimiento del actor principal, modificando sus aportaciones al guión. Heinrich Mann, el único que no había participado en el guión, refleja una opinión más positiva sobre la adaptación en su ensayo “*Der Blaue Engel wird mir vorgeführt*”:

Die Bearbeiter des Romans müssen unbedingt eine Brücke zum Film finden. Grade ein wirklicher Roman ist nicht ohne weiteres verfilmbar. Er hat viele Seiten, und nur eine ist dem Film zugewendet. Er muss richtig gedreht werden. Das ist hier meines Erachtens geschehen. (...) Die Handlung ist verschoben, die Probleme sind anders gelagert; alles aber ändert nichts an den Gestalten. Es sind im Grund dieselben geblieben. Sie leben sich jetzt im Film aus anstatt im Roman; das ändert ihre Schritte, nicht ihr Wesen<sup>6</sup>.

Las adaptaciones durante el nazismo provienen de escritores bien muertos, bien políticamente pasivos. Los escritores prohibidos no se adaptan y alguna obra estransformada a la ideología nazi, como *Jud Süß* de Lion Feuchtwanger, que se adapta en 1940 con un mensaje antisemita.

Tras la Segunda Guerra Mundial hay que esperar hasta 1947, año de la adaptación de *Draussen vor der Tür* de Borchert, sin éxito de público ya que los espectadores tenían demasiado reciente la guerra. Así, en los años cincuenta se prefiere un cine de entretenimiento con argumentos de tipo histórico o sentimental, nada político. Entre 1950 y 1960 Carl Zuckmayer, Erich Kästner, Thomas Mann, Curt Goetz y Theodor Storm son los escritores más adaptados. En 1962 se produce una ruptura en la historia del cine alemán con el Manifiesto de Oberhausen el nacimiento del *Nuevo Cine Alemán*. A partir de entonces se desarrolla el concepto de cine de autor –*Autorenfilm*–, donde director y guionista son la misma persona. Se introducen nuevos

<sup>5</sup> GOLLUB, C.-A.: “Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980”. En BAUSCHINGER, S. / COCALIS, S.L. / LEA, H.A (ed.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern/München: Francke Verlag 1984, 18-49, aquí 22.

<sup>6</sup> Citado en GOLLUB, op.cit. p. 25.

argumentos y elementos cinematográficos innovadores —el montaje, escenas que se suceden como un mosaico, contradicciones entre diálogos y música, monólogos, etc—.

Diese Filme waren eine kinematografische Herausforderung an ihr Publikum. Sie verlangen mit einer neuen Erzählperspektive disparater Elemente (...) die psychologische Mitwirkung der bisher passiven Zuschauer. Es waren Elemente, die Reflexion und Phantasie wie auch inneres Dialogisieren der Zuschauer mit Film und Filmemacher erforderten. Publikum und Regisseure befanden sich im kinegeistigen Flux<sup>7</sup>.

Entre los escritores/directores que adaptan sus obras al cine destacan, entre otros, Alexander Kluge, Reiner Werner Fassbinder, Peter Handke, Martin Sperr o Herbert Achternbusch. También hay directores que adaptan obras literarias de otros autores como es el caso de Volker Schlöndorff, Jean Marie Straub o Wim Wenders, entre otros. Durante la década de los setenta se siguen realizando numerosas adaptaciones, también para televisión. Sin embargo, muchos directores no pueden filmar lo que desean porque dependen económicamente de las ayudas de la televisión, del *Filmförderungsanstalt* (FFA) y del *Kuratorium* del Nuevo cine Alemán. Se adaptan, así, obras literarias que con seguridad tendrán éxito y, a su vez, se intenta evitar toda implicación política. En 1979 aparece la adaptación alemana más conocida internacionalmente, *Die Blechtrommel* de Volker Schlöndorff, en cuyo guión participa el propio Günter Grass. En 1980 Fassbinder realiza la adaptación de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin como serie de televisión. Para cine se adaptan, entre otras, *Mephisto* (1981) de István Szábo, basada en la novela de Klaus Mann; *Die unendliche Geschichte* (1984) de Wolfgang Petersen, basada en la obra de Michael Ende; y *Klassenverhältnisse* de Jean-Marie Straub y Danielle Huillet basada en *América* de Kafka.

En la década de los noventa destacan, entre otras, *Homo Faber* (1990) de Schlöndorff, basada en la obra de Max Frisch, y *Malina* de Ingeborg Bachmann adaptada por Werner Schroeter en 1991 y con guión de Elfriede Jelinek. El director Michael Haneke realiza algunas adaptaciones para televisión a mediados de los 90 y ya en 2001 dirige *Die Klavierspielerin*, basada en la obra de Elfriede Jelinek.

## 2.2. Definición y terminología

Los estudios más serios sobre la adaptación literaria al cine se realizan, sobre todo, a partir de los años sesenta. La terminología en español es variada, se habla de adaptación, versión, transposición, y últimamente parece imponerse el término de recreación cinematográfica, para resaltar el aspecto creativo de la adaptación.

En lengua alemana se utilizan los términos *Literaturverfilmung* o *verfilmte Literatur*, por un lado, y, por el otro, *filmische Literaturadaption*, *Adaption* o también

<sup>7</sup> GOTTLUB, op. cit., p. 34.

*Adaptation*, por su semejanza con el término inglés. El término *Adaption* o *Adaptation* es confuso debido a su origen etimológico –del latín *adaptare* se usa para fisiología (adaptación del ojo) y electrónica–. En el ámbito cinematográfico posee un matiz pasivo; así, para Irmela Schneider “verfilmen ist ein Bearbeitungsprozess. Adaption ein Anpassungsprozess, dem die originäre Schöpfung gegenübersteht<sup>8</sup>”.

En los años setenta y ochenta se desarrollan posturas que definen *Literaturverfilmung* “als produktive Rezeption eines Ausgangstextes unter spezifischen medialen Bedingungen<sup>9</sup>”.

Wolfgang Gast entiende *Adaption* “als eine Verfilmung von fiktionalen Texten der Buchliteratur für Kino und Fernsehen (...) Der Begriff Verfilmung schliesst den Übergang in ein vollkommen anderes (in der Regel gemischtes) Zeichensystem ein<sup>10</sup>.” El término más utilizado, en la actualidad, es el de *Literaturverfilmung*, por su menor ambigüedad y por resaltar que se trata de una adaptación de un medio –literario– a otro medio –cinematográfico–<sup>11</sup>. Además, el término *Adaption* puede implicar, como señala Gast, la desvalorización de la adaptación frente al original: “Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als Anpassung missverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert<sup>12</sup>.”

### 2.3. Tipos de adaptación

Alfred Estermann<sup>13</sup> señala tres tipos de adaptación:

- *Dokumentation*: filmación de una representación teatral.
- *Filmkunstwerk*: se toma el material literario para crear algo nuevo, que puede incluso hacer olvidar su base literaria. Para Estermann, *Der Blaue Engel* pertenece a este tipo de adaptación.
- *Verfilmung*: adaptación vinculada a su modelo literario, con alguna transformación –reducción de personajes, la supresión de fragmentos, cambios narrativos, etc.–. El autor opina que la mayor parte de las adaptaciones pertenece a este tercer grupo.

<sup>8</sup> SCHNEIDER, I., *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981, 12.

<sup>9</sup> Ver BOHNENKAMP, A.: “Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung” (Vorwort). En: A. Bohnenkamp (ed.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam 2005, 9-38, aquí p. 17.

<sup>10</sup> GAST, W.: *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1993, 45.

<sup>11</sup> En este análisis se utilizará el término de “adaptación” por ser el más utilizado en castellano y el más reconocible a nivel internacional. Sobre el estudio de las relaciones entre los dos medios –Medienwissenschaft– ver capítulo 2.4.

<sup>12</sup> GAST, W., op. cit., 45.

<sup>13</sup> ESTERMANN, W., op. cit., capítulo 2, 204-206.

Helmut Kreuzer<sup>14</sup> distingue cuatro tipologías:

- *Aneignung*: la película toma la materia prima literaria –figuras, argumento, etc–.
- *Dokumentation*: filmación de una escenificación teatral.
- *Illustration*: el paso a imágenes de la obra literaria, con diálogos casi al pie de la letra y usando de la voz en off para el narrador omnisciente literario.
- *Transformation*: entendida como interpretación, conservando el sentido del original literario. Se crea una obra nueva, pero análoga.

Helmut Schanze<sup>15</sup> hace una clasificación desde la dimensión histórica y sistemática: *Transposition*, como transformación selectiva; *Adaption*, como transformación fiel; *Transformation*, como orientación; *Transfiguration*, como metamorfosis de lo literario en lo cinematográfico.

La elaboración de una clasificación cerrada, según unas tipologías determinadas, de las adaptaciones cinematográficas me parece un ejercicio un tanto estéril, ya que no sólo no aporta nada útil al estudio de la adaptación sino que, además, confunde al lector y estudioso del tema. No existe una delimitación clara entre las diferentes tipologías propuestas y es imposible que una adaptación encaje totalmente en alguna de ellas<sup>16</sup>.

#### 2.4. *Hacia una teoría la adaptación: aproximación histórica*

Desde la reflexión de la *Filmwissenschaft* se tiende a valorar la emancipación del cine y a estudiar sus peculiaridades artísticas, dejando a un margen su relación con la literatura; desde la *Literaturwissenschaft* tampoco se ha mostrado mucho interés, ya que tradicionalmente se ha visto el cine como un arte inferior a la literatura. Así, Irmela Schneider apunta la dificultad de la *Literaturverfilmung* como objeto de análisis:

Von diesen Konnotationen her ist es nur konsequent, dass die Literaturverfilmung weder für die Literaturwissenschaft noch für die Filmwissenschaft von Interesse war. Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft fügt die Literaturverfilmung der Literatur "Leid" zu. Für die Filmwissenschaft ist –pauschal formuliert–

<sup>14</sup> KREUZER H.: "Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption". En: SCHAEFER, E. (ed.): *Medien und Deutschunterricht*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981, 23-46.

<sup>15</sup> SCHANZE, H.: "Literatur-Film-Fernsehen. Transformationsprozesse". En SCHANZE, *Fernsehgeschichte der Literatur*. München 1996. Citado en BOHNENKAMP, 35.

<sup>16</sup> Ver KREUZER, H.: op. cit., p. 41, donde el autor considera que no todas las adaptaciones pueden clasificarse en estas categorías, como por ejemplo Effie Briest de Fassbinder, mezcla de transformación e ilustración interpretativa, donde no solamente se toma el motivo de la novela de Fontane, sino que es una película sobre la novela, con citas de la novela para conseguir que el espectador tome conciencia del carácter de la película como Literaturverfilmung.

Literaturverfilmung nur dann von Interesse, wenn man die Literatur, die mit dem Film zusammenhängt, vergisst und Literaturverfilmung als Film und als sonst nichts betrachtet<sup>17</sup>.

Es a partir de finales de los años setenta y en los ochenta, aproximadamente, cuando aparecen estudios que analizan las adaptaciones desde una postura de igualdad. Destacan aquí los estudios realizados por Wolfgang Gast, Heinz B. Heller, Knut Hicketier, Klaus Kanzog, Friedrich Knilli, Helmut Kreuzer, Jürgen E. Müller, Joachim Paech, Karl Prümm, Volker Roloff, Helmut Schanze o Irmela Schneider, entre otros. Sigfried Krakauer, en el capítulo 13 de su *Teoría del cine*<sup>18</sup>, trata de las relaciones entre el cine y la literatura. Para él las diferencias entre uno y otro medio no se basan tanto en diferencias formales, sino en que ambos abarcan mundos diferentes, por lo que elementos propios de la literatura no pueden verse en el cine:

El mundo de la novela es un continuum mental. Ahora bien, este continuum a menudo incluye componentes que eluden el tratamiento cinematográfico porque no tienen correspondencias físicas. (...) no se las puede insinuar mediante expresiones faciales o recursos similares; en la realidad que registra la cámara no existe nada que pueda referirse a ellas. (...) En consecuencia, las diferencias entre los universos de ambos medios de expresión amenazan con superar a sus semejantes<sup>19</sup>.

Define dos tipos de novela: las que se pueden adaptar –novelas que reflejan “un continuum mental que se presta a ser representado y sugerido por una continuidad de fenómenos materiales”– y las que no se pueden adaptar –novelas que incluyen aspectos intraducibles de la vida, distantes del cine–. Así, habla de adaptaciones cinemáticas para el primer caso de novelas y de adaptaciones anticinemáticas para la segunda clase (Proust o *Madame Bovary* de Flaubert). Krakauer prioriza, por tanto, la fidelidad del film a la obra literaria original, pues parte de la premisa de que un medio es inferior a otro y, además, centra el tema de la adaptación en los diferentes tipos de novela según su adaptabilidad. Su análisis está hoy superado, pero le debemos el sentar las bases para una teoría de la adaptación, ejerciendo su influencia a nivel internacional. Sin embargo, su teoría quedó pronto eclipsada por la teoría semiótica de Christian Metz –*Le Cinéma: langue ou langage* (1964)– que ha sido la teoría predominante hasta los años ochenta, basada en los signos, olvida algunos componentes inherentes también al cine como el componente técnico y estético, el económico o el psicosocial.

Alfred Estermann en *Die Verfilmung literarischer Werke* de 1965, parte, como Krakauer, de la premisa de que la literatura es superior al cine, salvo en el caso de lo que él denomina *Filmkunstwerke*<sup>20</sup>. Así, opina que “Filme sind für alle Menschen

<sup>17</sup> SCHNEIDER, I., op. cit., p. 13.

<sup>18</sup> KRAKAUER, K: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Nueva York 1960. Edición española: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós 1996.

<sup>19</sup> Ibid., op. cit, p. 297.

<sup>20</sup> Ver punto 2.3. de este trabajo.

gedacht. Eine Verfilmung muss darum in der Vermassung der Literatur enden, die sich in Versimplung und vereinfachender Verzerrung niederschlägt. Sie kann das nicht bieten, was jede Lektüre bereitstellt”<sup>21</sup>.

Estos criterios de reducción, deformación y fidelidad son los que más daño han hecho en el estudio de la adaptación, por esa razón ha estado tanto tiempo desprestigiada. A Estermann le debemos, sin embargo, el más exhaustivo estudio de las adaptaciones en lengua alemana desde los comienzos del cine hasta 1960, aportando un listado de las realizadas en esos años, muy útil para los que nos dedicamos a su estudio.

En los años setenta, el análisis de la función didáctica de la adaptación cinematográfica es la base de los estudios de Werner e Ingeborg Faulstich.

En 1976 se publica un interesante trabajo editado por Friedrich Knilli, Knut Hicethier y Wolf Dieter Lützen, *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, donde ya aparece el interés por la relación medial entre literatura y cine, interés que irá creciendo a lo largo de las siguientes décadas. Sobre este tema es interesante también el monográfico editado por Helmut Kreuzer en 1977, *Literaturwissenschaft-Medienwissenschaft*.

Gabrielle Seitz en *Film als Rezeptionsform von Literatur* de 1979, analiza las adaptaciones de obras de Thomas Mann y se lamenta del poco interés de la historia de la literatura en estudiar el cine y, de forma especial, las adaptaciones como una forma de recepción literaria. En los años ochenta continúa el interés por el análisis basado en la recepción estética. Jürgen Wolff elabora un análisis de las adaptaciones de *Effi Briest* de Luderer y de Fassbinder, por un lado, como un proceso de trasvase de la literatura hacia otro medio, y, por el otro lado, “als Prozess eines inhaltlich-gehaltlichen, weitgehend gesellschaftlich bedingten filmischen Aneignungsprozesses einer als historisch anzusehenden literarischen Vorlage”<sup>22</sup>. Wolff destaca, así, la función social de las adaptaciones.

También dentro de la recepción estética se encuentra el análisis de Monika Reif, para la que las adaptaciones cinematográficas “sind Manifestationen einer Rezeptionsleistung zu einem gegebenen Zeitpunkt; damit sind sie auch konstitutiver Teil der Rezeptionsgeschichte und Reflexionen auf das literarische Erbe einer Gesellschaft”<sup>23</sup>.

En 1981 aparece un exhaustivo estudio sobre la adaptación, *Der verwandelte Text* de Irmela Schneider, donde hace una propuesta de análisis basada en la *Filmsemiotik* de Metz. Schneider define su método como sigue:

Dieser Vergleich muss dann ergänzt werden um eine Untersuchung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Blick auf Codes, auf denen die beiden Textarten

<sup>21</sup> ESTERMANN, A.: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: H. Bouvier u. CO. Verlag 1965, 359.

<sup>22</sup> WOLFF, J.: “Verfahren der Literaturrezeption im Film, dargestellt am Beispiel der Effi-Briest-Verfilmungen von Luderer und Fassbinder”. En: *Der Deutschunterricht* 4: “Literatur und Film” 33 (1981), 47-75, aquí, 49.

<sup>23</sup> REIF, M.: *Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*. Tübingen: Gunter Narr 1984, 162.

aufbauen und im Blick auf die Erzähltechniken, mit denen die Geschichte in eine literarisch-wortsprachlich bzw. literarischfilmisch erzählende Redeform transformiert wird<sup>24</sup>.

Al final de su análisis, Schneider añade un anexo con la sinopsis de *Der Gehülfe* de Robert Walser y su transformación –según la autora– al cine, donde elabora un esquema basado en un complicado sistema de flechas y correspondencias entre novela y película. Este tipo de análisis literal será utilizado por algunos estudiosos del tema a lo largo de los años ochenta y noventa, para desaparecer prácticamente ya en este siglo. En esta década aparecen también numerosos trabajos de recopilación con análisis de diversas adaptaciones realizados por autores diferentes, a veces, sin ninguna conexión ni criterio de análisis común, pero con aportaciones interesantes. Entre estas recopilaciones destacan: *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur* editado por Joachim Paech en 1984; *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film* editado por Sigfried Bauschinger, Susan Cocalis y Henry A. Lea también en 1984; *Literaturverfilmungen*, editado por Franz-Josef Albersmeier y Volker Roloff en 1989 y donde ya aparece el concepto de *Intermedialität*, que se desarrollará a lo largo de las décadas siguientes, definido como un concepto paralelo al de intertextualidad, como “die Kombination jener Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Film durch den Rückgriff nicht allein auf Literatur, sondern auch auf Malerei, Musik, Oper, Theater, Tanz und andere Künste zur Verfügung stehen”<sup>25</sup>.

Klaus Kanzog<sup>26</sup> propone el análisis comparativo del texto literario con el texto fílmico desde la narratología. Bajo su influencia surgen numerosos análisis basados en la clasificación y segmentación de elementos narrativos de la novela y de la película y comprobar sus correspondencias –algunos línea por línea y plano por plano–. Entre estos estudios destacan, entre otros: *Narrative Strukturen in Literatur und Film* (1991) de Walter Hagenbüchle; *Transformationanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung* (1994) de Michaela Mund, que elabora unas tablas comparativas de las cuatro adaptaciones de *Effie Briest* de Fontane, con mucha información y numerosas abreviaturas que consiguen el efecto de confundir al lector; y *Erzählsituationen in Literatur und Film* (1996) de Matthias Hurst.

Estas obras toman como base el sistema narratológico de la obra literaria y de la película, entendiendo ambos tan sólo como textos. Se trata de un tipo de análisis un tanto estéril, ya que no va más allá del análisis de dos textos cerrados, sin analizar otros aspectos, como por ejemplo, el momento histórico, político o social en el que se realiza la película.

También, como en la década anterior, aparecen trabajos de recopilación como el de Wolfgang Gast, *Literaturverfilmungen* (1993), con artículos del propio Gast, Helmut Kreuzer y Klaus Kanzog, entre otros. Gast analiza aquí la adaptación desde la

<sup>24</sup> SCHNEIDER, I.: op. cit, p. 28.

<sup>25</sup> ALBERSMEIER, F.J./ROLOFF, V. (ed.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, 14.

<sup>26</sup> KANZOG, K.: *Einführung in die Filmphilologie*. München 1991.

recepción, una recepción activa por parte del espectador, que posee una relación de interdependencia con el film.

En 1997 aparece *Literatur und Film* de Joachim Paech, con una visión histórica de la problemática de las relaciones literatura-cine, convirtiéndose en referencia obligada para los estudiosos del tema. Ya en los ochenta, pero sobre todo en los noventa se empieza a hablar de *Medienwechsel* e *Intermedialität*. En 1995 se publica el interesante trabajo recopilatorio de Peter V. Zima, *Literatur Intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*, con artículos de Franz-Josef Albermeier y Volker Roloff, entre otros.

Dentro de la *Literaturwissenschaft* el punto de interés está, en la actualidad, en la adaptación como transferencia intermedial, que no radica sólo en el análisis del paso de un medio a otro, sino también en la relación de igualdad de las diferentes versiones mediales entre sí. Así, Albersmeier opina “dass der Film nur ein Medium unter anderen ist und vor allen von seinen technischen bzw. gesellschaftlichen Grundvoraussetzungen her verstanden werden muss”<sup>27</sup>. Muy reciente es *Interpretationen. Literaturverfilmungen*, editado por Anne Bohnenkamp en 2005, donde, de nuevo, varios estudiosos analizan diferentes adaptaciones desde diferentes puntos de vista, pero esta vez sin emitir juicios de valor. Especialmente interesante es la introducción de Bohnenkamp titulado “Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung”, donde define la intermedialidad del cine:

Als reproduzierende Kunstform kann er (der Film) dabei gleichzeitig immer auf die Codes anderer Kunstformen zurückgreifen (Gestik, Mimik, ikonografische Traditionen usw.), indem er sie abbildet, aufnimmt und weiterverwendet; die spezifisch filmischen Verfahren (Schärfe, Schnitt und Kamerahandlung, also Schwenks, Zooms, Fahrten) werden durch literarische, theatralische, fotografische Verfahren (usw.) ergänzt. Genau in diesem Sinne ist der Film schon intermedial<sup>28</sup>.

Desde esta teoría, el análisis de las relaciones entre literatura y cine no se limitan tan sólo a las adaptaciones, sino también a la influencia del cine en la literatura actual. Las relaciones de los diferentes medios y las diferentes artes entre sí son objeto de estudio de la *Intermedialität*, así, el cine no sólo se analiza en relación con la literatura, sino también en relación con cualquier otro medio o arte, como la música, la pintura o la arquitectura.

### 3. Conclusiones

El estudio de la adaptación cinematográfica de obras literarias ha sido tradicionalmente marginado por el mundo académico y por los estudios científicos. Crite-

<sup>27</sup> ALBERSMEIER, F.J.: “Filmtheorien in historischem Wandel” (Einleitung). En: ALBERSMEIER, F.J.: (ed.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 2003, 3-29, aquí p.25.

<sup>28</sup> BOHNENKAMP, op. cit, p. 32-22.

rios como fidelidad, deformación o reducción, han sido utilizados hasta la saciedad a lo largo de mucho tiempo. La dependencia del cine con respecto a la literatura y su carácter inferior basan los primeros estudios sobre adaptación cinematográfica. A partir de los años setenta aparece un intento de introducir la adaptación en el mundo de la enseñanza desde el punto de vista de sus potencialidades didácticas. A mediados de los ochenta aparece el concepto de *Filmfilologie* de Klaus Kanzog y su grupo de la Universidad de München, así, el cine y la adaptación cinematográfica adquirió la categoría de estudio científico.

Por otro lado, ya a finales de los ochenta y en la década de los noventa se oyen voces que defienden un análisis de las relaciones literatura-cine desde la igualdad. En esta categoría entrarían los trabajos de Joachim Paech y Franz-Josef Albersmeier. Sus análisis han desembocado en la actualidad hacia la teoría de la *Intermedialität*, la cual no debe ser entendida como un paradigma científico cerrado, sino todo lo contrario.

La adaptación cinematográfica supone irremediamente cambios, como la reducción temporal y de figuras o la simplificación argumental, pero a pesar de ellos la adaptación literaria debe ser estudiada “nicht als Mangel, sondern als Gewinn (...) und unabhängig von allen Fragen nach Werktreue.”<sup>29</sup>

Las relaciones entre literatura y cine no se limitan solamente a las adaptaciones, también se podrían analizar otros aspectos, como por ejemplo, la adaptación del cine a la novela, la influencia del cine en la narrativa actual o las adaptaciones para televisión.

Como se ha visto, los aspectos que se pueden comparar son variados y numerosos, el espectro es muy amplio: análisis semióticos, retóricos o narratológicos, estudios de las diferentes recepciones, desde la intermedialidad, desde sus posibilidades didácticas... Con el tiempo se van descartando unas y se van afianzando otras. La tendencia actual es más abierta que en épocas pasadas, el estudio de la adaptación cinematográfica se hace desde posturas reconciliables e igualitarias, evitando juicios de valor de connotaciones negativas –fidelidad, reducción o pérdida, entre otras–. Debido a la complejidad y riqueza del cine, éste puede ser estudiado desde diferentes puntos de vista o teorías, que no tienen porqué ser excluyentes unas de otras y que ponen sobre la mesa un aspecto olvidado por muchos: la relación del cine con el mundo que le rodea. Como señala Jaques Aumont<sup>30</sup>,

Postular que una teoría del filme no puede ser más que intrínseca, es entorpecer la posibilidad del desarrollo de hipótesis cuya fecundidad estriba en poner a prueba el análisis; es también no tener en cuenta que el filme es, (como lo demostraremos), el lugar de encuentro del cine y de muchos otros elementos que nada tienen de propiamente cinematográficos.

<sup>29</sup> BOHNENKAMP, A., op. cit., p. 27.

<sup>30</sup> AUMONT, J. y otros: *Estética del cine*. Paidós 1996, p. 14.