



Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: La transposición

Approaching the problem of film adaptation of literary texts: the transposition

Juan Mancilla Troncoso ¹

1 Mg. (c) Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos

Universidad de La Serena

piedragua@hotmail.com

Artículo recibido: 25- marzo- 2013 **Aceptado:** 15- mayo- 2013 **Publicado:** 11- junio- 2013

RESUMEN

El artículo indaga en la problemática originada por las realizaciones cinematográficas de textos literarios. Específicamente, detallaremos dos enfoques teóricos que abordan este fenómeno. Estos planteamientos cuestionan, abren y superan la restringida noción de adaptación literaria en pro de la categoría de transposición. El objetivo del artículo es por una parte, evidenciar la particularidad teórica de cada uno de ellos en torno a la materialidad compleja que deviene la "realización" de una obra literaria en filme. Por otra, pone en discusión una propuesta técnica y metodológica para el estudio de las transposiciones cinematográficas.

Palabras clave: Adaptación, Transposición, Cine y Literatura

ABSTRACT

The article looks at the problem of cinematographic productions of literary texts. Specifically, we will detail two theoretical approaches that address this phenomenon. These approaches question, open and go beyond the restricted notion of literary adaptation in favor of the notion of transposition. The aim of this paper is first, to demonstrate the theoretical particularity of each approach around the complex materiality that becomes the "realization" of a literary work on film. In addition, this work discusses and questions a technical proposal and methodology for the study of film transpositions

Keywords: Adaptation, Transposition, Film and Literature

Introducción

¿Es una adaptación la relación de transferencia que define la obra literaria llevada al filme? Esta es probablemente la principal pregunta que abre la teoría de la transposición, enfoque teórico que aborda la problemática sobre obras literarias llevadas al cine. Intenta abrir la discusión en torno a la *adaptación*, término de uso generalizado que describe, señala y determina en ciertos casos, el fenómeno libro-película:

Podemos definir adaptación como el proceso en que el relato, la narración de una historia, expresado en la 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 muy similar expresado en la forma de texto fílmico (Sánchez, 2000: 47).

Principalmente, cuestiona la validez y significaciones del término adaptación, el cual ha logrado penetrar hondamente entre los consumidores de cine, cine-literatura o literatura. Su aparente pasividad ha suscitado la reflexión:

La discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine revela una problemática. Muchos ensayistas especulan con la idea de “traducción” para poco después arribar a “adaptación”, o a la menos vaga, pero no demasiado precisa, idea “de hacer una versión” (Wolf, 2001:16).

La noción de adaptación no describe con suficiencia y solidez la relación que vincula al filme, en tanto, instancia semiótica compleja. Su validez o alcance operatorio queda superado:

(...) Este rumbo de trabajo (...) se agota en sí mismo porque sólo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo e impresionista, las diferencias entre texto literario y película. Lo que está ausente allí es el motivo de las transformaciones, la especulación acerca de qué procedimientos se adoptaron y con qué objeto, los problemas intrínsecos del trabajo de transposición: el tono, la “sonoridad” literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o inviable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe focalizarse de otro modo para que el espectador se identifique o distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o callejones sin salida” (Wolf, 2001:21-22).

Esto repercute evasivamente sobre una serie de elementos que escaparían a

la limitada noción de adaptabilidad de la obra literaria. Podemos decir que la relación cine-literatura, entendida como transposición, activa los potenciales de sentidos surgidos de la literatura y sus posibilidades con el cine, actuaría como una instancia de transformación del hipotexto literario, de revisión o interpretación de una escritura o traducción de la misma¹. Por lo que “desde mi punto de vista la definición más pertinente es la de transposición porque designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2001:16).

La transposición de una obra literaria implicaría una multiplicidad de procedimientos de integración o desintegración², de subordinación o insubordinación al hipotexto: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*). Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente” (Genette, 1989:14). Indaga en las pérdidas o reducciones del texto literario³ en el hipertexto audiovisual.

MODELOS DE TRANSPOSICIÓN

1. El modelo de Jaime

Este autor destaca la diversidad y superficialidad en torno a la noción de adaptación como una expresión que media entre la confusión y la anarquía de significaciones. Plantea que la relación existente entre la realización de un texto literario en el código del texto fílmico es una re-creación. Presenta

1 En relación a otras líneas de investigación desarrolladas recientemente en Chile sobre estudios especializados en cine y literatura, véanse: Bongers, W. (2010). Dossier: El cine entre 1900 y 1940: reflejos y reflexiones en la literatura chilena y otros discursos. *Taller de Letras* 46, 151-174; Faúndez, P. (2010). El cine y las letras chilenas de principios de siglo: otra discusión sobre vanguardia. *Taller de Letras* 46, 205-223; Cabezón-Doty, C. (2008). Los bordes permeables: del cine a la literatura. La novela film *El lugar sin límites* de José Donoso. *Taller de Letras* 42, 91-106; Martínez-Expósito, A. (2006). Sobre la organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine. *Alpha* 23, 181-200; Santa Cruz, E. (2005). El nuevo arte de la oscuridad: el cine en la sociedad chilena a comienzos del siglo XX. *Mapocho* 58 (2), 203-226; González, T. (2004). El texto migratorio: nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas. *Alpha* 20, 135-150.

2 No es nuestro interés discutir sobre la variante calidad-transposición. De todas maneras está documentado que han existido aciertos y desaciertos sobre filmes que han tomado como base una obra literaria. En relación directa con esto, interesante es la mención que hace Donoso sobre una “adaptación” mexicana de *Coronación* que “fue un fiasco”. Rubio, P. (2009). *José Donoso. La cocina de la escritura*.

Diarios, ensayos y crónicas. Santiago: RIL.

3 En relación con esto mismo, los paratextos de las realizaciones cinematográficas dan cuenta de la pasividad de la noción de adaptación: *una película basada en el libro, inspirada en la obra...*, etc., que en definitiva, más que entregar un supuesto indicio, obliteran el rol del texto fílmico en relación con el texto literario.

tres tipologías de recreaciones traspositivas de un texto literario al fílmico.

1.1 El filme como traducción

El término traducción significa aquí transmisión de un lenguaje a otro pretendiendo expresar lo mismo de un modo diferente. En el filme se logra reconocer la conservación de los aspectos axiales del texto literario; (por ejemplo, los componentes de la diégesis: tipo de narración, tipos de personajes, tipos de diálogos, focalizaciones, entre otros) cuyo rasgo más sobresaliente es la no modificación de la estructura de la expresión: “Operación difícil y algo ingrata, pues el realizador, aquí, se diluye en cuanto autor y pone todo su talento al servicio de la obra de otro” (Jaime, 2000:107).

1.2 El filme como adaptación

Esta categoría significa que *adaptar* es operar e intervenir la estructura del hipotexto, efectuando ajustes, graduaciones que el realizador estimará oportunas y convenientes en su transposición. Esta vía apertura la concretización modificatoria del filme, sin borrar o excluir los elementos que tratarían sobre las cuestiones esenciales del texto, entendidas estas como las singularidades estéticas de la obra, cautelando que la re-creación permita al receptor reconocer prontamente en el filme el pre-texto que originó el hipertexto audiovisual.

“Se hablará de adaptación, pues, cuando tema, asunto, tipo de personaje, época y lugar sean utilizados de nuevo; cuando género, y tono se vean poco o nada afectados y, cuando, por el contrario, la mayor parte de las transformaciones se refieran a criterios estéticos. (...) Ritmo y estilo de escritura, por último, están más cercanos de la sensibilidad personal del realizador, pues, nos encontramos frente a una rescritura de la obra” (Jaime: 2000: 109).

Por lo tanto, la transposición como adaptación conjugaría una serie de elementos personales, distintivos y cercanos al estilo y personalidad del realizador, mediando con las materialidades que aporta y ofrece el texto. Entregaría su personal captación, lectura e interpretación de la obra literaria.

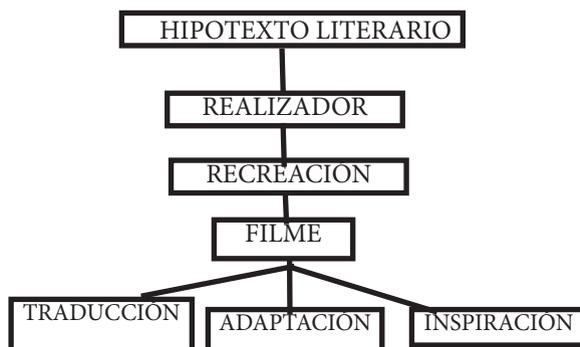
1.3 El filme como inspiración

En este tipo de transposición, la obra literaria germina la idea, a la cual reconoce su previa existencia, su fundamento de base y su punto de origen. No obstante, se torna en el punto de fuga, de arranque y distanciamiento de la misma en busca de su propia independencia y libertad.

La relación con el texto literario quedará dada entonces por ciertos elementos gravitantes. Los paratextos aquí son una instancia privilegiada de recepción e interpretación de la transposición. Inauguran una esfera donde la novedad y autenticidad serán los elementos ejes para comprender ese nuevo producto y su relación con el hipotexto. Tal como ocurre en la adaptación, sin embargo, aquí el sentido y finalidad de la intervención es el distanciamiento pleno y programado con la obra de origen, incluso vaciando los hechos primordiales, aunque de todas maneras, mantiene en cautela la direccionalidad del envío intertextual: filial con la obra genitora⁴ .

Por tanto, aquí, la libertad del realizador no está sujeta a ningún tipo de retenciones, ni de restricciones, posibilitando las variaciones, deseos e inquietudes personales del autor cinematográfico plenamente. Se puede hablar en esta tipología de transposiciones de una “auténtica” realización cinematográfica:

Asistimos a la nueva utilización de uno entre varios aspectos éticos fundamentales, pero a veces de un criterio estéticos esencial, desarrollado con nuevas opciones éticas y estéticas. El tema o el asunto, y a menudo también los tipos de personajes, se verán trasplantados a otros lugares, a otra época, serán tratados con otro tono; la representación de los personajes se verá a menudo modificado y también el estilo de la escritura, el ritmo o la estructura de la narración (Jaime: 2000: 112).



Esquema 1. de la transposición fílmica de Jaime

4 Interesante mencionar los textos: *El tango del viudo*, filme de Raúl Ruíz y el conocido poema de *Residencia en la tierra* de Neruda. De todas maneras, en opiniones vertidas por el propio Ruíz el nombre del filme no tendría relación más que azarosa con el texto poético. No obstante, desde esta categoría podría indagarse esta supuesta vinculación casual. O establecer vínculos en relación a una cuarta tipología especial que Jaime sugiere: El homenaje cinematográfico “se trata de una obra totalmente original (...) generalmente muy conocido. Se trata de un guiño del realizador a su público” (Jaime, 2000: 113).

2. El modelo de Sánchez

Sánchez habla indistintamente de adaptar, trasladar, o trasponer para referirse al hecho de experimentar en una nueva obra un lenguaje distinto a aquel en el que fue creada originalmente. Reconoce que el término adaptación presenta limitaciones, aludiendo a que no da cuenta de las variantes múltiples que pueden experimentar las obras en la transposición de un lenguaje a otro.

De los criterios y tipologías planteados por Sánchez: Según tipo de relato, extensión, propuesto estético-cultural y dialéctica creatividad/fidelidad, nos detendremos en esta última por sus implicancias directas con las transposiciones literarias.

Esta operación de pasaje de la literatura al cine lleva la discusión hacia el problema de la autonomía estética. Es decir, en qué medida el filme supera el presupuesto de jerarquías de prestigio de la obra literaria respecto de su transposición cinematográfica. Estos aspectos abren otras problemáticas, como por ejemplo, la que dice relación con la noción de director o autor. La cuestión es si la película es del director o de un equipo realizador.

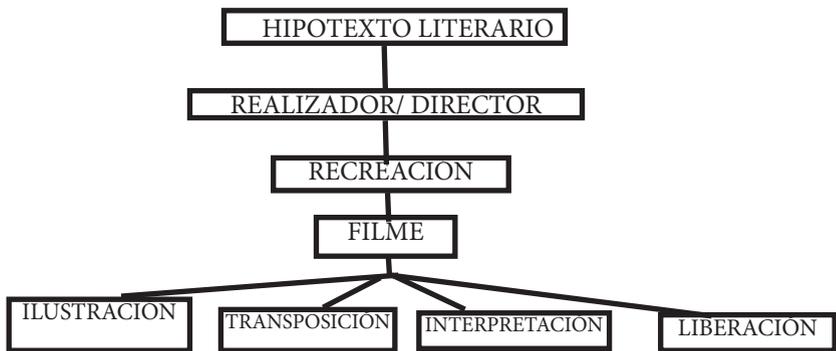
La legitimidad de la adaptación estaría condicionada a si el lector logra reconocer en el filme el hipotexto literario: “no es que la fidelidad dimane del respeto al original literario concebido como una obra intocable, sino de ser fruto de la coherencia con un material narrativo considerado como valioso” (Sánchez, 2000: 55). Tampoco este proceder certifica la calidad estética de la adaptación: el filme coincide con la recepción que diacrónicamente se ha realizado sobre el libro y no frustra el horizonte de expectativas del lector-espectador, aun cuando el realizador haya incurrido en alterar las diferentes estructuras del texto. Esta perspectiva nos lleva a pensar que en el lector prima la historia antes que el relato, es decir, el qué antes del cómo:

En el fondo la legitimidad de la traslación de textos literarios subyace en la experiencia estética resultante. Una adaptación se percibe legítima siempre que el espectador común, el crítico y el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonable al original literario (Sánchez, 2000:55).

3. Tipologías

1. Ilustración: Fiel, literal, pasiva, académica. Centrada en la historia más que el discurso.

2. Transposición: A medio camino entre ilustración fiel e interpretación. Convergen los valores literarios. A la vez, el realizador imprime su sello particular en la transposición.
3. Interpretación: El filme se aparta y transforma al hipotexto. Trabaja independientemente su autoría. El filme resulta una digresión, comentario o excurso de la obra literaria.
4. Liberación: esta es una reelaboración del texto. No opera sobre la totalidad del texto. No existen indicios declarados o paratextuales que lleven al lector a relacionar y a establecer vínculos y puentes entre la obra literaria y el filme.



Esquema 2. Transposición fílmica Sánchez-Noriega

4. Revisión y comentario de los modelos de transposición descritos

Múltiples cuestionamientos abre el pasaje de la literatura al cine. Entre otras, una de las principales preguntas que surgen, se refiere a cómo y por qué un realizador enfrenta el desafío de hacer la transposición de un texto literario. Considerando que el realizador cinematográfico conoce con anticipación que la fidelidad absoluta al texto es una concreta utopía. No hay coincidencia ni plena ni absoluta entre los estratos de dos lenguas diferentes: “como es bien sabido, lo primero que advirtió Metz fue que el lenguaje cinematográfico no podía ser estudiado de acuerdo con los modelos del lenguaje verbal” (Peña-Ardid, 1999:87) puesto que no posee la doble articulación de la lengua. La disyuntiva de traicionar, deformar, transformar

o incluso, violentar el hipotexto literario es inminente⁵. Precisamente en estas aporías e incógnitas radica el ejercicio reflexivo de la transposición cobra validez, relevancia y necesidad imprescindible.

Otra interrogante surge asociada al circuito de la acción comunicativa. La transposición como traducción (fidelidad al texto: Jaime) presupone que la realización estaría virtualmente enfocada hacia un recorte mucho más amplio y diverso de receptores. El universo de recepción de un filme es proyectivamente más numeroso que el posible destinatario de un libro. Por ejemplo, el destinatario de la novelística de Donoso: “En otras palabras, nos referimos a que las instancias mediadoras de la literatura donosiana la sitúan entre el circuito de recepción de prestigio, incluyendo, instancias editoriales y recepción académica” (Vital, 1994:31) estaría ubicado en el horizonte de expectativas de lectores privilegiados⁶.

En otro aspecto, por ejemplo, en el caso de que un filme sea financiado por instituciones (públicas o privadas) a las que el realizador debe rendir simbólica o concretamente el financiamiento de la producción. Su obra será preferentemente difundida en circuitos comerciales, lo que determinará, por ejemplo, la duración de un filme. A su vez, predeterminará la fragmentación de la obra literaria, recurriendo a criterios de inclusión y exclusión del material literario.

Por otra parte, la *traducción* fílmica implicaría que el objetivo del realizador es lograr la fidelidad máxima al texto intentando encontrar todas las equivalencias disponibles para obtener un mínimo de transgresiones al hipotexto original. De lo cual desprendemos que el director pasaría a segundo plano, tratando de traducir con la mayor exactitud posible el corpus literario al lenguaje cinematográfico. Su expresión quedaría reclusa en favor del sentido originario de la obra. Primaria más la obra literaria que la realización cinematográfica. El autor queda limitado por la fuerza de la obra y de la institución literaria en torno a la misma. Por lo que sólo se moverá en los ámbitos de los momentos indispensables del hipotexto.

5 Donoso creía que la adaptación cinematográfica de una obra literaria pasaba necesariamente por la interpretación propia. “La violación de la novela por parte del cineasta es algo básico para realizar una verdadera película y no una mera adaptación que no le interesa a nadie”, comentó el autor en una oportunidad. Arturo Escandón. http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/testimonios/lenguajes/lenguajes_06.htm

6 El concepto de lector privilegiado está ligado íntimamente al de institución literaria (...) El lector privilegiado se distingue (...) del lector común porque su concretización de una determinada obra suele pasar de lo privado a lo público y ejercer de ese modo una influencia en la comunicación literaria. Esto es lo que ocurre precisamente en el *Jardín del al lado* de José Donoso (Vital, 1994:32).

“Se trata de una obra de total humildad, de poner en contacto sin mostrarse: la finalidad del traductor es difuminarse, no dejar ninguna huella visible de su presencia. Sólo cuenta para él valorar una obra que será, a causa de su trabajo, mejor conocida, más apreciada; en suma, su única preocupación es la plasmación, más allá de nuevas fronteras, de la relación que el autor ha deseado iniciar con su lector, o bien con su oyente” (Jaime, 2000:108).

En relación a la segunda clasificación de Jaime (*adaptación*) el aspecto central es que la obra literaria no debe diluirse en los deseos del realizador. Si en la *traducción* la difuminación del autor es precondition, en la transposición como *adaptación*, es la aparición del autor lo que nos entrega la tónica, no obstante, este emerger de la mano del director no debe trastocar lo elementos tocados por su mano, sino que debe transformarlos de tal manera que la intervención no varíe ni tergiversar los elementos que en la reducción eidética aparecen como los vectores primordiales del texto escrito.

“El realizador se convierte en el intérprete del autor, se las arregla para transmitir lo esencial del sentido, de la evolución lógica de la narración, de las particularidades estéticas, pero lo hace mediante una interpretación que es suya, que marca, con su discurso, el texto original con la huella de su personalidad. Lejos de difuminarse, señala su presencia con efectos de estilo propio para dar testimonio de su virtuosismo en el doble ejercicio de captación y devolución” (Jaime, 2000:111).

El aspecto clave de la de la transposición como *adaptación*, es establecer un puente entre texto y filme, cuyo rasgo particular es la perceptible intervención modificante que no claudica a las posibilidades del análisis, comentario o exégesis del hipotexto literario. Por tanto, la transposición cinematográfica entendida como *adaptación* es una instancia rica y plural para el ejercicio estético, instancia en la cual el realizador puede moverse amplia y libremente hasta encontrar la conformidad y coherencia de su quehacer creativo.

Resulta interesante aquí, la noción de “fidelidad” porque podría tratarse que determinado filme adaptado sea finalmente el producto de una feliz infidelidad al hipotexto cuyo resultado es más bien acogido por el receptor que rechazado. Lo que pondría en manifiesto entonces la calidad y dominios del cineasta en su arte y su capacidad creadora y pro-creativa, los cuales irían desde los criterios de selección, justificación y relevancia de o las obras que llegará a transponer, las lecturas e interpretaciones que hará de la misma obra, los factores predeterminantes, como los contextos de producción, tanto de la obra como de la realización, los criterios para decidir el reparto, los elementos sonoros que serán incorporados al filme, el tipo de guión, las readecuaciones texto-escriturales, hasta la finalidad y necesidad

histórica de la realización, etc. Todo ello, factores y variables que jugarían un rol preponderante sobre un objeto de peso específico, esto es, la obra literaria.

En relación al concepto de *traducción* propuesto por Jaime, una de las problemáticas que aparece desde esta posible transposición filmica es la complejidad que suele conllevar. Quizás al contrario de lo que podría anticipadamente establecer, puesto que, suena simple el hecho de tomar un texto, tomar el título de una obra, como dato de validez intertextual y realizar un filme. Sin embargo, esta modalidad sitúa al director en una posición más bien incómoda que confortable. Ya que entre toda libertad creativa, la obligatoriedad de la originalidad absoluta o novedad discursiva, aparecen como criterio estético de evaluación de cualquier realización artística. Por lo tanto, no se trataría sólo de tomar un pre-texto y rodar:

La aparente libertad de tratamiento, la seguridad de disponer de un ‘buen’ asunto o de un tema ‘seguro’ puede hacer creer que es cosa fácil. No es así, pues, la realización sin genio que se dice basada en un antecedente famoso, muestra sobre todo sus propias debilidades y subraya sus carencias. En este género de ejercicio, la comparación es cruel y toda insuficiencia lleva al ridículo. Este método, capaz de dar obras excepcionales, le ordena al cineasta que sólo se apoye en textos que sabe a su alcance: que él hubiera podido concebir, escribir si fuera escritor, que sabrá traducir en cinematografía (Jaime, 2000:113).

Los sentidos que establece este tipo de trasposición, es su contribución al acervo cultural, al fomento de las inquietudes estético artísticas por parte de un realizador, al ejercicio libre, legítimo de la creación tomando elementos provenientes desde la cultura escritural y/o tradición literaria de un país, zona cultural o industria artística para expresar su singular perspectiva y visión del sentido de su existencia. Pierre Jenn denomina a esto “la dimensión más íntima, la más secreta de quien escribe su película: su sentido de la vida” (Jaime, 2000:112).

Por último, agregamos que la función principal manifestada en este tipo de transposiciones es que la obra literaria es un pretexto que sirve no de puente, sino como plataforma para que el realizador concrete sus inquietudes estéticas. La obra literaria no quedaría en condición de supeditada, no de violada, ni el director queda como infiel al texto ni como traidor del mensaje a comunicar para el receptor. Podemos vincular este planteamiento al concepto de *opera aperta* (ECO, 1992) que “tiende a promover en el intérprete ‘actos de libertad consciente’, y situarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables ente las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada” (Eco, 1992:74-75).

Comparativamente, ambos modelos son satisfactorios, complementarios y coincidentes en que cuestionan, superan y amplían la noción pasiva, rígida y tradicional de adaptación de obra literaria llevada al cine. Concuerdan prácticamente en totalidad en cuanto a los rasgos que definen una tipología de transposición. Si bien, el modelo de Jaime es más específico, pensamos que se torna muy cerrado en su esquematización al no ceder espacios intercomunicados que maticen las posibilidades que podría tener una transposición cinematográfica. No obstante, consideramos que conceptualmente es sólido y sí se sostiene en tanto modelo descriptivo. Por otra parte, el modelo propuesto por Sánchez a diferencia del anterior, nos proporciona una posibilidad gozne entre cercanía y distanciamiento del hipotexto, lo cual permite detallar ciertos matices que en el plano de la realización concreta del filme serían más propios de una trasposición cinematográfica.

Jaime	Sánchez -Noriega	Rasgos
Traducción	Ilustración	Fidelidad al texto
Adaptación	Transposición Interpretación	F i d e l i d a d intervenida al texto
Inspiración	Libre adaptación	Distanciamiento Infidelidad al texto

Tabla 1. Resumen de los modelos y tipologías de transposición

3. Metodología para el análisis de transposiciones cinematográficas de textos literarios: El enfoque semiótico-comparativo

Proponemos un diseño de análisis y estudio de las transposiciones que opera a partir de las coordenadas de un marco teórico-metodológico de acercamiento al objeto de estudio. A continuación, describimos las fases y categorías del análisis de la transposición. Pensamos que el estudio requiere, a lo menos de tres fases de indagación: la primera parte opera sobre el conjunto de datos y elementos que giran en torno a las obras, además de la segmentación de las mismas. La segunda parte, es la propiamente referida a los criterios analíticos seleccionados y aplicados a los textos. En esta fase aparecerán los resultados de la aplicación de las categorías interesadamente seleccionadas y determinadas. Hemos tomado elementos provenientes tanto del método semiótico-comparatista (Paz-Gago, 2004) y de las herramientas proporcionadas por los acercamientos teóricos anteriormente

revisados (Wolf, 2001; Jaime, 2000; Sánchez, 2000).

I FASE		
A. Texto literario y filmico	B. Contexto de producción	C. Segmentación semiótico-comparativa
<ul style="list-style-type: none"> •Indicaciones básicas de los textos •Datos de edición •Fichas técnicas •Elementos paratextuales 	<ul style="list-style-type: none"> •Datos relevante proceso de producción •Bibliografía secundaria •Recepción hemerográfica •Información en torno a los autores 	<ul style="list-style-type: none"> •Segmentar los textos: en secuencias, capítulos, partes. •Instrumentalizar la cita y menciones analíticas de los textos

II FASE		
A. Elementos de la enunciación	B. En la estructura temporal	C. En la organización del relato
<ul style="list-style-type: none"> •A1: Título: Cambio total o parcial o mantenimiento •A2: Elementos de la voz narrativa •A3: Focalización: Cambios de focalización interna a externa o ausencia. •A4: Modo narrativo 	<ul style="list-style-type: none"> •B1: Tiempo histórico, de la historia y del relato •B2: Orden: linealidad y anacronías •B3: Frecuencia: iteraciones y reiteración de acciones 	<ul style="list-style-type: none"> C1: Supresiones <ul style="list-style-type: none"> • c1.1 De acciones • c1.2 De descripciones • c1.3 De personajes • c1.4 De diálogos C2: Traslaciones <ul style="list-style-type: none"> • c2.1 De espacios • c2.2 De diálogos •c3.3 De acciones y personajes

III FASE
<ul style="list-style-type: none"> •Valoración final

Tabla 2. Fases, criterios analíticos y categorías operativas

Síntesis y Conclusiones

El objetivo principal del artículo fue realizar una muestra con carácter instrumental sobre la discusión y problema que abre la relación entre realizaciones filmicas de textos literarios. Hemos intentado poner en vista la discusión generada en torno a la noción de adaptación como criterio técnico para describir el objeto texto

literario- texto fílmico.

En suma, las categorías propuestas operarían de manera más integradas al objeto de estudio. A la luz de los contenidos revisados, podemos concluir que las contribuciones hechas por la teoría de la transposición permiten identificar, cuantificar y analizar con más criterios de pertinencia y adecuación los complejos fenómenos surgidos de la relación literatura-cine.

BIBLIOGRAFÍA

Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

Jaime, A. (2000). *Literatura y cine en España*. Madrid: Cátedra.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

Paz-Gago, J. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 199-232.

Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine*. Cátedra: Madrid.

Rubio, P. (2009). *José Donoso. La cocina de la escritura*. Santiago: Ril.

Sánchez, J. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

Stam, R. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Vital, A. (1994). *El arriero en el Danubio*. México: UNAM.