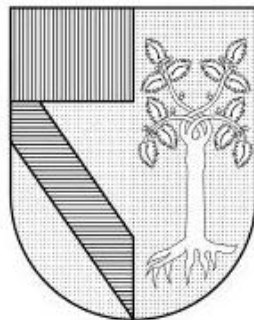


# UNIVERSIDAD PANAMERICANA

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA



“LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA  
CON BASE EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL:  
REFORMULACIÓN A PARTIR DEL PENSAMIENTO  
POSMODERNO”

## TESIS PROFESIONAL

QUE PRESENTA

**FERNANDO CHRISTIAN DÍAZ RODRÍGUEZ**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**MAESTRO EN HISTORIA DEL PENSAMIENTO**

**DIRECTOR DE LA TESIS:**

DR. HÉCTOR ZAGAL ARREGUÍN

a N. S. J. C.

## Índice

1. <b>Introducción: La necesidad de adaptación</b> .....	4
2. <b>Adaptación: Crimen o alabanza</b> .....	7
2.1. Adaptación posclásica: El triunfo de la independencia.....	12
2.2. Teatro y cine, el <i>affaire</i> de la representación.....	18
3. <b>Narración: La búsqueda de lo extraordinario</b> .....	22
3.1. El discurso narrativo entre lo estético, lo dramático y lo estilístico.....	27
4. <b>Narrativa al costo de la posmodernidad</b> .....	34
4.1. Síntomas de la condición posmoderna para una narrativa distinta.....	38
4.2. El encuentro con la estética de la autoconciencia.....	44
5. <b>Romeo y Julieta de Shakespeare, un buen pretexto     para la posmodernidad</b> .....	50
6. <b>Romeo y Julieta, separados por + e &amp;</b> .....	57
6.1. Película Romeo & Juliet.....	59
6.2. Película Romeo + Juliet.....	62
7. <b>Conclusiones: Una actitud de apropiación</b> .....	67
8. <b>Fuentes</b> .....	70

## 1. Introducción: La necesidad de adaptación<sup>1</sup>

Adaptar es una necesidad. En el contexto de lo estético y del arte, las obras generadas se conforman por referencialidad o imitación. En el desarrollo de la ficción, el relato proviene de hechos sucedidos o imaginados referencialmente, que ante la urgencia de transmitirlos se buscan maneras, ajustes o acomodos para comunicarlos.

En el universo de lo cinematográfico, el meollo de la ficción está en los acontecimientos. La motivación surge de la acción que al ser experimentada y registrada, se anecdotiza. Los narradores en sus distintas expresiones están ávidos, ya sea por cuestiones artísticas o comerciales, de poseer estas anécdotas en su esencial tarea de dramatizar y relatar para los demás.

Los lugares más obvios y comunes para encontrar estas historias han sido y serán la novela y la literatura dramática o teatral; no solo por contener los temas y aconteceres, sino por estar ya dotadas de una estructura narrativa y un discurso. Muchas veces estos discursos han dejado huella o trascendido en las preferencias, gusto y conexión con los lectores, quienes se ven exaltados, conmocionados o fascinados por lo que encuentran y advierten en determinado número de páginas escritas.

La búsqueda y contienda por adquirir los derechos de estas obras, inclusive antes de que se publiquen los libros, es férrea. Se ha convertido en toda un área estratégica y de oportunidad comercial, la cual los productores de cine no pueden desatender.

La relación que ha existido entre el cine y la literatura ha traspasado el simple hecho de que el primero tome de la segunda, sus historias. Escritores

---

<sup>1</sup> El texto está citado en estilo MLA (Modern Language Association of America).

como F. Scott Fitzgerald o Truman Capote desarrollaron guiones para la gran pantalla, con Hollywood queriendo tomar ventaja de sus talentos. Por otro lado, tenemos aquellas novelas (por lo general, las realizadas bajo los modelos de *bestseller*) que son concebidas y escritas, aunque en principio como novelas, para ser llevadas a las salas cinematográficas en algún momento.

Asimismo, hay elementos que cruzan los modos narrativos de la literatura y el cine, motivados por la influencia que naturalmente ejerce uno sobre el otro y viceversa. Tenemos, por ejemplo, los intercambios o vertebraciones temporales, la secuencialidad de las escenas, la simultaneidad, saltos y elipsis en el tiempo, la fluidez y coloquialismo de los diálogos, las descripciones “visuales” de movimiento, composición y determinación del espacio, la concepción del fuera de campo, la función o presencia del narrador (la voz en *off*), el punto de vista, el privilegio de la acción por sobre el pensamiento de los personajes, etc.

Adaptar es una necesidad porque es una condición del proceso habitual de la comunicación humana. También es un deseo de habitar cierto espacio, cierto tiempo y compartir la experiencia desde una posición en particular.

Hay que aclarar que no todo discurso es narrativo, aunque toda narración sea un discurso; y que no toda narración está erigida sobre la ficción. En la presente disertación me enfocaré en los discursos narrativos y de ficción.

Conforme al cuerpo argumental del presente *ensayo académico*, comenzaré por explorar los términos del concepto de **adaptación** y entenderlo desde sus postulados clásico y posclásico, para sujetarnos al último, en su afán por observar las particularidades de cada obra, sean fuente o no.

Después, en la tercera parte, concentraré los esfuerzos en demarcar las dimensiones del **discurso narrativo**, y las cualidades de éste en el universo cinematográfico, para así, dar pie, en el siguiente apartado, a los modos de

asimilación y manifestaciones que han transformado las formas del relato a partir de los rasgos del **pensamiento posmoderno**.

En la quinta parte, expondré basándome en la obra dramática de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, las particularidades que hacen de este texto un caso idóneo para evidenciar los razonamientos referidos, sin pretender hacer un análisis literario de la trama; para luego puntualizar con base en dos lecturas cinematográficas distintas de la obra del Bardo, cómo se registra desde una condición posmoderna la adaptación en el espectáculo cinematográfico y cómo ante esto se legitima el discurso a partir de lo reflexionado.

El análisis quedará demarcado por las conclusiones dadas, de las cuales podremos ver reflejados sus efectos a distintos niveles en las películas escogidas.

## 2. Adaptación: crimen o alabanza

*La supuesta contradicción entre el “amor verdadero” y su falsificación mimética recuerda una vez más la antigua distinción de la estética tradicional: la inferioridad de la copia respecto al original. El problema en este caso consiste en que no hay original: todo es imitación (Girard 52).*

Desde los inicios del cinematógrafo y cuando la herramienta se convirtió en algo más que un dispositivo de documentación, se ha recurrido a la literatura como fuente. Posteriormente y durante el advenimiento del cine sonoro, la mirada se postraría en los textos dramáticos que ya poseían la belleza de la expresión dialógica y lírica, y por supuesto, el reconocimiento público.

En esta gran tradición, resulta complicado calcular la cantidad de películas en las que las historias provienen de algún texto literario. Por lo menos, podemos fácilmente darnos cuenta que un gran número de producciones hacen gala de esto en las carteleras. Además, todos los años un porcentaje importante de estas cintas reciben premios y nominaciones por parte de la célebre Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*) de Estados Unidos. La tendencia se desplaza incluso a las librerías en las que encontramos publicaciones que ostentan en sus portadas los pósters de las películas que las encarnaron.

Al fenómeno se le ha clasificado generalmente con el término de **adaptación**. Es así como también la teoría fílmica ha circundado el tema y dado sus perspectivas a un hecho que se sabe connatural y cómplice de la producción cinematográfica desde sus inicios.

El concepto de adaptación sugiere muchos entenderes. Robert Stam en algún punto hasta lo observa desde la teoría evolutiva y la adaptación de las especies; en donde esto implica la “supervivencia” de un ente que sufre una transformación o evolución para poder seguir existiendo. Esto parece muy aplicable en la conservación y difusión de mitos que han servido como vehículos de generación de sentido a la humanidad, y que urgen de medios que faciliten y promuevan una actualización de aquellos primeros estímulos. “Al referirse a la adaptación, la biología piensa en términos de replicación y transformación exitosa” (Hutcheon XXVI).

Para otros, la palabra adaptación tiene implícita una carga negativa y el simple hecho de nombrarla predispone al término como peyorativo. Si es adaptación, quiere decir que proviene de una fuente madre, y al erigirse como la “original”, ésta, siempre poseerá mayor valor por sobre sus consecuentes “versiones” o copias. Venir después de algo, culturalmente te convierte en inferior, en segundón. Una cosa es abajo y arriba, y otra, es a un lado.

En el caso específico del binomio literatura-cine, cuántas veces no hemos escuchado hasta de nuestra propia boca que el libro es mejor que la película. Eso es lo primero que hacemos; emitir un juicio ante el hecho narrativo. Hay una inercia que provoca a nuestro pensamiento para comparar y calificar lo que hemos experimentado. Pero ¿por qué tendemos a favorecer a una de las partes?

Los criterios para aseverar lo anterior pueden ser variados. Podríamos ir desde el comentario superficial que surge por cultura o lugar común, hasta un análisis que contempla con minucia un sistema metodológico que evalúe las partes técnicas, contextuales, ideológicas, estéticas o hasta sociales con las que cada plataforma cuenta la ficción.

En primer lugar, tenemos que la literatura, arte milenario, se ve como algo superior al cine, por esa simple “ventaja” de antigüedad y medio primigenio de elaboración y transmisión de la ficción.

Incluso si nos ponemos en los zapatos del que efectuará una adaptación, creo que circundará un temor, o digamos, una especial inquietud al verse inmerso en esta inevitable disyuntiva comparatista. La inferioridad que implica el “espectáculo” cinematográfico ante el “culto” oficio del arte literario, abre una brecha que para algunos limita, pero para otros expande las posibilidades del ingenio y la conexión.

Añadamos a esto, el horizonte de expectativas que generamos como lectores o *fans* de los textos literarios. Es muy cierto que el anhelo o simple curiosidad por “ver” y “oír” a los personajes y lugares está latente, y en principio no habría porqué oponerse a que la puesta cinematográfica se realice. Las inquietudes comienzan cuando las acreditaciones de aquellos que ejecutarán la adaptación (actores, directores, guionistas, etc.) no son del agrado de la posible audiencia (algunos han sido derribados ante la presión). Ya después se juzgará el resultado, que mal que bien, siempre competirá con la subjetividad y las diversas imaginaciones y marcos culturales y referenciales de quienes leyeron.

En gran parte de los estudios y trabajos sobre este fenómeno, la discusión versa sobre la **fidelidad**, constituyendo así el *modelo teórico clásico sobre la adaptación*. Este modelo a derivado más que nada en una práctica analítica, que coteja las entidades narrativas en cuestión, y básicamente observa qué tan cercana o lejana está la segunda de la primera.

Para ir más allá, ¿qué quiere decir serle fiel a la obra fuente? En primera instancia, podríamos cuestionar si la adaptación cinematográfica congratula las intenciones del autor, o si no modifica la estructura o la construcción de la trama, conservando cada evento o situación; también, si plasma tal cual el desarrollo y

características de cada personaje, y por supuesto, los escenarios y las atmósferas descritas.

Es complicado entender lo anterior, ya que siempre quedará un rango de libre interpretación y no solo del mensaje del discurso, sino de aquello que se desata en la mente de cualquier lector cuando da forma específica al significante, es decir, cuando imagina y dota de un carácter representacional a lo que detallan las palabras, sin poder así hacerlo exhaustivamente, ni mucho menos gráfica o materialmente.

Además, el carácter habitual de las obras cinematográficas circunda una temporalidad de 90 a 150 minutos de duración, lo cual, presume en varios de los casos comprimir o prescindir de parte del contenido narrativo de la obra literaria; con sus excepciones, como en el caso de los cuentos.

En un sentido más profundo de fidelidad, observamos que la adaptación contendría los elementos fundamentales de la trama y los significados vertebrales de la historia. Con todo, tenemos concepciones como la del escritor Juan Marsé (ctd. en Sánchez Noriega 29), quien afirma que “para ser fiel al libro hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera”.

No debemos confundir, pues, la fidelidad con la **literalidad**. El texto no se trastoca solo en apariencia. En una visión más ecuánime, la fidelidad trata más de la extracción de lo esencial que de la calca o la ilustración. Y por esto sería muy sano no ver la adaptación como un acto de salvaguarda o protección, sino de inspiración y hasta de audacia. La fidelidad es sencillamente uno de los motivos que conducen a este trajín.

Como observamos, adaptación significa cambio. El cambio dinamiza y mantiene viva y posible la instancia adaptativa. Y “porque la adaptación es una forma de repetición y no de replicación, el cambio es inevitable, aun sin una

alteración o actualización consciente en el estado de la composición. Y con el cambio vienen las correspondientes modificaciones en los valores políticos e incluso en el significado de las historias” (Hutcheon XVI).

La adaptación de un medio a otro, de un lenguaje por otro, de lo verbal escrito a lo audiovisual, requiere de la reinvención, reformulación y la recomposición. Y esto no quiere decir que uno condicione a lo otro, pues el factor que determina la legitimidad del fenómeno adaptativo es **el sentido narrativo y su factura** (sobre lo cual abundaremos más adelante).

Un punto para comprobar lo anterior puede ser cuando el autor literario se aventura a escribir el guion de la versión cinematográfica de su propia obra, y su éxito o fracaso no tendrá nada que ver con haber traicionado su entendimiento de la historia, mas sí, con su pericia para estimular y configurar la expresión audiovisual-cinematográfica del relato. Tenemos como ejemplo de ello a Stephen King con las cintas *A good Marriage* (2014) y *Cell* (2016), o a Joan Didion con *Play It as it Lays* (1972).

Por el mismo lado, se añade el hecho de que a diferencia de la escritura en la que el autor controla todo el proceso creativo, en el cine, son varios los que intervienen en la confección del suceso narrativo. Incluso, existe un serio debate entre quién es la cabeza autoral en un película; si el director o el guionista. Si una película pasa por un proceso de varias escrituras en donde usualmente destacan la elaboración del guion, el rodaje y la edición o montaje; entonces ¿no debería entrar en la contienda también el editor? Y hay quienes afirman que el productor podría encumbrarse con el título de autor, como en el caso de David O. Selznick y su película *Gone with the wind* (1939), por la que desfilaron varios directores, en satisfacción de la visión de éste.

Al final, todo se reduce a que el trabajo de cada uno de los diferentes creativos debería estar al servicio de contar la historia, y a que quien tendrá la

batuta entre los dedos, si la estructura de la producción así lo privilegia, será el director (también llamado meta-narrador).

El auge de esta distinción llegó durante las décadas de los años cincuenta y sesenta con la política de los autores. En este periodo se justificó y encumbró el papel del director cinematográfico como artista, como autor. Como aquella mente creadora que con la cámara como su pluma o pincel, dota al texto cinematográfico, no solo de carácter sino de una visión particular, un visión que señala una concepción del mundo y del hombre, manifestada y reforzada a lo largo de todo un corpus de trabajo.

Aquí entra también en consideración el contexto social, cultural, tecnológico, político y económico en el que se realiza una película. El espíritu de una época y las relaciones que se establezcan con la historia base influyen en distintos grados. De igual manera, las condiciones de producción (presupuestos, colaboración, recursos varios, etc.) son definitorias en los resultados; y eso sin mencionar los factores de comercialización, distribución y exhibición.

Con lo anterior en mente, qué pasa si mejor en lugar de decir “adaptación”, en donde parece que algo se pierde en el proceso, utilizamos los términos traslación, traducción, transferencia o transcodificación, o mejor aún la narración cinematográfica de...

## **2.1. Adaptación posclásica: el triunfo de la independencia**

Ahora bien, dentro de las muchas teorías que se han aplicado al estudio de lo cinematográfico, hay corrientes que dirigen su exploración y reflexiones a la adaptación. Por ejemplo, tenemos el dialogismo de Bajtín, que ve al signo como objeto en pugna por apropiarle uno u otro significado, propagando que en este ir y venir cada autor pise en terrenos de una individualidad compartida. Esta

inestabilidad del signo y sus constantes re-significaciones que posteriormente retoma y formula el posestructuralismo derridiano, advierte un absurdo al referirse a la “originalidad”, ya que la indeterminación de campo y los desplazamientos en un contexto siempre ilimitado derivan en un juego intertextual (Kristeva) en el que el enfoque está en la constante transformación de las textualidades, como prevería Gérard Genette.

Aquí me parece prudente tomarme el espacio para hacer una distinción entre varios términos que empatan con el de adaptación, ya que esto nos permitirá no solo comprender mejor el fenómeno, sino algunas clasificaciones que se integran con él.

La *intertextualidad*<sup>2</sup> es un concepto que coexiste con el desarrollo adaptativo como parte del funcionamiento natural de la creación de cualquier discurso.

La *parodia*<sup>3</sup>, la *alusión*<sup>4</sup> y el *pastiche*<sup>5</sup> existen como modos discursivos de la adaptación. Aunque la esencia de todos supone el compartir e integrar elementos que vienen de la composición de una estructura textual previa y diferente (pero no distinta), cada cual intenciona la composición narrativa de la reescritura, dándole su toque de humor, tono y motivación.

---

<sup>2</sup> Es para Derrida, la “dependencia de cualquier texto con una gran cantidad de figuras anteriores, comunicaciones, códigos y otros textos” (ctd. en Stam, *Nuevas teorías* 41).

<sup>3</sup> Linda Hutcheon (ctd. en Thanouli 61) declara que “es una repetición que sostiene una distancia crítica la cual permite el señalamiento irónico de la diferencia en el corazón mismo de la similitud”.

<sup>4</sup> Aquí, siguiendo la definición de Noël Carrolls, se agrupan otros apelativos: “un término paraguas, que cubre una mezcla de muchas prácticas incluyendo el citado, la memoria de géneros pasados, la reelaboración de géneros anteriores, los homenajes, y la recreación de escenas clásicas, tomas, motivos de trama, líneas de diálogo, temas, gestos y demás expresiones de la historia fílmica” (ctd. en Thanouli 63).

<sup>5</sup> Imita en aras de la mera imitación generando más similitud que diferencias (Harries, ctd. en Thanouli 64).

Otra cuestión importante de tomar en cuenta es la multireferencialidad, ya que permea a cualquiera de estos trabajos. Los guiños, inspiraciones o recreaciones que se desencadenan de manera consciente o inconsciente en la construcción del relato, provienen no solo de distintos lugares (el cuento, la crónica, el ensayo,...), sino de variadas y disimiles latitudes (el ballet, el circo, los video juegos, la ópera, la pintura, la arquitectura, la radio,...). En este encuentro y/o conjunción a niveles varios, es donde la originalidad se hace realmente palpable.

Ante este flujo constante, dirá Robert Stam que la adaptación “puede entenderse como una orquestación de discursos, talentos y huellas, es decir, como una construcción “híbrida” que mezcla diferentes medios, discursos y colaboraciones” por lo que “la originalidad absoluta no es posible, ni siquiera deseable” (34-35).

El proceso consistirá en una serie de decisiones que se tomarán a partir del texto base. Gran parte de la labor es elegir las porciones, recursos y elementos que se conservarán o eliminarán, y las añadiduras o modificaciones que se considerarán pertinentes.

José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine* nos da la siguiente definición de adaptación, refiriéndose solo a las dos esferas del título de su publicación:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (47).

Con respecto a lo que he dicho, creo que podemos concluir que esta definición es muy correcta, por su prudencia. Ya que no arriesga, ni abunda tanto, pero se centra en la clave del acertijo, misma que ya he traído a colación: en el relato. Y también, porque aun usando el concepto “relato muy similar”, que levanta suspicacias por su cercanía al reductivo término de “fidelidad”, no ofende por su imprecisión declarativa u holgura interpretativa.

A partir de esto, podemos desplazarnos sin problema, hacia la vertiente de la **teoría posclásica de la adaptación**. Autores con una visión posmodernista como Robert Stam y Linda Hutcheon han especulado intensamente en pro de teorizar sobre su definición, implicaciones y campo, más que generar estudios de caso prácticos; como es el caso de Sánchez Noriega. Por poner un ejemplo, es muy acertada la manera en que Hutcheon aborda el análisis, a partir del cual explica el fenómeno adaptativo, con las seis preguntas básicas del periodismo: el qué, el cómo, el cuándo, el dónde, el quién y el porqué de la adaptación.

Para esclarecer hacia dónde apunta esta propuesta posclásica, Lauro Zavala condensa, luego de su traducción de la *Teoría y práctica de la adaptación*, de Robert Stam, lo siguiente:

La teoría posclásica de la adaptación parte de reconocer la especificidad estética y semiótica del cine y la literatura, como resultado de aplicar la lógica aristotélica que señala la necesidad de estudiar la diferencia específica de cada objeto de estudio (...) se reconoce también que cada uno se nutre del diálogo que mantiene con las otras formas de arte, en una relación que, por su propia naturaleza, nunca tiene un carácter jerárquico (14).

Muy de acuerdo con esta visión, considero que este reconocimiento del que habla, libera del prejuicio instalado e invita a aproximarse a la obra cinematográfica en su propia expresión de la ficción. Incita a la confrontación intacta y unitaria de una particular vehiculación y simultánea asimilación.

Estamos ante un *acto de creación*, no de *recreación*, que incluye un espíritu de decantación, “en donde ya no tiene demasiado sentido preguntarse por la originalidad o la legitimidad” (Sánchez Noriega 77).

La película es una experiencia que se certifica en sí misma, suscitando el consenso de las intenciones programáticas del discurso para impactar de muchas maneras a los distintos espectadores con una propia estructura y circunstancialidad (ya que puede influir en su percepción hasta el estado de atención o de ánimo con el que estos estén). Por el mismo lado, hay que considerar que estas intenciones del discurso cohabitarán con una inevitable predisposición de raíces e informaciones múltiples (sinopsis, crítica, boca a boca, aparato publicitario, etc.).

Desde el plano espectadorial, enfrentarse a una adaptación cinematográfica es una experiencia que estimula y activa procesos de recepción distintos. Efectivamente, parte de esto, es movilizar el universo de referencias personales, que con cualquier película se produce, sea o no identificada por su claro punto de partida. Cuando el espectador ha visto, leído (imaginado) o escuchado, es decir, cuando ha vivido determinado relato de una historia, el encuentro con esta nueva narración de los sucesos, valga la redundancia, adquiere, por simple contraste, una participación e involucramiento reflexivo sobre el relato, aun cuando el efecto de inmersión en la película sea conseguido en alto grado; cosa que no querrá decir que eso haga mejor o peor la propuesta adaptativa. Esto tendrá más que ver con cómo se aprovecha el recurso (la fuente) para sugerir, impactar o provocar al espectador.

Como bien menciona Hutcheon, toda adaptación debe verse como producto y proceso tanto de creación como de recepción.

Ella habla además, de tres modos de enganchar al espectador con la historia: contándola, enseñándola (representación visual material) o interactuando

con, o en ella. Aquí la adaptación abarca un espectro amplio y al parecer ilimitado. Considera, además de las formas comunes donde se aplica la adaptación, la realidad virtual, los parques temáticos, incluso los productos de *merchandising*. Y llega a decir que

en el nuevo ambiente mediático, “la adaptación se convierte en una estrategia de participación. En lugar de desarrollar trabajos completamente nuevos, las audiencias se apropian de los medios existentes, adaptando las historias, espectáculos y filmes con las que más se identifican” (Moore 2010:183). Y en esta época, esto se ha vuelto más evidente. Youtube, Facebook, y Twitter han hecho más sencillo adaptar el contenido digital, puesto que no solo el contenido se encuentra accesible y en constante reproducción y repetición, sino infinitamente modificable (p XXV).

La noción de adaptación se expande y revoluciona con las novedades tecnológicas. El foco se mueve en términos de uso, exploración, explotación y modificación (mutación) de conceptos o ideas (historias), y la manera en que podemos participar de esta dinámica de infinitas posibilidades.

La adaptación no puede ser más vista como un problema crítico-teórico en sí mismo. Creo que hay que indagar a partir de sus posibilidades creativas, y el dilema dejárselo a los creadores y al universo de posibilidades que tienen enfrente. Las oportunidades se asumen en tanto la construcción, imaginación, asociación, conexión, transmisión, expresión, reflexión, aportación, discusión, perspectiva o recepción del nuevo texto y sus correspondencias; y las respuestas se podrían desatar primeramente desde las razones por las que se quiere hacer una adaptación de determinada entidad, o adaptar algo a determinada estructura. Tener una razón es importante.

## 2.2. Teatro y cine, el *affaire* de la representación

Para poder continuar, me gustaría precisar que en la argumentación posterior aunque entendamos a la adaptación dentro de este universo de transtexualidades<sup>6</sup>; el objeto de estudio será sobre lo que acontece con las “*adaptaciones pronunciadas*”, categoría que usaré para hablar de las obras o productos que declaran abiertamente ser una obra derivada de una fuente narrativa base e identificable.

Al observar la amplitud del tema, es importante precisar que el tipo de adaptación que me ayudará a llegar a mi objetivo, y por lo cual me interesa explorar en seguida, es la que va de **un texto dramático (teatral) al cine**, y en este caso, podemos distinguir varias particularidades.

Antes, una primera precisión que me permito hacer, es que mi indagación parte de aquellas obras que tuvieron la intención primera de hacer una representación cinematográfica que abarcara toda la historia y conservara el mayor número de componentes de la trama. En estas, se quiso hacer partícipe al escritor teatral, con sus postulados, premisas y recursos dramáticos. Los cineastas lo consideran conscientemente y buscan establecer un diálogo activo con él, un diálogo entre visiones y perspectivas.

En tanto las particularidades de la relación teatro y cine, el carácter representacional de la obra escrita es fundamental, ya que en comparación con la novela o el cuento, el texto dramático está pensado para escenificarse, está escrito para que se actúe, no nada más para sugerir representaciones imaginarias. Un guion cinematográfico tiene este mismo principio, solo que su composición está más ligada a la producción de un texto que dé pie a acciones que privilegien una puesta en cámara.

---

<sup>6</sup> “Todo lo que pone un texto en relación, ya sea manifiesto o secreto, con otros textos” (ctd. en Stam, *Teoría y práctica* 73).

La puesta en escena coexiste en ambos formatos, lo que significa que en la traslación del escrito teatral a lo cinematográfico, encontramos de raíz una serie de viabilidades. Entre estas, está la longitud del texto, mismo que de manera cercana, equipara el tiempo convencional de la duración de una película. Las situaciones, los personajes, las motivaciones y la causalidad, incluido el conflicto y su posterior desenlace, ya poseen una estructura y configuración ligada al tipo de representación referida.

El caso es que estamos ante medios narrativos que convierten la palabra en acto y que parten de una puesta en escena. ¿Pero en dónde radican sus diferencias? Una de las mayores distinciones que podríamos encontrar entre ambos es en términos de reproductibilidad. En el teatro el acto interpretativo se lleva a cabo en vivo, en el momento; y cada función (de teatro) es contingente y única en cuanto a los factores que se interpretan, es decir, que se representan. En el cine, solo hay una representación en determinada película, pero la reproducibilidad de la misma es ilimitada y requiere de un dispositivo, ya sea una pantalla o un proyector para su transmisión y no de un escenario y actores que lo ejecuten cada vez.

Ya mencioné que la puesta en cámara es algo en lo que también divergen el cine y el teatro. Es la captura de la puesta en escena por medio de un aparato o equipo que grabe o filme lo representado en ésta. Esta captura puede ser desde distintos puntos de vista o ángulos; lo cual nos lleva directamente a un último factor que me gustaría destacar y que me parece determinante: **el montaje o edición.**

El montaje cinematográfico estructura las escenas y conjunta las tomas de distintos emplazamientos de cámara, de manera que hace una mezcla de distintas perspectivas y proporciona un ritmo mediante un recurso que el teatro simplemente no posee.

El proceso de recepción de la puesta en escena está intervenido por una mediación más. La cámara y la edición conducen la mirada y disuaden las deducciones del espectador con una peculiar precisión y significación a través del espacio y el tiempo.

Por otro lado, hay quienes hablan sobre los convencionalismos que patenta el teatro para su asimilación vs el realismo que supone el cine: el tono de las actuaciones, más mesuradas en cine, e impostadas para el teatro. O la supremacía narrativa de la imagen contra las palabras. E incluso la multiplicidad de escenarios y posibilidad de exteriores que presenta el cine, en contraste. Pero para mí, estos últimos son factores de segundo plano, ya que ninguno me parece exclusivo de uno u otro medio. Y aunque son características de la tradición de cada uno por una condición afín a sus naturalezas, yo los clasificaría más bien como recursos estilísticos.

Asimismo, vemos que la adaptación hacia lo cinematográfico se puede dar desde el texto teatral, pero también desde su representación teatral. Podemos partir desde obras de teatro que son grabadas (obviamos que también fue capturado el sonido), en donde ya tuvo que entrar un tipo de puesta en cámara; o desde una recreación de lo teatral, que guarda las directrices de la puesta en escena que le precede, pero con las destrezas que suma la cámara y la edición; o hasta la adaptación que de manera libre acondiciona el relato.

En este punto, estamos hablando de una relación de adaptación que tiene que ver más con el medio de representación que con la palabra escrita; por lo que voy a aprovechar para concentrarme en lo que la plataforma cinematográfica advierte y trae a la dinámica.

Y es que es sumamente interesante cómo a partir de la exploración de esta relación entre cine y teatro, o cine y literatura, podemos entender la manera en

que cada dispositivo o medio funciona a la hora de transmitir una historia, sus ideas y mensajes; lo que supone la comprensión de sus elementos y mecanismos comunicativos y narrativos.

Hasta aquí, se puede descifrar mejor el asunto de la adaptación desde una visión posclásica, atestiguado cómo la legitimidad y valor del fenómeno se encuentra lejos de taxonomías jerárquicas y se postra mejor en la **actitud** ante el texto y su **apropiación**. Por eso, fuera de las relaciones de conformidad, distinción, o permutación entre cine y literatura o teatro, es el hecho narrativo lo que más importa. Tomaremos a la narración como la que desencadena la conformación y fuerza de la obra, de aquella obra que se jacta de ser una adaptación con el estandarte de una fuente clara.

### 3. Narración: La búsqueda de lo extraordinario

Como ya dejé ver, gran parte de lo que este ensayo busca reflexionar es acerca de los elementos que intervienen en la creación cinematográfica. Las funciones documentales, informativas, de entretenimiento, medio de expresión, o instrumento político-social, ciertamente circundan su uso y existencia. Pero no podemos negar que en el centro de su producción sobresale su carácter relator; esta es su principal insignia. Tengamos presente que esta característica es la que congrega y configura la participación de los distintos elementos.

Gran parte de las exploraciones que aquejan al campo se estudian desde la llamada *narratología*. Esta vertiente tiene su origen en el siglo XX y se basa en el análisis de lo literario. En la narrativa cinematográfica se aplicaron las nociones y modelos de teóricos como Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Vladimir Propp o Algirdas Julien Greimas.

Es muy común que aquellos términos que se utilizan en lingüística sean empleados por las descripciones de lo cinematográfico, ya que el origen de las estructuras deriva del mismo concepto; el de enunciar. Además, sabemos que si hay un apelativo para el sistema de lo cinematográfico es el del lenguaje.

En este tenor, es que podemos decir que el relato cinematográfico es un texto narrativo y que el enunciado es la unidad en la que se respalda, pero este enunciado, “en el cine, comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música” (Aumont 106).

Lo que aquí interesa escrutar es lo cinematográfico, un medio multipista y, podríamos decir, polifónico. Esta multiplicidad de recursos para formar un enunciado comporta una significación de naturaleza doble: la que resulta de su

individualidad y aquella que se produce al articularse en un conjunto; ya sea como elementos en correspondencia o divergencia.

El **relato** o **texto narrativo** es el enunciado o conjunto de enunciados en sí. Christian Metz lo definió como “un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos” (Gaudreault 29).

Por la parte del discurso cerrado, Metz se refiere a que aunque la historia (que bien puede referírsele como anécdota) pueda quedar abierta, el relato siempre finaliza.

Al hablar de acontecimientos, intuimos que una parte del relato es la **historia**. Sánchez Noriega captura el concepto de la siguiente manera:

La historia está constituida por el devenir de unos sucesos (acciones si son realizados por personajes, acontecimientos si son experimentados) que tienen lugar en relación con unos existentes (personajes y escenarios o espacios dramáticos). Una misma historia puede ser contada de diferentes modos o discursos y siempre nos es dada en uno concreto. En rigor, la historia se infiere en un relato, no existe independiente de él, y , cuando se intenta hacerlo –como al verbalizar el argumento de un película- , se elabora un relato paralelo (82).

La historia constituye al contenido; el qué, quién, cuándo y dónde. El **discurso** es el cómo o la forma en que la historia es transmitida. También éste último es conocido como la **trama**, que tiene que ver con la disposición motivada en la que los sucesos serán contados, y con las relaciones que guardarán los elementos involucrados. Todo enunciado, es decir, todo relato conformado por un discurso, supone un **enunciador o una voz discursiva**. En el momento en el que se produce el acto de narrar (cuando se corresponden el enunciado y el enunciador), es que se puede hablar de **narración**.

Poner el foco en el relato y no en la historia, podrá parecer extraño, pero es justo en esta distinción donde radica la pluralidad expresiva del medio, de la que tanto nos hemos sujetado para entender la adaptación.

Según Aumont, la instancia enunciativa o narrador, en estricto sentido tiene la función no de:

expresar sus preocupaciones esenciales sino la de seleccionar, por la conducción de su relato, entre una serie de procedimientos de los que no es necesariamente el creador, pero sí a menudo el usuario. Para nosotros el narrador será el realizador, en tanto que es quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico (110-111).

Por tanto, esta instancia narrativa a la que podemos llamar, como lo hizo Albert Laffay, “el gran imaginador”, es aquella que construye y conduce el relato, y la responsable abordo en quien recae la comunicación. Es la que dota de cierto ritmo, tono y humor. En resumen, es la que da voz y personalidad. Se le ha nombrado también como el “narrador invisible” (Ropars-Wuilleumier, 1972) o el “narrador implícito” (Jost, 1988), ya que en su carácter extradiegético no participa directamente en la historia.

Están también los narradores intradieгéticos (homodieгético, heterodieгético) pero son un recurso que por su ficcionalidad, no vamos a explorar.

Este “gran imaginador” con todo y su carácter extradiegético, puede no ser invisible. Cuando éste se evidencia, se produce un efecto en la asimilación del relato, en donde el espectador desvía su atención del desarrollo de la diégesis y sale del estado de inmersión para concentrarse en las maneras del discurso provocándole un efecto de distanciamiento. Este distanciamiento puede estar regulado por claras intenciones o por la falta de pericia para contar la historia. Hay

diversas estrategias dentro de lo cinematográfico que producen esto, y sobre el tema hablaremos más adelante, ya que resulta clave en el discurso posmoderno.

Para el caso de la puesta en escena (teatro, cine, etc.), podemos hablar mejor de *mostración* (Gaudreault, 1988), que de narración, ya que en efecto, los acontecimientos, primordialmente se enseñan, aunque también se puedan escuchar y leer. En teatro, a diferencia del cine, la palabra usualmente tiene un fuerte protagonismo y es más a partir de ella que la trama se desenvuelve y se hace del conocimiento del público. En la gran pantalla, la imagen cobra gran fuerza y son los fotogramas y planos quienes enmarcan lo icónico. Además, mediante la ordenación de estos últimos y la mezcla de sus imágenes, es cómo se fomentan los postulados de la narración, resultando en un tipo de punto de vista y de focalización.

Por supuesto que no podemos dejar de lado, las relaciones que guarda la palabra en un medio audiovisual como el cine. El verbo o la palabra se convierte en acto, un acto que vemos ejercerse a partir de que un ser lo encarna. Así también sucede con los diálogos o las descripciones sonoras y los ruidos. Pero también pueden coexistir los textos escritos, que en las primeras décadas del cinematógrafo tenían un gran protagonismo en la narración, y que a lo largo de los años ha tomado distintas posiciones, usos y relevancias.

El proceso cinematográfico se divide en ocularización y auricularización, y es mediante estas vertientes que el meganarrador demarca lo que se ve/escucha y por otro lado, lo que se sabe (Gaudreault/Jost). Las cargas de información son distribuidas a discreción del narrador o mostrador, y son orientadas para estimular al espectador, tanto en el plano sensible (emocional) como en el plano racional. La historia es contada desde una determinada perspectiva.

Ahora bien, el enunciador como el ser ideático que es, formula el discurso de manera que casi siempre está cargado de líneas narrativo-argumentales que

buscan, ya sea, la persuasión, la exaltación estética o las opiniones ideológicas; no solo la transmisión meramente histórica o informativa. Ésta sería una acepción al término de discurso y un eje para ubicar al relato como una instancia que armada del recurso narrativo conlleva una doble faceta (denotación, connotación), en la que se atienden también las intenciones o posturas del narrador con respecto a los temas, en relación a su desarrollo histórico y causal. La significación no solo se da a nivel visual (lo que se ve), o cognitivo (lo que sabe), sino también metafórico o epistémico (lo que se cree de lo que se sabe), como lo señala Seymour Chatman, al referirse al punto de vista.

Si la narración contesta el qué, quién, cuándo, dónde y cómo, el discurso ideológico respondería al por qué y para qué.

En el caso de la *adaptación proclamada*, el autor del texto base desarrolla sus temas y circunstancias siguiendo ciertas premisas. El autor o narrador de la nueva obra derivada, adopta, complementa o modifica estas posturas, pudiendo también añadir otros temas e ideas al desarrollo de la trama. El punto de vista ideológico de cada obra y por lo tanto de cada autor, entra en diálogo. El cómo permite la presencia del anterior, y el posterior queda en juego en la adaptación.

Podemos entender pues, que el texto base tiene un mecanismo narrativo dado por su autor. Esto significa que el texto fue dotado de una serie de estrategias de exposición, las cuales logran transmitir la historia, sus temas y postulados de cierta manera. En el caso de los textos clásicos es evidente que la confección de esta comunicación ha conectado y resonado de manera positiva con los públicos (lectores, estudiosos, críticos) a través del tiempo. Muchos de estos elementos narrativos son transversales y no necesariamente tiene que modificarse al brincar de una plataforma a otra. La estructura del relato, las características de los personajes y sus motivaciones, los ambientes, los diálogos, las situaciones (...) o el ritmo y el humor, son ejemplos de esto. Entonces, ¿por qué la vía obvia de la adaptación no podría ser la de explorar ese carisma, y ya

después utilizarlo como uno guste? Ya sea para trasvasarlo a la nueva plataforma relatora o para trastocarlo (después de ubicarlo y entenderlo).

### **3.1. El discurso narrativo entre lo estético, lo dramático y lo estilístico**

Antes de continuar quisiera mencionar que la narración implica un **sentido dramático**, el cual a su vez presenta valores estéticos. Lo dramático le da matices a la expresión de lo que se narra mediante recursos estéticos que avivan el sentir con el que asimilamos la situación irrealizada. Aclarar y tener presente estos conceptos es fundamental para entender el potencial con el que la elaboración discursiva puede sublimar la narración. Las intervenciones y decisiones estéticas constituyen un determinado estilo dramático. Los componentes estilísticos son una especie de sintagmas del arte narrativo. Es por esto que David Bordwell en una de sus definiciones de narración, y utilizando los términos del formalismo ruso, la describe como “el proceso en el filme por el cual la syuzhet (trama) y el estilo interactúan en vías de canalizar y señalar la construcción que el espectador hace de la fábula (la historia en sí)” ( Thanouli 30).

El **estilo** en una película se conforma a partir de las distintas técnicas que el aparato cinematográfico emplea. La puesta en escena (decorados, vestuario, maquillaje, iluminación), la puesta en cámara (movimientos y soportes de cámara, tipos de plano, composición) la puesta sonora (música, creación de ruidos y atmósferas sonoras) y el montaje (paralelo, secuencias o sumarios, el *jump cut*) tienen a su disposición los patrones básicos de composición formal que se fusionan con las estructuras narrativas y sus “contenidos”. Pero los términos del lenguaje cinematográfico solo existen como punto de partida en un universo de posibilidades artísticas por descubrir.

El nuevo espectro digital, contribuye abriendo nuevos horizontes técnicos en la producción audiovisual, como las imágenes generadas a computadora (animación digital) y los nuevos procesos de colorización y generación de efectos sonoros. Parece ser que los cineastas tienen como límite hasta donde llegue su imaginación, y es normal que dentro de la multidisciplinariedad a la que invita el medio, sean cada vez más los retos que esto impone a nivel tecnológico, y a sus distintos actores.

Por último podemos añadir que la proyección, y los nuevos sistemas o plataformas de exhibición o transmisión del cine, aportan diversos matices a la experiencia cinematográfica (pantallas 3D, salas 4D, multiplicidad de canales de audio).

De regreso a la narración, ésta comprende mínimamente una cadena de eventos en una relación de **espacio y tiempo**. En cine, a diferencia de la literatura, estos últimos poseen una concreción y dinamismo distintos.

Aquí el vínculo que tiene el espacio y tiempo es indeleble, pues en el cine destaca el *movimiento*. Se parte del encadenamiento de fotogramas, de la imagen en movimiento, y el movimiento implica naturalmente un espacio y un tiempo en el que transcurra tal.

El **espacio** al igual que el tiempo, se divide en espacio de la historia y espacio del relato. El filme añade el espacio en pantalla, enmarcado por el encuadre y condicionado por los movimientos de cámara, la distribución de los objetos en los planos de profundidad, la simultaneidad de planos y fotogramas en una misma pantalla, etc.

Encontramos también el espacio del montaje, con el encadenamiento de los distintos planos, tomando en cuenta el fuera de campo (relación plano contra

plano y otros), y el espacio sonoro que puede tener un lugar propio, como en el caso de la voz en *off*.

La construcción del espacio va desde la elección de la locación y su decorado, hasta las coordenadas que ocupe el trazo de los actores al interior del área espacial.

Se dice que la puesta en escena del lugar debe ser vista como algo al servicio de la narración, pues al trivializar su haber, no solo se banaliza su aporte estético, sino que se pierde fuerza y hasta la coherencia en la confección del relato.

La creación de atmósferas, mediante los componentes físicos y la impresión de determinado estilo y esteticismo, provoca y busca a su vez la generación de un ambiente psicológico-emocional.

El espacio adaptado de una descripción literaria debe entrar en comunión con la nueva visión. Está a discreción de la instancia narrativa (conjunto de colaboradores) el dotar de significado y discursividad, de igual o similar manera que en lo descrito, o con la justificación de una nueva propuesta.

Como ya mencioné, el **tiempo** se da en el lapso que transcurre la historia y en el tiempo en el que se desenvuelve el relato. El relato siempre cierra, aunque la historia pueda continuar, aunque los efectos de las causas queden irresueltos o sin conocerse.

El factor tiempo ha sido considerado en la mayoría de los análisis que buscan desvelar el comportamiento de la narración y la estructura del relato.

En su trabajo literario, Genette enfatiza el doble esquema adoptado por la ficción novelesca, es decir, la relación entre los eventos narrados y la manera y la secuencia en que éstos son narrados. Los narratólogos cinematográficos han extrapolado tres de las principales categorías de Genette de la siguiente manera: *orden* (que responde a la pregunta ¿cuándo y en que secuencia?), *duración* (que responde a la pregunta ¿durante cuánto tiempo?) y *frecuencia* (que responde a la pregunta ¿qué tan seguido?) (Stam 81).

Conforme al relato, en cuanto el orden, encontramos la linealidad o las anacronías, como la prolepsis y la analepsis. En la duración, entra el factor velocidad, en la que se practica en un extremo el uso de la elipsis y por el otro la pausa descriptiva o dilatación. Por parte de la frecuencia, tenemos el relato singulativo (un evento, una sola vez), repetitivo (un evento, muchas veces), iterativo (una situación que ocurre en varias ocasiones, solo una vez) y homólogo (un evento, muchas veces, contado muchas veces). Stam menciona uno más que es el relato acumulativo, en el que se mezcla el primero y el segundo (un evento se cuenta varias veces, pero en cada vez que se cuenta, se le añade información).

En el apartado cinematográfico se suman a la noción de tiempo, la velocidad de la acción y el movimiento de los objetos dentro del plano, que al encontrarse vívidos y palpables tienen una correspondencia en el corpus de la instancia narrativa, y el tempo o ritmo del montaje. La edición configura el tiempo no solo en estructura sino en cuanto duración de los planos emplazados en el rodaje. La combinación sugiere la discriminación de información capturada.

Dentro del montaje cinematográfico se considera el ralentizar o acelerar la acción por medio de lo que se conoce como cámara lenta o cámara rápida. Puede llegarse hasta pausar la imagen y quedar estática.

El tiempo es un gran factor de transformación en las adaptaciones. La duración del relato de una novela no se equipara con la de una película. En el texto teatral se considera la supresión de algunos diálogos o fragmentos de

diálogo. Siempre se hace un avalúo en cuanto lo que se eliminará, omitirá, comprimirá, juntará, o en su defecto añadirá en la versión fílmica.

Por otra parte, el tiempo sugiere una época, un periodo de tiempo histórico, y en una adaptación muy bien se puede ubicar la historia en otro momento, que argumentalmente sirva al nuevo enfoque de la narración.

Ahora bien, dejando a un lado el tema del espacio y el tiempo, otros aspectos a considerar en la narración son: los personajes, su constitución y sus propias motivaciones y funciones dentro de la trama (principales fuentes de empatía); y los diálogos como evidencia de los personajes y la información que alimiente el desarrollo del relato.

Con respecto al tema de la **causalidad**, en principio toda narración sugiere una cierta lógica, aun cuando lo que se pretenda es que ésta sea ambigua. Esta lógica, según Bordwell, viene dictada por distintas motivaciones que al final permiten que la trama se desenvuelva.

A partir de Bordwell, Eleftheria Thanouli, señala que en esta lógica “cada elemento que aparece en la pantalla, desde una línea de diálogo hasta un tipo de disposición de la luz, requiere de una justificación específica, a fin de tener una función o satisfacer un rol dentro del universo que conforma la historia y de generar sentido al espectador” (31). Y derivado de esto explica cuatro tipos de motivación que circundan el fenómeno narrativo:

La *composicional*, referida a la cadena básica de causas y efectos.

La *realista*, sustentada en la verosimilitud y la plausibilidad de lo que es representado.

La *intertextual/genérica*, que con base en ciertas convenciones (géneros) justifica ciertos mecanismos de la trama.

Y por último, la *artística*, misma que reta a las anteriores con el empleo de recursos cinematográficos que destapen la manipulación narrativa con la intención de hacer conciencia de lo que significa su arte.

El resultado de esta clasificación advierte una íntima relación y atención a la participación receptiva, es decir, al desarrollo de una estrategia que considere al espectador en sus necesidades, pero también en sus vulnerabilidades.

Además de proveer y distribuir la información en rango y profundidad como diría Bordwell, el narrador va a jugar con las expectativas, la memoria, la curiosidad, el sentido lógico, la imaginación, la reflexión e interpretación y los horizontes culturales del espectador, introduciéndolo en un circuito de estímulos que demandan su atención y nutren su buena disposición ante el material narrativo.

Las capacidades de asociación y deducción de los seres humanos son algo que al tomarse en cuenta a la hora del entramado de las distintas pistas, dará pie a que lo estratégicamente dispuesto por el narrador sintonice con los procesos cognitivos, referenciales, lógicos epistémicos, críticos y hasta morales de los distintos receptores. Las preguntas que lanza así el relato, formando una especie de intriga, provocan el involucramiento, la mimesis, el deseo y el placer derivado de la epistemofilia (deseo de saber, de llegar a la verdad). Folia

Siguiendo a Umberto Eco, el espectador o destinatario es una pieza que le da plusvalía al texto narrativo en este intercambio lógico-hermenéutico en la producción de sentido intelectual (significados) y sensorial (emociones).

En el pensamiento clásico, y parafraseo a David Bordwell, se dice que nuestro involucramiento con la historia depende de que entendamos el patrón de cambio y estabilidad, causa y efecto, y tiempo y espacio; ya que el espectador busca hacer sentido de lo que le cuenta el texto fílmico. En una visión cercana a las ideas del posmodernismo y en el caso de las tendencias del llamado cine posclásico estas distinciones tomarán otros vuelos.

#### **4. Narrativa al costo de la posmodernidad**

Cuando hablamos de modos narrativos muy bien podemos estar refiriéndonos a los géneros cinematográficos. El uso del lenguaje cinematográfico de alguna manera se ha empaquetado en patrones con un cierto acomodo sintáctico, semántico y pragmático. Las historias y sus relatos parten de ingredientes, premisas y temáticas similares, aderezadas con el balance de fórmulas discursivas que interpelan el gusto de las audiencias.

El western, el cine negro y el musical son géneros que Hollywood supo explotar como ninguno. Durante la época de los grandes estudios se creó un sistema que reproducía esta fórmula de manera industrial. En el mejor de los casos, la maquinaria trabajaba a partir de una producción de códigos estéticos y narrativos esenciales, pero con la suficiente flexibilidad para matizar y sorprender al público. Grandes fueron los exponentes que supieron sacar partido del medio. Alfred Hitchcock o John Ford lograron tal oficio que más que reproducir un cine de género, erigieron un estilo propio de contar a través del cine.

Si hiciéramos una retrospectiva a la historia del cine nos encontraríamos con que al igual que en la historia del arte, gran parte del progreso ha tenido que ver con, primero, sí, satisfacer una necesidad humana, pero también con ubicar las dimensiones formales del componente artístico, conquistar su maestría técnica y entender sus posibilidades expresivas. El cine tuvo que pasar de ser un simple dispositivo de reproducción a ser un arte de representación. Una vez amarrado el concepto, la exploración y experimentación consistió en el planteamiento de problemas creativos y la búsqueda de soluciones. Esto es algo que no tiene límites. El cine es un medio en constante expansión. Es evidente que su transformación continúa y continuará mientras los deseos y mente humana permanezcan inquietos.

Toda la historia del cine ha estado marcada por momentos en los que su identidad mediática ha sido cuestionada radicalmente (Gaudreault, *The end of 11*. Created from updf-ebooks on 2017-12-05 08:35:50).

De la narrativa audiovisual podríamos decir que llega a un proceso de maduración cuando es capaz de comunicar y transmitir ideas y sentimientos bajo sus propios principios y de manera sólida y efectiva. Todo el mecanismo que implica filmar o grabar ya no estorba en los procesos de percepción, el flujo de los estímulos e informaciones es diáfano; permite su asimilación y la generación de sentido.

El potencial creativo de un terreno tan fértil como el de la narrativa cinematográfica plantea en primer lugar su reconocimiento. A principios del siglo XX, el mundo estaba acostumbrado a la presencia del discurso verbal (escrito). La cámara como recurso narrativo demanda una nueva “escritura”, pero el marco “gramatical” estrictamente nada tiene que ver con el de la palabra. Como ya dije, tradicionalmente se han utilizado los términos del lenguaje verbal, pero esto lo debemos entender solo en sentido metafórico.

De lo que podemos estar claros es que estamos ante un sistema de signos y es la codificación que surge de la combinación de éstos lo que permite la construcción del relato. Las mezclas y arreglos de estos signos pueden ser variables, y aunque encontramos patrones de uso, es más por convención que por regla. Esta estandaridad o patronaje se puede llegar a convertir en una manera de decir o expresar, la cual produce ciertos efectos que en ocasiones derivan en la generación de una tendencia. El expresionismo, el neorrealismo o el surrealismo son corrientes cinematográficas que impusieron moda, y las “figuras retóricas” que construyeron se han replicado en distintas mixturas, sin necesariamente respetar el entramado en sus estatutos iniciales.

La transformación de la narrativa cinematográfica, y voy a hablar mejor de transformación y no de evolución o progreso, ha estado marcada no solo por

distintos descubrimientos y aportes técnicos, sino por **tendencias**. Hablar de cine clásico o posclásico, o de cine moderno o posmoderno, es referirnos a clasificaciones más amplias, tal vez menos específicas, pues implican un conjunto de manifestaciones que se presentan en el corpus de producción de una era o situación determinada. La taxonomía supone temporalidad, un seguimiento cronológico; sobre todo porque “pos” quiere decir “después”. Pero al posmodernismo, como señala Gianni Vattimo, es mejor referirlo a lo espacial que a lo temporal y por eso es que Jean-François Lyotard acertadamente hablará de una **condición posmoderna**.

La crítica de Lyotard al uso del término "pos" para indicar períodos sucesivos, lo lleva a argumentar que la estética posmoderna no puede ser equiparada o confinada a una era. Para Lyotard, lo posmoderno detona continuamente dentro de lo moderno, destruyendo cualquier construcción de una línea de tiempo lineal (Constable 35. Created from updf-ebooks on 2017-12-01 09:22:34).

Aun así, hay diversos estudios (me basaré principalmente en el recorrido que hace Catherine Constable en su libro *Postmodernism and Film: Rethinking Hollywood's Aesthetics*) que sitúan las etapas del cine temporalmente, por encontrar un evento fílmico destacado o el auge de tendencias estéticas y estilísticas; y eso sin dejar a un lado las transformaciones de los modelos de producción, consumo, distribución y exhibición de las películas.

Por ejemplo, para Hollywood, el desarrollo del cine clásico, del cual David Bordwell deduce los estatutos base de la narrativa cinematográfica, se da de 1917 a 1960; más incisivamente en los años treinta con los grandes estudios (*The Wizard of Oz*, 1939; *Gone with the Wind*, 1939).

El cine moderno comienza en los años sesenta, con la inspiración de la *nouvelle vague* en Francia, partiendo plaza con los hitos fílmicos de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) y *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), mismos que experimentaron con una edición más rebelde y desconcertante, de la mano de

aguerridas angulaciones. Este periodo se alargó a la década de los setenta, con directores ahora renombrados, como Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas y Francis Ford Coppola, quienes integraron una generación de cineastas letrados con una educación formal en lo teórico y lo práctico y que sometieron sus cintas a búsquedas expresivas que fueran estilística y técnicamente novedosas y atractivas pero al servicio de contar con asertividad historias emocionalmente provocativas. Ellos conforman lo que algunos llaman el *Hollywood Renaissance* (Peter Krämer), una etapa en la que se empieza a urdir la transición al posclasicismo.

Para la década de los ochenta comienza el destape y proliferación de los llamados *blockbusters*, que son películas con mucho ritmo, visceralidad, dinamismo, acción y espectáculo. La producción de este tipo de cintas dio paso a una nueva fase conocida como *New Hollywood* (Thomas Schatz), con la cinta *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) como pionera. Por la misma época, y de la mano de estos *blockbusters* se comienza a distinguir el **posclasicismo** cinematográfico en tanto al uso marcado de recursos enunciativos que dictan una tendencia (Eleftheria Thanouli señala a la película *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) como la que inaugura la *narrativa posclásica*), para así dar paso a los atributos que exponenciará el **posmodernismo filmico**.

Hablamos de corrientes, escuelas, estilos o tendencias en donde la ruptura aunque pueda ser drástica nunca es absoluta. Los “pos”, comúnmente representan la crítica del anterior; la superación de determinadas líneas de pensamiento, de entendimiento de la materia en cuestión, o sencillamente de la realidad.

En sus conclusiones acerca de lo que hace la diferencia con la modernidad Linda Hutcheon declara que “Lo posmoderno es (...) menos radical que lo modernista ya que es más deliberadamente transgresor, y es más ideológicamente ambivalente o contradictorio. A la vez explota y subvierte lo que

fue antes, que comprende, tanto lo modernista como lo tradicionalmente realista” (Hutcheon, The politics 103. Created from updf-ebooks on 2017-12-04 12:09:22).

#### **4.1. Síntomas de la condición posmoderna para una narrativa distinta**

Es de mi interés examinar esta condición de lo posclásico o posmoderno ya que con base en ello, diseccionaré las peculiaridades del cine que se genera bajo el influjo de ideas y conceptos que colisionan o mejor dicho, eclosionan en una manera de advertir y conducir la adaptación.

Son amplias las latitudes que abarcan los diversos presupuestos atribuidos a la posmodernidad. Ahondar en estos terrenos resulta en un camino confuso e intrincado, pero como no pretendo demarcar o definir qué es propiamente lo posclásico y/o lo posmoderno, discusión inconclusa que se remonta ya a varias décadas, ni mucho menos busco inducir un modelo que articule un nuevo paradigma narrativo, lo que haré es ubicar ciertos rasgos, fuera de encorsetamientos que considero innecesarios.

En el caso particular del cine, hay quienes como Eleftheria Thanouli separan las nociones de posclásico y posmoderno argumentando que aunque están emparentadas y tienen elementos coincidentes, es preferible dar una continuidad a los cambios narrativos de los modos cinematográficos, que insertarnos en un marco tan vago y contradictorio como el de la poética de la posmodernidad. Y es por esto que se enfoca en la comprensión de lo posclásico.

Aun así, yo quisiera englobar en el término de posmodernidad los rasgos que convergen con los estatutos de lo posclásico, por lo que trataré de no utilizar más esta última clasificación. El objetivo es detectar una sintomatología en el capital teórico sobre la posmodernidad. Aquí, es para mí más importante seguir un

estado del pensamiento que incite ciertas aprehensiones de lo cinematográfico y su relación con las narrativas latentes y emergentes.

Comenzaré por decir que gran parte del pensamiento posmoderno se recrea en las manifestaciones estéticas. El posmodernismo como forma de pensamiento, no solo encarna cierta ideología, sino también despliega estrategias discursivas propias.

El posmodernismo se establece más como una corriente de pensamiento **crítico** ante el desencanto de la modernidad. El proyecto modernista se queda solo como eso, como un proyecto que no satisface los deseos de libertad. La emancipación de la razón que declara Lyotard en torno a la sospecha y el antifundacionalismo, es necesaria para desencadenar al ser humano de sus restricciones.

Adolfo Vásquez Rocca resume que:

Lo específicamente postmoderno son los nuevos contextualismos o eclecticismos. La concepción dominante de la posmodernidad acentúa los procesos de desintegración. Subyace igualmente un rechazo del racionalismo de la modernidad a favor de un juego de signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones; la sensibilidad característica de la Ilustración se transforma en el cinismo contemporáneo: pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de franqueza directa, “así y también así” en lugar del unívoco “o lo uno o lo otro”, elementos con doble funcionalidad, cruces en lugar de unicidad clara. Un singular. “ Ni sí ni no, sino todo lo contrario. El último reducto posible para la filosofía ” –como señalará Nicanor Parra en su Discurso de Guadalajara 13 (Vásquez 8. Created from upanamericanasp on 2017-11-24 16:29:26).

Lo que nos deja este relativismo es una actitud escéptica ante los metarrelatos, con preferencia a relatos puntuales que fragmentan los

universalismos de manera pragmática, en donde lo importante, como diría Vattimo, no son los hechos sino las interpretaciones. El juego interpretativo es un ejercicio hermenéutico que no apunta a encontrar un único sentido (Gadamer). En este panorama la fragmentación conlleva diversidad y pluralidad en la escritura provocando que el texto se exima de un solo e inadmisibles trazos autorales.

El texto se independiza del autor hasta tal punto de que el autor puede ser obviado. El texto se independiza de su autor, porque con cada lectura tiene lugar una reelaboración, que es en sí misma una reinterpretación; no tiene sentido intentar encontrar lo que el autor ha querido decir, sino lo que los lectores, a lo largo de la historia, han dicho que el texto quería decir. La verdad se transforma en verdad interpretativa o verdad hermenéutica (Vásquez 13. Created from upanamericanasp on 2017-11-24 16:33:33).

En la visión artística moderna el autor figura por lo alto, adquiriendo una presencia e importancia por encima de lo que el texto sugiera. El lenguaje está al servicio del autor y sus pretensiones formales.

En discrepancia, en la posmodernidad, el individuo como receptor y participante adquiere relevancia y foco ante esta suerte de hiperrealidad, producto de la fascinación por la fabricación de signos (contrastando con Jean Baudrillard quien toma a los individuos como seres sumergidos en una pasividad generalizada, dictada por los medios de comunicación). Aquí, es en el espectador donde toma sentido esta aproximación al conjunto de signos.

El individualismo aunado a su calidad permisiva sostiene actos performativos, generando y transformando realidades a partir de una singularidad de conciencia y sentido. Estos actos suelen ser auto-representativos y con un talante aparentemente intrascendente.

Con esta visión es que Roland Barthes declara la muerte del autor y pasa la estafeta al receptor.

Todo este intríngulis, fuera de comprometernos con una visión tan drástica como la de Barthes, nos invita a considerar el acto de la recepción como parte de la construcción narrativa. Atender el estado de la cultura y la configuración de los procesos interpretativos en un ambiente como el descrito, es justamente sintomático de la representación a juicio de la posmodernidad.

Así, cuando las instancias relatoras producen estos microrelatos de los que hablamos “no tienen la intención de dar cuenta de hechos verdaderos sino que su consistencia artística deriva de su verosimilitud, es decir, de la capacidad del texto para hacerse creíble dentro de su contexto y del mundo que ha creado.” (Vásquez 15 Created from upanamericanasp on 2017-11-27 10:05:57).

Desde este punto podemos comenzar a comprobar cómo estas ideas tocan base en el entramado artístico. Así, de lo anterior se deduce que en el arte narrativo y en todo arte, debe haber una estrategia para argumentar una experiencia significativa, es decir, verosímil.

Para ir más allá, y con respecto a las distinciones posmodernas de un nihilismo pesimista, como la que hace Andreas Huyssen al declarar que “la textualidad posmoderna expulsa la vida, la realidad, la historia y la sociedad de la obra de arte (provocando), un nuevo arte por el arte como respuesta al fracaso de todos los compromisos” (HUYSEN cdt. en Mora 549), podemos entenderlas como una contribución a aquellas características de autorepresentatividad y *self-reflexiveness*, las cuales ayudan a explorar la estilización de las formas y a generar los efectos de distanciamiento y espectacularidad de los discursos sobresalientes.

A este respecto Linda Hutcheon señala que:

Lo que tanto sus partidarios y detractores pretenden querer llamar hoy en día “posmodernismo” en el arte –ya sea en video, danza, literatura, pintura, música, arquitectura, u otras formas – parece ser arte principalmente marcado por una investigación internalizada sobre la naturaleza, los límites y las posibilidades del lenguaje o del discurso del arte (Hutcheon, *The politics (artículo)* 179).

Con esto, justo parecería que el discurso puede quedar en un plano superficial y que no tenga resonancia alguna, cuando por el contrario, la fascinación del fenómeno artístico posmoderno sugiere aportaciones sustantivas tanto en lo estético discursivo como en lo ideático.

La clave de la trascendencia para Hutcheon está en la parodia, ya que “es precisamente la parodia - ese formalismo aparentemente introvertido – la que paradójicamente ocasiona una confrontación directa con el problema de la relación de lo estético con un mundo de significado externo a sí mismo, para dirigirse a un mundo discursivo de sistemas de significado socialmente definidos (pasado y presente) - en otras palabras, a la ideología y la historia” (Hutcheon, *The politics (artículo)* 180).

La parodia, al traer algo del pasado al presente, y revestirlo de carácter crítico y estético constituye una relación con la memoria (historia) y el discurso humano y social.

En palabras de (Charles) Russell, la mayor contribución del posmodernismo ha sido el reconocimiento del hecho de que "cualquier sistema de significado particular en la sociedad toma su lugar entre -y recibe validación social de- el patrón total de sistemas semióticos que estructuran la sociedad". Si "el formalismo autoconsciente del modernismo en muchas artes llevó al aislamiento del arte del contexto social, el formalismo paródico aún más autorreflexivo del posmodernismo revela que es el lenguaje o el discurso como forma lo que está íntimamente conectado al discurso social" (ctd. en Hutcheon, *The politics (artículo)* 204-205).

La aproximación con que el modernismo aborda su relación con los pre-textos es en un tono desafiante, pues busca romper y señalar su desactualización. En cambio en el proceder posmoderno como menciona Jim Collins en su libro *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post –Modernism*, hay un reconocimiento de los discursos del pasado, al considerarlos como un tejido en el que subyacen las “estructuras del sentir”. Tomarlos en cuenta, es ubicar las razones que el corazón cultural tiene para responder a los estados según la tradición.

Efectivamente, en el relato, hay un contrato simbólico arraigado y otro que plantea las reglas del juego en cuestión. Utilizar y formular convenciones es parte de la táctica que prepara el terreno de la explosión interpretativa, del rol del espectador como albacea de esta plusvalía gnoseológica.

Creo que aunque el texto sea un ente que tiene una potencia propia, esta es una fuerza adquirida. Alguien lo dispone, y lo dota de un sentido o un sinsentido, alguien lo produce, usa y lo hace visible para que otros lo experimenten. En contraste con las ideas de la “muerte del autor” antes mencionadas, podemos aquí entender cómo el autor se alza como un incitador de la generación de realidades y significados, como un entusiasta de la manipulación (en el sentido de maniobrar) y de la creación.

El autor posmoderno busca inducir y provocar el sentido crítico del espectador mediante la sospecha lógica, destapando la mecánica narrativa, haciendo gala de la parodia, la mezcla intertextual y estilística y una referencialidad trastocada y contrastada. Por otro lado, en el acto interpretativo del lector posmoderno, existe una disposición para indagar y hasta buscar un placer epistémico en este ejercicio, el cual realiza a distintos niveles, pues no solo asocia y profiere significado a lo diegético y a lo ideológico, también escudriña en las destrezas del plano narrativo.

Entre el enunciador y el espectador se produce una relación activa y colaborativa. El proceso de adaptar y la recepción de éste se resignifican, pues se revitaliza a la oración, mediante su enunciación. El mismo narrador disfruta del texto base desde una lectura posmoderna, y en el trasvase la decodificación sufre ante el sentir posmoderno.

#### **4.2. El encuentro con la estética de la autoconciencia**

Para resumir ese sentir posmoderno, a continuación voy a atender conceptos que me parecen son muy sintomáticos, y que destacan en la conformación de esta condición desde el enfoque estético-narrativo en el que hemos discurredo.

Como había mencionado, encontraremos manifestaciones cinematográficas contemporáneas que apelen más o menos a rasgos que pueden ir de lo clásico a lo posmoderno; y que en su configuración resulten en una clasificación u otra. Al final todo es cuestión de decisión en el ámbito de un diseminado pensamiento posmodernista que no admite imposiciones y que asume lo plural y lo diverso.

El concepto de **autoconciencia** (*self-consciousness*) o también conocido como de auto-reflexividad (*self-reflexivity*) es el fruto máximo que se deriva de los recursos narrativos que conforman la estética y proceder posmoderno.

La reflexividad artística se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en evidencia y traen a un primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales o su recepción. (Stam et al. ctd. en Thanouli 140).

Muy por el contrario a esto, el cine clásico busca una inmersión total del espectador en la historia que se cuenta, y por mucho tiempo buscó aquellos

mecanismos que mantuvieran el efecto mimético de manera más intensa. Cualquier distracción que evite la catarsis es evitada.

Así, desde lo posclásico y en discrepancia, por ejemplo, tenemos que el gran dramaturgo Berthol Brecht, en la primera mitad del siglo XX, con un talante muy posmoderno, instauró el teatro épico o dialéctico, en el que la esencia política de la obra tenía que provocar cuestionamiento en el público. Para lograr esto, él rehuía a tener una audiencia obnubilada por el espectáculo dramático, así que provocaba el distanciamiento emocional haciendo consciente a la gente de que estaba viendo un montaje teatral. El resultado era logrado con artilugios como el de hacer que un actor rompiera de pronto la cuarta pared y se comunicara con la audiencia. Esto en cine lo hemos visto, por ejemplo, en películas de Woody Allen.

La autoconciencia de los textos fílmicos posmodernos posee detrás una perspectiva modelada en la representación, o si se quiere mejor, en la presentación de realidades sugestivas y socialmente elocuentes, y es por esto que Hutcheon comenta en su libro *The politics of postmodernism* lo siguiente:

El auge de los estudios culturales durante estos mismos años ha sido visto como un fenómeno posmoderno, y ciertamente como lo articuló Stuart Hall, los estudios culturales comparten la preocupación posmoderna por la representación y sus políticas. En términos de Hall, la representación juega un papel "constitutivo, y no meramente reflexivo" en la creación de la historia y la identidad grupal e individual, y tiene un "lugar formativo" en la vida política y social por esa razón. Y para decirlo más directamente, transfiriendo las palabras de W.J.T. Mitchell a otro contexto, la visión posmoderna de la representación es que 'algo [se hace] a algo, con algo, por alguien, para alguien' (Hutcheon 168. Created from updf-ebooks on 2017-12-06 08:30:56).

Así también, tenemos que es una actitud muy posmoderna que el arte hable del arte, y que quiera incluso hacer gala de sus técnicas y formas. El cine posmoderno en oposición al clásico, quiere desmantelar su dispositivo buscando

la especulación a través de su artificiosidad. La exploración y explotación de estímulos en torno a esto, se ha convertido en todo un deporte.

La narrativa quiere evidenciar su presencia y la voz enunciativa mediante su grandilocuencia. Construye su autoría al pelear su puesto con la constatación y visibilidad de los modos o formas con las que cuenta. Esto deviene en un abanico de diversos recursos que se lanzan como acertijos al público retando su estatus espectacular.

Todo esto demanda el ejercicio de una constante hermenéutica de la suspicacia a partir de las contradicciones y vuelcos del espectáculo al que nos enfrentamos desde la butaca. El trabajo racional se ve estimulado. La memoria, la capacidad asociativa y deductiva, la imaginación y el horizonte estético y cultural se encuentran en constante desafío. Los cabos sueltos, la información desvinculada, la falta de motivos aparentes y los finales inconclusos, no son motivo de falta de intención o insignificancia en el andamiaje. Vemos que lo que está representado en la pantalla carece de lógica (como en la vida), el espacio se fragmenta y el tiempo se complejiza.

Asimismo, una gran característica de la que se obtiene esta autoreflexividad es la sagaz y a veces estridente **estilización** (dar peso y destacar la forma por la forma misma). Tanto la puesta en cámara como la puesta en escena y la puesta sonora sobresalen por una **hipermediacidad** que construye la realidad muy a su gusto.

El término de hipermediacidad es formulado en el libro de Jay David Bolter y Robert Grusin *Remediation: Understanding New Media* (1999) como una lógica de representación que se opone a la lógica de la inmediatez transparente, privilegiando la fragmentación y la heterogeneidad y poniendo en primer plano la materialidad de la representación (Thanouli 44).

Thanouli señala que las conductas de hipermediacidad que canales de televisión como MTV y CNN pusieron de moda en los años ochenta, fue sustraída para la comunicación y estilización de lo cinematográfico. La densidad visual y los efectos que la postproducción facilitaron son parte de un paleta de posibilidades del aparato discursivo.

Esta hipermediacidad está compuesta de un espectro de signos de todo tipo para despertar y afectar todos los canales de recepción visual y sonora de las personas. Las superimposiciones, los numerosos emplazamientos de cámara, los fondos proyectados, los gráficos animados, las voces en *off*, los *jump cuts* en la edición, etc., forman parte de este universo de varias capas, ya de por sí polifónico y multipista. El avance tecnológico digital es clave de las recientes articulaciones espaciales que se producen en las pantallas.

Otro concepto destacado dentro de este esteticismo tiene que ver con la **hibridación**. Como ya podemos suponer es la mezcla de distintos estilos, modos, cualidades y géneros en lo plástico y lo narrativo. Esta combinación y eclecticismo apela a una respuesta agridulce y muy condimentada que a veces logra coherencia y a veces simplemente no. Se observa aglutinación y junto a la hipermediacidad la saturación de canales significantes.

De la mano de la estilización tenemos a la ya nombrada **intertextualidad** en la que reina la **parodia** en pro de la autoreflexividad.

La parodia tal vez haya llegado a ser un modo privilegiado de *autoreflexión* formal porque su incorporación paradójica del pasado en sus propias estructuras a menudo apunta a estos contextos ideológicos de una manera más obvia, más didáctica, que otras formas. La parodia parece ofrecer una perspectiva sobre el presente y el pasado, la cual permite a un artista a hablarLE al discurso desde

dentro de SÍ MISMO, pero sin ser completamente recompuesto por él (Hutcheon, *The politics (artículo) 206*)<sup>7</sup>.

La exposición de Linda Hutcheon sobre la posmodernidad gira entorno al concepto de parodia, en el plano poético y en el ideológico. Es el recurso por excelencia de la toma de conciencia crítica estética, histórica y política. Provoca la risa pero también la nostalgia. Se toma del pasado para cuestionar el presente. Crea lazos de complicidad pero también de subversión. Encumbra, y a la vez desmitifica.

Se parodian los discursos y sus estilos con un resultado idiosincrásico. Al ir encadenando la historia con estos matices narrativos, la construcción se torna heterogénea pero la experiencia se individualiza aún más. Estas declaraciones intertextuales albergan el placer del reconocimiento y la remisión en el espectador.

La faceta posmoderna que resulta de los elementos hasta aquí descritos resignifica el concepto de adaptación cinematográfica (proclamada), en la medida en que aborda el texto fuente con una actitud más suspicaz y promueve su querella narrativa con una estetización autoreflexiva y exhibicionista cargada de una idiosincrasia propia y con miras a generar cuestionamiento en los procesos receptivos de los distintos públicos.

Los postulados tajantes del posmodernismo que en sí resultan contradictorios, nos han servido para dibujar una actitud crítica, que lejos de una suspicacia extrema que solo derive en un nihilismo improductivo, traza razones de

---

<sup>7</sup> Parody has perhaps come to be a privileged mode of formal self- reflexivity because its paradoxical incorporation of the past into its very structures often points to these ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms. Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak TO a discourse from WITHIN it, but without being totally recuperated by it.

las cualidades que se encuentran latentes en lo que se presenta como adaptación en el cine de finales de siglo XX y principios del siglo XXI.

## **5. Romeo y Julieta de Shakespeare, un buen pretexto para la posmodernidad**

William Shakespeare es uno de los escritores dramáticos más adaptados en la historia del cine.

El grado icónico al que Shakespeare y su obra han llegado es inigualable, y su nivel referencial es un lugar común en cantidad de tradiciones artísticas y culturales. Es hasta redundante hablar de la importancia de su legado cuando sabemos lo extenso del campo de estudio que toca base en él.

Estas investigaciones en el mundo actual han pasado por ramas tan disímiles como el psicoanálisis o la astronomía, y el pensamiento posmoderno ha hecho de las suyas como señala Ángeles de la Concha:

Los estudios shakesperianos contemporáneos se han enfrentado a su obra desde posiciones más críticas, con un talante osadamente destructivo que — paradójicamente— ha resultado en una revitalización de su presencia, afirmativa unas veces, denunciada otras, vibrante siempre. (De la Concha 9. Created from upanamericanasp on 2017-12-05 15:09:48).

La fuente que representa el canon teatral shakesperiano (alrededor de cuarenta, entre comedias, tragedias y obras históricas) ha sido oro molido para la incesante necesidad de buenas tramas.

Ese lugar privilegiado que ocupa toda esta producción dramática que comienza al roce del siglo XVII (privilegio que no pondré en discusión aquí) llega a nuestros días con una fuerza, relevancia y prestigio crítico y popular tal, que se convierte en una arma de dos filos para cualquiera que ose representar alguno de estos textos sagrados, pero eso sí, muy manoseados.

El juego intertextual al que ha sido sometido este cuerpo dramático es vasto y muy colorido. Ha actuado como fuente de inspiración y literalidad en discursos con distintos fines, momentos y complicidades.

Se ha examinado a fondo el contexto discursivo de su época y de la nuestra resituando su obra a la luz de una red intertextual que ha procurado un rico potencial de vinculaciones nuevas y, en consecuencia, de novedosas —y controvertidas— construcciones interpretativas. Paralelamente, novelistas, poetas y autores teatrales han absorbido las polémicas resultantes y, con la plasticidad propia de la creación literaria, las han tornado en filón de material artístico del que han sabido extraer sugerentes artefactos nuevos. Ha surgido así una avalancha de reescrituras de la obra de Shakespeare que en los últimos veinte años han dado lugar a lo que podría ya casi definirse como un subgénero. (De la Concha 10. Created from upanamericanasp on 2017-12-05 15:10:47).

Las letras de Shakespeare fueron escritas para la representación, para actuarse, para efectuarse en un escenario en vivo, y eso es lo que ha sucedido a lo largo del tiempo. El encuentro con su ficción ha sido más que nada por las representaciones teatrales o la lectura de las diversas publicaciones y respectivas traducciones. Pero en estos días, a más de un siglo de la invención del cinematógrafo, el acercamiento a su obra se propaga principalmente de otra forma. Por lo cual dice Patrick J. Cook:

Un resultado del amplio alcance de las películas de Shakespeare es que muchas más personas (...) han experimentado al dramaturgo, en el plano representacional, a través del cine más que a través de producciones teatrales, y la desproporción seguirá creciendo. Creo que es importante estudiar los complejos procedimientos de adaptación porque para la mayoría de las personas, hoy en día, Shakespeare se experimenta principalmente, y para muchos incluso de manera exclusiva, a través del cine ( 21. Created from updf-ebooks on 2017-12-05 09:54:03).

Por esta razón y auspiciado por la teoría posclásica de la adaptación, en donde la legitimidad y validez de una obra cinematográfica derivada de un texto

literario, no se funda o depende de su fidelidad, sino de reconocer el arrojado narrativo con que es contada la historia a partir de determinados medios expresivos, basaré este análisis en el contraste único de dos adaptaciones cinematográficas contemporáneas de la tragedia de *Romeo y Julieta*, escrita por el año de 1596.

Este no es un ensayo que pretenda adentrarse al estudio de Shakespeare o *Romeo y Julieta*, pero me parece importante antes de proceder con el análisis, recalcar los siguientes puntos, basándome en algunas de las atinadas reflexiones del investigador shakesperiano Alfredo Michel Modenessi (contenidas en la instrucción de su traducción de *Romeo y Julieta*), con las que encuentro el puente para sostener las ideas que he ensayado y los objetivos de mi análisis, en relación al texto del Bardo, y el porqué me parece una figura y obra ideales para este estudio.

Llama a la atención, la atribución generalizada de la obra de Shakespeare como vigente y universal, y Michel lo sostiene diciendo que esto se debe en gran medida al modo en que están elaborados sus personajes, como “artefactos dramáticos” dinámicos y maleables, que apelan, sí, a tipologías, pero con alto grado de complejidad, alejándose de ser portadores de ideas absolutas o servir como documentos de una personalidad. Estos son “un vehículo de significación al estilo de su tiempo. Empero, a la vez, su funcionamiento complejo conduce a la empatía de modos asombrosamente intensos y convincentes” (Michel 17), creando verdades artísticas de gran persuasión, que satisfacen la sed intelectual y el involucramiento emocional.

Al hablar del rechazo a ideas absolutas y del enaltecimiento de la individualidad, ya podemos palpar un espíritu compatible con la condición posmoderna. Shakespeare presenta rasgos de una actitud potable al estado actual del pensamiento ya que su “drama no es definitivo, sino provocativo. (...) Desde su obra joven hasta sus mejores trabajos, una característica de Shakespeare es la

compleja ironía con que demuestra escepticismo ante conceptos absolutos o se inconforma con las normas comunes” (Michel 19). Y anota Michel Modenessi que debido a esto, su grandeza reside en la capacidad que tiene para cuestionar a partir de la configuración de sus discursos.

El trabajo del Bardo es muy apto para estimular la interpretación, al mismo tiempo que las imágenes mentales. Son textos manantial, de los que siempre surge agua nueva.

Por el mismo lado, cuando nos referimos a *Romeo y Julieta*, estamos hablando de un discurso narrativo que fue escrito para escenificarse, y como con el guion cinematográfico, su fin no es quedarse en lo escrito y llegar a las estanterías. Sobre todo, cuando sabemos que el trabajo de Shakespeare era para conformar los repertorios escénicos de la compañía teatral a la que pertenecía (*The Lord Chamberlain's Men*).

Lo que quiero decir con lo anterior es que la estructura y configuración de un texto de esta naturaleza está al servicio de su representación audiovisual. La comunicación de la trama será a través de recursos mediáticos visuales y sonoros.

Luego entonces,

la gran mayoría del trabajo de Shakespeare, no tiene por fin la lectura común y corriente. Los destinatarios naturales de sus textos dramáticos son los artistas que han de llevarlos al escenario, quienes hacen a estos libretos lo que exigen ser: espectáculos vivos, teatro. Aun cuando esté magníficamente escrito, un libreto solo es un cúmulo de signos explícitos e implícitos que incitan a los actores y sus cómplices –directores, escenógrafos, musicalizadores, y demás– a que, juntos, desplieguen su trabajo interpretativo ante un público; es decir, como evento vivo frente a una colectividad (Michel 11).

Un texto así es una invitación para imaginarlo en el sentido de una materialidad representacional. Por ello hay que tomar en cuenta que gran parte de la narratividad se plantean con un talante imprescindible a la conciencia y conocimiento de la mecánica de la narrativa audiovisual. Por lo que su sustancia activa es potencia para esta vehiculación. Lo mismo pasa con el guion cinematográfico.

Lo que alcanzamos a ver, también es que desde este escrito dramático o guion ya está planteada una estrategia narrativa. La lógica causal, las motivaciones, los personajes, los diálogos, el conflicto, el desarrollo de la intriga, incluso ciertos matices de ritmo, y delimitaciones y proyecciones de espacio y tiempo, están trazadas desde él.

La matriz narrativa que esboza Shakespeare, no solo reside en la estructuración narrativa, sino en sus tintes estético-estilísticos, es decir, en su poesía; en sus figuras literarias.

No solo empleó el verso como vehículo primordial –dando a los actores ritmos preciso para las emociones, ideas y acciones que deben animar ante el público– sino que cobijó los diálogos con una infinidad de recursos figurativos que añaden sustancia y complejidad a la música verbal que ofrece a sus interpretes. A la vez, combinó esa música con tramas, situaciones, conflictos y personajes de naturalezas contrastantes que deben ser actuados. Por ende, manejó una amplia gama de estilos, para múltiples voces, desde la más vulgar hasta la más delicada (Michel 13).

Lo que hizo Shakespeare fue dotar a las historias de frases y modos extraordinarios de expresarse. Aquí es donde está el arte y la maestría de su labrador, ya que la originalidad de los temas y las circunstancias que cuenta, en la mayoría de los casos, son producto de la intertextualidad y la adaptación directa emanada de otros textos, hechos históricos o tradiciones. Y este es el caso de *Romeo y Julieta*.

En la primera parte de su estudio sobre las adaptaciones de *Romeo y Julieta*, Courtney Lehmannse, hace un recorrido por las referencias que anteceden al texto shakesperiano. Comienza citando los vínculos que hay con *La Divina Comedia* de Dante, en donde ya se menciona la pujante enemistad entre dos familias (Montecchi y Cappelletti), y con *El Decameron* de Boccaccio, que contiene una trama con una unión romántica prohibida por la desaprobación de los padres, e inclusive, presenta el entierro anticipado y la noticia de la falsa muerte de la dama en cuestión. Más en forma, encontramos la historia de *Mariotto e Ganozza*, de Masuccio Salernitano; el texto *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* ("Newly found story of two noble lovers", publicación póstuma, 1531) de Luigi Da Porto, en donde nombra a los amantes protagonistas ya como Romeo y Julieta; la novela *Giulietta e Romeo* (1554), escrita por Matteo Bandello de quien Shakespeare adaptara otras historias; posteriormente tenemos a Arthur Brooke con *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562); y por último está el compendio titulado *The Palace of Pleasure* (1580), de William Painter en donde también encontramos la historia de los enamorados.

Lo que haría Shakespeare, por lo tanto, sería lo mismo que hicieron los guionistas que adaptaron *Romeo y Julieta* al cine, transformar la narración de un asunto o anécdota, con las medidas necesarias para escenificarse. Todo queda en la maestría que se tenga al enunciar o al decir. También en este decir encontraremos cómo se puede conducir la anécdota o enriquecer la trama con la implantación de temas y el desarrollo de premisas. Y a este respecto me gustaría citar lo que Rene Girard dice del autor en su ensayo sobre el deseo mimético, *Shakespeare: los fuegos de la envidia*:

El autor de *El Sueño* (*Sueño de una noche de verano*) es auténticamente revolucionario en lo siguiente: todo el mundo dice siempre lo mismo imaginándose que es algo nuevo, y solo él dice lo nuevo aparentando que dice lo mismo de siempre (53).

*Romeo y Julieta* es un texto que trasciende por su historia, su drama, su narración, su poesía, su arte, pero también porque ha sido fuente de inspiración a través de los años para ilustraciones, pinturas, óperas, ballets, obras de teatro musicales, etc. Y de ésta han resultado grandes expresiones artísticas como la famosa partitura musical de Sergei Prokofiev, que a su vez ha sido pretexto para la interpretación coreográfica de distintos autores como Rudolf Nureyev, o más recientemente Jean-Christophe Maillot.

En cine, encontramos las más variadas adaptaciones. En distintos grados se han tomado elementos de la obra de Shakespeare para producir cintas que van desde el musical *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961) a la animada *Gnomeo & Juliet* (Kelly Asbury, 2011), pasando por el thriller de acción *Romeo Must Die* (Andrzej Bartkowiak, 2000), la comedia romántica *Love Is All There Is* (Joseph Bologna, Renée Taylor, 1996), la cinta zombie *Warm Bodies* (Jonathan Levine, 2013), el documental *Romeo Is Bleeding* (Jason Zeldes, 2015) y el drama histórico *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998).

Dentro de las películas que se han apegado a la trama y diálogos en mayor medida, se destacan las siguientes versiones: *Romeo and Juliet* (George Cukor, 1936), *Romeo and Juliet* (Renato Castellani, 1954), *Romeo and Juliet* (Franco Zeffirelli, 1968), y por último, las dos cintas en las que concentraré mi análisis: *Romeo + Juliet* (Baz Luhrmann, 1996) y *Romeo & Juliet* (Carlo Carlei, 2013).

## 6. Romeo y Julieta, separados por + e &

Como he comentado, este análisis tiene la intención de servir como ejemplo para constatar la presencia o no de un espíritu posmoderno en las adaptaciones cinematográficas actuales y cómo este modifica el sentido con el que se asume su proceso y recepción.

En el caso de las versiones cinematográficas que aquí observaré es consabido que buscan preservar en gran medida el desarrollo de la trama e historia. Por lo tanto, he de señalar que las motivaciones y causalidades principales de las películas están fuertemente marcadas por el diseño narrativo de Shakespeare y no tendremos ambigüedades posmodernistas o finales irresolutos a este respecto. Los realizadores de estos filmes deliberadamente quieren explorar la obra tomando en cuenta a su autor y su paso a través de los años.

Al tratarse de un texto tan emblemático y celebrado con el de *Romeo y Julieta*, del cual es complicado rehuir, gran parte de lo que quiere una adaptación proclamada, es servirse de su historia, pero también de su poderosa estructura dramática y narrativa (personajes, diálogos en verso, situaciones, etc.) y enfocarse en la manera de transmitirla y dimensionarla semántica y semióticamente con los artilugios y expectativas de su comunicación. Cosa, que como ya vimos, es a lo que invita el propio texto dramático; pero en este caso, para plasmarlo en una instalación perenne, automatizada y altamente controlada en su producción, sin el contingente y lado vivo de la escena teatral.

La mayoría de los análisis de adaptaciones de obras literarias van sobre el texto, como lo hace Sánchez Noriega, que en su esquema teórico para el análisis de las adaptaciones (una comparación entre el texto literario y el fílmico), propone “describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio

del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y por ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso” (Sánchez 138).

Ya entendido todo lo que he comentado, y con un talante posclasicista, yo en cambio, propongo no remitirme o tener deferencia hacia el escrito shakesperiano, sino ir directamente a las películas y abordar el texto adaptativo como algo más que las ideas entorno a la figura de William Shakespeare, confrontando distintas interpretaciones y estilos, ante el panorama planteado. Aquí no existe tal cosa como que se le deba respeto al Bardo; en dado caso, ese respeto podría residir más en cómo se produce algo relevante a partir de él y no a costa de él.

Aclaro que no pretendo hacer un juicio sobre la calidad, dar una calificación, o hacer una valoración sobre cuál de las dos versiones cinematográficas que comentaré me parece mejor adaptada. Así, el análisis solo girará en torno a las manifestaciones que hacen o no de las cintas narraciones autoconscientes y portadoras de un carácter posmoderno, y en sí, sugerente para la interpretación y la consideración plural.

A continuación las observaciones de las dos películas.

Antes, quiero acotar el hecho de que en ambas versiones se suprimieron textos, quitaron personajes y situaciones o escenas, se añadieron diálogos, acciones y motivaciones. Para los diálogos, las dos conservaron el estilo (pentámetro yámbico) y versos shakesperianos.

### 6.1. *Romeo & Juliet* (Gran Bretaña, Italia, Suiza, 2013)

Director: Carlo Carlei. Guion: Julian Fellowes. Reparto: Douglas Booth (Romeo), Hailee Steinfeld (Juliet), Ed Westwick (Tybalt), Paul Giamatti (Friar Laurence).

Damian Lewis (Lord Capulet).

Director de fotografía: David Tattersall. Diseñador de Producción: Tonino Zera.

Editor: Peter Honess.

Duración: 118 minutos. Color: Color. Idioma: Inglés, Latín.

Compañías productoras: Amber Entertainment, Echo Lake Entertainment, Indiana Production Company, Swarovski Entertainment.



Es interesante escuchar de voz de sus creadores, que esta película fue pensada para una audiencia contemporánea. Pero buscaban producir una versión que tuviera un tono romántico y tradicionalista desde el punto de vista estético. En este sentido, la audiencia determina gran parte del cómo será orientado el modo narrativo, atendiendo a sus características aunque con la intención de seducirlos hacia esta visión particular.

Quisieron hacer algo accesible, dirigido a una audiencia joven que pudiera apreciar las palabras llenas de poesía de Shakespeare. Es decir, optaron por hacer una versión que rescatara un estilo clásico, lejos del frenesí hipermediado, y dotarlo de icónica belleza y narrativa clara y sucinta, como puntos de atracción.

A diferencia de la versión de Baz Luhrmann, ésta agrega escenas que intentan perfilar las motivaciones de la trama; por ejemplo, al comenzar la trágica historia con un torneo a caballo en el que contienden Teobaldo en representación de los Capuleto y Mercucio por parte de los Montesco; o cuando en seguida de contraer matrimonio hay un montaje intercalado de escenas donde Romeo y Julieta cabalgan y se besan felices y enamorados en el campo, y en paralelo, Teobaldo se prepara y entrena para su enfrentamiento con Romeo.

Un punto en convergencia en la narrativa entre las dos cintas es que ambas utilizan un *flash forward* para presentar la situación de un futuro prometedor para la pareja, el cual sucede en la mente de Fray Lorenzo, cuando éste vislumbra su plan para fingir la muerte de Julieta y reunirla con su amado después del destierro al que él ha sido confinado.

Por parte del estilo, la cinta presenta una fotografía que abunda en planos generales, medios y *two-shots*, dejando los primeros planos para enfatizar solo ciertos gestos. La cámara la mayoría de las veces se encuentra a la altura de los ojos de los actores. El movimiento de ésta es moderado y sigiloso generalmente. La iluminación es dura sin ser drástica.

La edición es *analítica*, pues las escenas empiezan con planos generales de ubicación y ya después nos adentran con planos cada vez más cerrados; siempre con una rigurosa continuidad y entendimiento del espacio y las acciones.

El diseño de producción está ceñido a las formas del siglo XVI y el estilo renacentista. La historia se ubica en Italia. El vestuario está diseñado a la usanza de la época. La composición visual es armoniosa (texturas, paletas de color, figuras) y existe poco contraste plástico.

La música aunque no es propiamente renacentista, atiende a un tono romántico y nostálgico, y cuando no, ágil y vigoroso en la acción, pero siempre al servicio de reforzar o acompañar el tono emocional de las situaciones.

En relación al tono general, la película conserva la asertividad, ya que aun en los momentos álgidos encuentra compostura. Asimismo, el humor y la vulgaridad no tienen mucho juego.

El resultado es una versión ceremoniosa, preciosista, delicada y sobria dentro de su fastosa puesta en escena. El estilo es uno, coherente y concreto; sin costuras.

Así, fuera de algunos recursos posclásicos como las cámaras lentas y alguna toma subjetiva o forzada, esta es una versión clasicista de principios de siglo XXI, que evita cualquier encuentro con las tendencias de los modos posmodernos.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “Billing itself as the first picture since Franco Zeffirelli’s 1968 film to return Shakespeare’s endlessly malleable tragedy to its Veronese roots, director Carlo Carlei’s underwhelming adaptation, streamlined and simplified by Julian Fellowes from the original text, offers a throwback to classicism but is in little danger of being mistaken for a classic. Shorn of eroticism, intensity or purpose, apart from being the first feature backed by enterprising luxury brand Swarovski, it strikes familiar beats in a manner more strained than inspired” (Justin Chang, Variety).

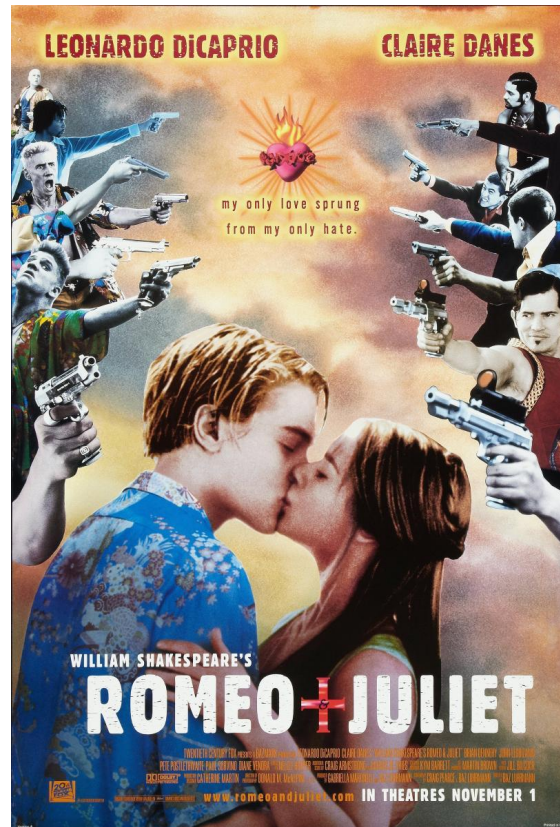
## 6.2. *Romeo + Juliet* (EUA, 1996)

Director: Baz Luhrmann. Guion: Craig Pearce, Baz Luhrmann. Reparto: Leonardo DiCaprio (Romeo), Claire Danes (Juliet), John Leguizamo (Tybalt), Harold Perrineau (Mercutio), Pete Postlethwaite (Father Laurence).

Director de fotografía: Donald McAlpine. Diseñadora de Producción: Catherine Martin. Editor: Jill Bilcock

Duración: 120 minutos. Color: Color. Idioma: Inglés.

Compañías productoras: Bazmark Films, Twentieth Century Fox



La extravagancia es una palabra que podría definir muy bien el primer contacto con esta versión fílmica. Al usar la palabra extravagancia estoy dando por sentado una característica estilística que destaca por su vistosa situación formal.

Desde aquí podemos percibir cómo esta película está revestida de rasgos de autoconciencia o autoreflexividad, pues el cómo se sobrepone al qué; a ese qué con una fuerte tradición y estandartes icónico-culturales.

Sabemos, por declaraciones del director, que la pregunta constante que rondaba su cabeza era, que si Shakespeare estuviera haciendo la película, ¿qué decisiones tomaría? Lurthmann estudió *Romeo y Julieta* desde Shakespeare y a partir de ello quiso hacer una versión pop de una obra escrita por uno de los autores pop de la era isabelina. Por lo tanto, le dio relevancia al espíritu y sentidos del autor dramático.

Pero lo que aquí más cuenta es la **interpretación** que se produce y se plasma cinematográficamente. La libertad interpretativa culminó en una serie de características que generan un referente de la posmodernidad. Y a continuación veremos porqué.

Al observar el carácter rebelde y pasional de los jóvenes Romeo y Julieta, y destacar su visceralidad, sus contrastes y su locura, Lurthmann comienza por hacer hincapié en aspectos que van muy a tono con la posmodernidad.

La historia es trasladada a los años noventa, a una ciudad cosmopolita y caótica que sumerge la acción en un clima poco propicio para la cordura. Todo está dirigido para entrar a un mundo de vértigo y saturación en donde es difícil descifrar una realidad concreta.

El espacio diegético se torna cinematográficamente ambiguo tanto por los contrastes escénicos (playa, arena y mar, contra ciudades modernas de asfalto y concreto, y un castillo en medio del bosque, estilo neoclásico), como por una edición o montaje cinematográfico *constructivo* que puede comenzar con primeros planos y seguirse así, sin ubicar bien a los personajes en su entorno. También, en

ocasiones, somos sumergidos en la mente y los pensamientos delirantes de los personajes.

La realidad se torna subjetiva, relativa y escurridiza. Esto se observa en la playa llamada *Sycamore Grove*, un espacio de decadencia en el que la esperanza se nulifica, y el hedonismo y la evasión florecen. Y es aquí en donde el alcohol y demás estupefacientes juegan su papel distorsionando las perspectivas, mismas que se hacen palpables a nuestra vista y oído mediante el aparato cinematográfico.

Por otro lado, la edición hace uso de los *jump cuts* (transición abrupta) y la discontinuidad pasando de un lugar a otro y forzando los ejes de la cámara. Crea *collages* e incluso inserta un *tráiler* (anuncio publicitario audiovisual de una película) en el prólogo. Además salta de planos generales a primerísimos primeros planos en un simple pestañeo.

El tiempo ronda entre la prolepsis y la analepsis. Contiene la ralentización de la imagen hasta llegar a pausarla, y en contraste, la aceleración de los movimientos de los objetos y por lo tanto del tiempo diegético.

La cámara se mueve vertiginosamente y utiliza toda la paleta de planos o encuadres, privilegiando al primer plano. La textura de la imagen cambia y en ocasiones se confunde con la de una televisión con mala recepción.

En cuanto al diseño de producción, la paleta de color abarca todo el círculo cromático. Los decorados poseen una mezcla estilística donde converge lo kitsch, lo barroco, lo urbano, lo psicodélico, lo clásico, y hasta lo hawaiano y el arte sacro.

Dentro de todos estos rasgos posmodernos, y a propósito de la cultura de la imagen y una sociedad de la información, lo que acontece es la construcción de una realidad simulada a cargo de los medios de comunicación, como diría

Baudrillard. Y en esta película la mediatización hace su presencia como constructor del relato y como copártcipe de la tragedia. La primera imagen que tenemos es la de una televisión en la que se transmite un noticiero que da un preámbulo de la historia que a continuación conoceremos. Lo mismo sucede al cierre, con el epílogo.

El factor **hipermediático** se encumbra aquí por:

La *hipermediacidad diegética*: En la que se presenta un mundo mediatizado, la información llega a través de los televisores, las revistas, los anuncios espectaculares de la calle, los periódicos, etc. La tragedia de Romeo y Julieta se mediatiza como un acontecimiento de morbo y oportunidad noticiosa.

La *hipermediacidad extradiegética*: Con intertítulos, títulos superpuestos, *collages* de imágenes, transiciones barridas, imágenes superpuestas, la fragmentación del espacio, efectos visuales irrealistas y la propia edición audiovisual intensificada.

Por el lado de la **intertextualidad**, la **parodia** ocupa un lugar privilegiado, recreando el estilo cinematográfico de los *westerns* de Sergio Leone; el clasicismo de cintas hollywoodenses como *Gigant* (1956), el barroco y surrealismo de Federico Fellini, o figurando la personalidad mítica de James Dean o Kurt Cobain en el personaje de Romeo.

Por otro lado, la película está construida a partir de la **hibridación**. Mezcla géneros como el romance, la comedia, el *western*, el musical, la acción y el *underground*. Así también, los personajes conforman un tapiz multirracial.

El espectro musical es completamente ecléctico, pasa de la ópera al pop, y en medio se encuentra con el rock y la música disco.

El tono es decadente, irreverente e hiperbólico; exalta la comicidad cáustica y la confunde con la esquizofrenia y la desventura. Es cínico y se mofa del *status quo*. Aquí coexiste lo puro y lo profano (una pistola con la imagen de la Virgen María). Su **autoconciencia** le toma la medida al exceso, al *show* y la espectacularidad.

El consumo de drogas más el travestismo, aunado al multiculturalismo y el ambiente cosmopolita, son indicios de cuestiones que destaca la cinta con respecto a la posmodernidad. Y mediante la tragedia de estos amantes, la tolerancia y la diversidad son sugeridas por su victimización.

Así la fuerza que toma lo estilístico dismantela el mecanismo y hace presente a la enunciación para certificase a sí misma y autoconfirmarse. Se sabe disruptiva y hay un descaro ante ello, ya que intenta abrumar con sentido del humor para dar pie a un desenlace que conocemos, y del cual constantemente somos alertados durante la narración.

Aun con todo lo anterior, pone sus recursos al servicio de la historia, orquestándolos como guía y acceso a la conformación de sentido; ya que atiende una configuración que conecta claramente a los personajes y sus situaciones con el espectador, motivándolo y acompañándolo en la interpretación de los hechos.

¿Creo en las cosas locas, extraordinarias y apasionadas que la gente hará por amor? Sí. ¿El amor de los jóvenes es una droga letal y peligrosa, en un mundo de odio aprendido, donde te dicen que odies a alguien por sus raíces o color de piel? ¿Creo en ese mito primario? Absolutamente sí. ¿Estoy diciéndolo de una manera irreverente para sacar de onda a la gente? Sí. Pero finalmente espero que te conmueva esa tragedia (Pauline Adamek p26 Created from updf-ebooks on 2017-12-15 12:02:30).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> “Do I believe in the extraordinary, passionate mad things people will do for love? Yes. Is young love a lethal and dangerous drug, in a world of learned hate, where you are being told to hate someone because of their name or skin color? Do I believe in that primary

## 7. Conclusiones: Una actitud de apropiación

Si la intención de este ensayo fue ver cómo lo que engloba y abandera el llamado pensamiento posmoderno (tendencias, ideas, modos y actitudes) resulta significativamente determinante para consecuentar el proceso estético-discursivo al margen de la adaptación, podemos ahora entender que:

La oposición que estas dos versiones cinematográficas presentan es en primera instancia un indicio de la atemporalidad que la noción de posmodernidad, en sus distintas aplicaciones, representa; ya que la película de Carlei se sabe más clásica que posclásica, a más de 15 años después de la versión ultra posmoderna de Luhmann.

Me pareció, además, muy pertinente tomar en cuenta la versión de Carlei, pues representa el cómo la narrativa clásica compite dentro de la tendencia posclásica, al estar activa en el referente y procesos cognitivos del receptor. Las expectativas del espectador se sustentan a partir de la convención lógica-causal con las que busca encontrar sentido. Y el posmodernismo se agarra de estas convenciones y esquemas para dinamitar, ya que sin ellas simplemente no habría conexión alguna y las ansias posmodernas de interpretación quedarían sin consuelo. Así, estamos hablando de que en la noción de posmodernismo no se rompen paradigmas, sino se alteran.

Este horizonte cultural y creativo aprecia la herencia del pasado y se regodea ante la incredulidad del presente, demostrando que si la modernidad fracturó el canon, la posmodernidad lo disolvió, recogiendo las piezas e incorporándolas en lo disparatado.

---

myth? Absolutely I do. Am I telling it in an offhanded way to disarm people? Yes. But I do ultimately hope that you are moved by that tragedy” (Pauline Adamek p26 Created from pdf-ebooks on 2017-12-15 12:02:30).

Y la película de Baz Luhrmann es la viva encarnación de todo esto. Los ejes de la posmodernidad como la fragmentación, el relativismo, la autoconciencia, la pluralidad, la desmitificación de los discursos y la hermenéutica de la sospecha, la mixtificación, el deconstructivismo, la autocrítica, y hasta el escepticismo, hedonismo y nihilismo, conducen y son generadores de una estética y narrativa que impregna las nociones de adaptación en:

Sus procesos de creación, de: autoreflexividad, incisiva y libre interpretación, sobre-estilismo e hipermediacidad, hibridación, intertextualidad y multiferencialidad (parodia), irreverencia y espectacularidad.

Su recepción, de: involucramiento interpretativo activo, reflexión de las formas del discurso, exaltación de las emociones y asalto a los sentidos.

Así, y por tanto, quise contrastar cómo, efectivamente, la concepción y entendimiento posmoderno dotan al proceso de la adaptación de matices que reformulan claramente la manera en que se puede intervenir narrativamente el texto (escrito, cinematográfico, etc.), del cual parte un relato.

Como había mencionado antes, es la **actitud** que se toma ante el texto la que define la ruta y la que legitima el mérito de la adaptación, siendo la búsqueda a la solución de los problemas creativos que se plantean, la que dará pie a este proceder.

El que adapta, con una actitud posmoderna, se **apropia** del material, lo trasforma y lo valida, más allá de la cualidad o calidad de éste, considerando el posterior involucramiento del espectador como elemento activo en la generación de sentidos, y en consecuencia, como causante de su propia apropiación.

El texto es algo vivo, que al leerlo se adapta en primerísima instancia en la mente, en sus percepciones y en su capacidad de imaginar.

El acto humano creativo de la adaptación es el proceso mediante el cual podemos intervenir las ideas o maneras establecidas y que de ello derive una nueva perspectiva de realidad.

Los criterios que rigen la manera de aproximarse a este acto no tienen un sustento claro, conciso o concreto, no hay una fórmula inflexible para lo creativo. La ficción es la elaboración a partir de lo dado y lo no dado, lo conocido y lo que está por conocerse, lo que habita entre el entendimiento y la duda.

Pero para no perderse podemos demarcar y conformar ciertas estructuras que permitan el diálogo. Y para eso recurrimos al marco de lo paradigmático y lo referencial de la tradición y sus convenciones, normativas y maneras de hacer. Lo que buscamos es llegar a un lugar de encuentro e incitación revestido de formas valoradas.

Para terminar, me gustaría decir que si algo deja todo esto, es el consentimiento de que estas reflexiones son parte de un ejercicio lúdico, que nos permite, eso, jugar para crear nuevos conceptos que asalten con lógica o sin ésta la experiencia humana.

## 8. Fuentes

### **Bibliografía:**

Aumont, Jaques, et al. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Argentina: Editorial Paidós, 2008. Impreso.

Bordwell, David, Kristin Thompson y Jeff Smith. *Film art: an introduction*. New York : McGraw-Hill Education, 2017. Impreso.

Desmond, John M y Peter Hawkes. *Adaptation: studying film and literature*. Boston: McGraw-Hill, 2006. Impreso.

Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995. Impreso.

Girard, René. *Shakespeare: los fuegos de la envidia*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

Guneratne, Anthony R. *Shakespeare, film studies, and the visual cultures of modernity*. New York : Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.

Hindle, Maurice. *Shakespeare on film*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. Impreso.

Hutcheon, Linda y Siobhan O'Flynn. *A theory of adaptation*. Oxfordshire: Routledge, 2013. Kindle Book, 18 nov. 2017.

Lehmannse, Courtney, *Screen Adaptations. Shakespeare's Romeo and Juliet: The relationship between text and film*. London: Methuen Drama, A & C Black Publishers Limited, 2010. Kindle Book, 29 nov. 2017.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000. Impreso.

Seger, Linda. *El Arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp, 1993. Impreso

Shakespeare, William. *Hamlet; Penas por amor perdidas; Los dos hidalgos de Verona; Sueño de una noche de verano; Romeo y Julieta*. México: Porrúa, 2003. Impreso.

Shakespeare, William. *Romeo y Julieta*. Trad. Alfredo Michel Modenessi. México: Elefanta del sur, 2017. Impreso.

Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. Trad. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. Impreso

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine : estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Thanouli, Eleftheria. *Post-classical cinema: An international poetics of film narration*. Gran Bretaña: Wallflower Press, 2009. Impreso.

### **Libros digitales:**

*Adaptation and Cultural Appropriation : Literature, Film, and the Arts*, edited by Pascal Nicklas, and Oliver Lindner, De Gruyter, 2012. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=893143>.

*Authorship in Film Adaptation*, edited by Jack Boozer, University of Texas Press, 2008. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=3443386>.

Constable, Catherine. *Postmodernism and Film : Rethinking Hollywood's Aesthetics*, Columbia University Press, 2015. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=1974575>.

Cook, Patrick J.. *Cinematic Hamlet: The Films of Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda*, Ohio University Press, 2011. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=1743686>.

De la Concha, Ángeles coord. *Shakespeare en la imaginación contemporánea: revisiones y escrituras de su obra*, UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/upanamericanasp/detail.action?docID=3208324>.

Gaudreault, André, and Philippe Marion. *The End of Cinema? : A Medium in Crisis in the Digital Age*, Columbia University Press, 2015. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=1922300>.

Hansen, Miriam Bratu, and Miriam Hansen. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, edited by Edward Dimendberg, University of California Press, 2011. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=784538>.

Hatchuel, Sarah. *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge University Press, 2004. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=266618>.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, Taylor and Francis, 2002. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=181639>.

Pauline Adamek / 1997 From Cinema Papers , no. 114 (February 1997). Reprinted by permission of the author.) *Baz Luhrmann: Interviews*, edited by Tom Ryan, University Press of Mississippi, 2014. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=3039936>.

Thomson-Jones, Katherine. *Aesthetics and Film*, Bloomsbury Publishing PLC, 2008. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/updf-ebooks/detail.action?docID=601978>.

Vásquez, Rocca, Adolfo. *La posmodernida: nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos*. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Vol 29, No 1 (2011), Red Nómadas, 2011. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/upanamericanasp/detail.action?docID=3202268>.

### **Artículos:**

Chang, Justin. *Film Review: Romeo & Juliet*. Variety, 8 de Octubre de 2013- <http://variety.com/2013/film/global/romeo-juliet-film-review-1200704641/>

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism: Parody and History*. Jstor. Cultural Critique, No. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. (Winter, 1986-1987), pp. 179-207. University of Minnesota Press. <http://links.jstor.org/sici?sici=08824371%28198624%2F198724%290%3A5%3C179%3ATPOPPA%3E2.0.CO%3B2-N>

Mora Díez, José Enrique. *Fantasmas de la paternidad. Mecanismos de adaptación posmoderna en el Dulce Porvenir, de Atom Egoyan. Artigramma*, núm. 19, 2004, 547-570

### **Filmografía:**

*Looking for Richard*. Dir. Al Pacino. Fox Searchlight Pictures. 1996.

*Romeo and Juliet*. Dir. George Cukor. Metro-Goldwyn-Mayer, 1936.

*Romeo and Juliet*. Dir. Renato Castellani. MGM Home Entertainment, 1954.

*Romeo and Juliet*. Dir. Franco Zeffirelli. Paramount Pictures, 1968.

*Romeo + Juliet*. Dir. Baz Luhrmann. Twentieth Century Fox, 1996.

*Romeo & Juliet*. Dir. Carlo Carlei. Twentieth Century Fox, 2013.

*Romeo and Juliet* (video de la producción teatral dirigida por David Leveaux). Dir. Don Roy King. Inception Media Group, 2014.

### **Otras:**

*Baz Luhrmann looking back on Romeo + Juliet* (1996). Youtube: Vpro cinema  
Published on Jul 1, 2015. [https://www.youtube.com/watch?v=icV7t\\_Fa\\_qE](https://www.youtube.com/watch?v=icV7t_Fa_qE).  
Consultado el 5 de noviembre de 2017