



DEL CUENTO A LA PANTALLA: TRANSGRESIÓN E INTERTEXTUALIDAD EN *PETER PAN* (1953) Y *DESCUBRIENDO NUNCA JAMÁS* (2004)

Francisco Pineda Castillo
Universidad de Málaga (España)

“Somos lo que imaginamos ser”
Kurt Vonnegut, novelista

Resumen

Las relaciones literatura-cine arrastran un pasado turbulento. Y cuando se trata de la adaptación cinematográfica de una obra infantil, las fricciones y los desencuentros se acentúan aún más, como consecuencia, entre otros factores, de la vulnerabilidad e indefensión de este sector de la audiencia. En estos casos, el texto original es, a menudo, devorado por la industria cinematográfica, en la que habitualmente priman factores comerciales en detrimento de aspectos artísticos. La versión cinematográfica resultante puede llegar a convertirse en una ofensa para la dignidad de un escritor, para su producción literaria y, más específicamente, para el mensaje que pretende transmitir con su obra. En este trabajo se analizan dos adaptaciones cinematográficas basadas en dos obras literarias diferentes pero con un referente común, con objetivos y resultados diametralmente opuestos. La intención fundamental es arrojar luz sobre el proceso de adaptación y sobre los límites del mismo, en el caso de que ello fuera posible.

INTRODUCCIÓN

En la sección “El bloc del cartero” de *El Semanal* (Nº 927 de 31 de julio de 2005, página 6), en la carta de la semana titulada *Las ventanas que fabrico*, su autor, Francisco García Castro, carpintero de profesión, manifiesta su disconformidad con el hecho de que algunas carreras de humanidades como la filosofía, las filologías o la historia del arte, puedan resultar perjudicadas con la reforma de las enseñanzas universitarias. A este respecto, suscribe las palabras de Sally Proudhomme sobre el matiz: “Tan poca cosa para los ojos y tanto para el corazón”, para advertirnos que:

“...Si esto es así y en octubre, cuando se presente el proyecto definitivo, las aulas universitarias se convierten en salas de rentabilidades y apuestas de futuro (futuro económico, claro) estaremos dando un salto hacia atrás de tal dimensión que llegará el día en que alguien se podrá licenciar en Daños Colosales



o especializarse en Causas Colaterales sin Remedios. Soy carpintero. Fabrico ventanas. No era muy bueno para los estudios. Aun así, cada vez que puedo, me acerco a un libro, observo un cuadro, y de poder viajar en el tiempo lo haría a la Grecia de los clásicos. Créanme, nada de esto me da de comer. Sólo las ventanas. Pero el día que no pueda abrir una de las ventanas que fabrico y hallar al otro lado estos pequeños matices, el día que esto ocurra, les recomiendo que no me contraten la carpintería de su casa. Parecerá una tontería, pero es lo que tienen los pequeños matices...”

Los matices a los que alude Francisco García Castro en su carta son deseables y perfectamente exigibles a la industria cinematográfica, en la que, en numerosas ocasiones, priman aspectos financieros, y en donde el componente artístico pasa a un segundo término. El matiz en el arte es tan importante como la dirección y la velocidad del viento en un salto de longitud en las olimpiadas, o las proporciones y cantidades en un compuesto químico, o la temperatura del horno para un pastelero. En el matiz estriba la diferencia entre lo sublime y lo chabacano, entre lo auténtico y el sucedáneo, entre lo artístico y lo vulgar y, en definitiva, entre el respeto y el insulto.

La literatura y el cine han mantenido desde la irrupción de este último a finales del siglo XIX una relación de amor-odio (Peña Ardid 1992; Pineda Castillo 2000) llena de aciertos y no exenta de clamorosos fracasos. La industria cinematográfica se aprovecha de la entidad y del prestigio previamente adquiridos por un autor y su obra, más o menos canonizada, del tema, o del argumento, para adoctrinar a un público infantil (Garriga 2005: 22), es decir, indefenso, con escasa capacidad crítica y, de paso, a los adultos que necesariamente tienen que acompañarlos. El resultado es, a veces, una versión adaptada desnaturalizada, empobrecida y depauperada, desprovista de los elementos indispensables que convirtieron a su referente literario en un trabajo artístico, intelectual, creativo, digno de admiración y reconocimiento generalizados.

A lo largo del siglo XX, la industria cinematográfica ha fagocitado una ingente cantidad de obras literarias, sus historias, sus personajes, sus escenarios, sus modos narrativos, etc. Este hecho ha conllevado cambios que posibilitaran proyectos viables de acuerdo con los parámetros técnicos, artísticos y financieros propios de la industria cinematográfica. Entre ellos, el factor audiencia ha sido determinante, dado que al tratarse de empresas con fines lucrativos, sus prioridades han sido mercantiles y no artísticas.



Ejemplos significativos en la historia del cine han sido las diferentes adaptaciones de obras literarias como *Los viajes de Gulliver* de Johnathan Swift (1726), *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll (1862), *El libro de la selva* de Rudyard Kiplin (1907), *El Mago de Oz* de L. Frank Baum (1939) o el propio *Peter Pan* de J.M. Barrie (1904). Excepto el primero de los ejemplos mencionados, todos los demás han sido llevados al cine por la productora Disney, entre 1939 y 1967, un período en la historia de Estados Unidos dominado por corrientes ultraconservadoras en todos los ámbitos de la sociedad: política, religión, economía, arte, cine, etc., con un estricto control por parte del estado, del que Hollywood y la industria cinematográfica no quedaron al margen, como atestigua, entre otros, el comité de actividades antinorteamericanas promovido por el senador McCarthy. Aplicando el modelo de análisis discursivo (Ver Coulthard 1985, Schiffrin 1994, Pineda 2001) se va a intentar establecer un conjunto de criterios generales para la adaptación cinematográfica de obras de literatura infantil y juvenil. Lejos de perseguir una finalidad prescriptiva, estos criterios intentan servir de llamada de atención para la industria cinematográfica y para los investigadores de este fascinante campo del conocimiento. Se van a analizar las transgresiones que el medio cinematográfico ha llevado a cabo a lo largo de sus más de cien años de historia en aquellos casos en los que ha adaptado obras literarias que la industria catalogó como literatura infantil, produciendo versiones estrictamente infantiles, con el consiguiente deterioro, desnaturalización y errónea interpretación de la obra original, sin mencionar la falta de respeto para con un autor y su obra, con un claro menoscabo del valor artístico de la misma. Por otro lado, se presentarán aproximaciones en las que se ha conseguido un equilibrio entre el respeto, que no necesariamente fidelidad, a la obra original y los intereses de la industria, con el beneplácito de la crítica y la aceptación del público. Para ilustrar las argumentaciones de este trabajo, se van a estudiar dos versiones cinematográficas totalmente diferentes de *The Adventures of Peter Pan*, escrita por James Mathew Barrie en 1904, y que ha sido llevada a la pantalla en un gran número de ocasiones.

CATTRYSSE Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Patrick Cattrysse, profesor de traducción en la Universidad Católica de Bruselas ha dedicado toda su vida académica a la traducción y, en especial, a la traducción cinematográfica. Esta preocupación por el transvase cultural y funcional llevado a cabo en el cine le condujo a preocuparse por la adaptación cinematográfica. Como resultado nació un proyecto que se convirtió más tarde en tesis doctoral. Hasta el momento, es el único caso



conocido en el que se haya hecho un análisis de estas características en una cultura diferente de la anglosajona. Además, ha sido el primero en relacionar este hecho con la teoría y práctica de la traducción.

Patrick Cattrysse opina que la adaptación cinematográfica ya no puede considerarse un fenómeno marginal en el campo de los estudios cinematográficos. Para defender este argumento señala diferentes propuestas: un extenso corpus de casos, el gran número de adaptaciones que se han producido, y la impresionante cantidad de estudios que se han publicado sobre la materia. Welch (1981) ha estudiado este fenómeno y constata que la adaptación existe desde principios del siglo XX. Y Cattrysse (1994: 37) se extraña de que todavía no haya un método mayoritariamente aceptado para la adaptación cinematográfica (Ver Pineda 1997). Cattrysse (1994: 38) distingue seis grupos de estudio, lo que nos da una idea de la variedad de enfoques y campos. A continuación vamos a hacer una enumeración de estos casos, pero no pasaremos a comentarlos, ya que Cattrysse hace una espléndida taxonomía de los mismos en el artículo al que hemos hecho referencia más arriba:

1. El estudio de la adaptación de una obra literaria.
2. El estudio de las relaciones entre un autor y el cine.
3. El estudio histórico de la adaptación cinematográfica.
4. El estudio de las relaciones entre los dos, cine y literatura.
5. El estudio de la adaptación cinematográfica en manuales sobre guiones cinematográficos.
6. Estudios teóricos sobre la adaptación cinematográfica.

Como se deduce de la lista anterior, no hay una tradición de estudios que analicen las implicaciones de la adaptación cinematográfica sobre las versiones traducidas a otras lenguas.

Podríamos resumir las teorías de Cattrysse señalando, en primer lugar, su crítica al discurso de fidelidad que preside los estudios sobre la adaptación cinematográfica. En segundo lugar, argumenta que la preocupación por un análisis semiótico descriptivo se remonta a la década de los 80, con lo que la investigación al respecto no es lo suficientemente amplia como para sacar conclusiones definitivas. En tercer lugar, algunos estudiosos se han ocupado de analizar y criticar la validez del discurso de fidelidad y el enfoque centrado en el texto original, pero no han formulado ningún método de análisis y estudio alternativo al enfoque mencionado.

Afortunadamente para los investigadores en este campo, Cattrysse propone un método teórico de estudio tomado de la teoría de la traducción. Sugiere aplicar el método polisistémico a la adaptación cinematográfica. La característica principal de este enfoque reside en que considera el cine, la literatura y cualquier otra forma



de comunicación humana organizada y determinada por reglas, normas y convenciones interrelacionadas. Este enfoque analiza esas reglas, normas y convenciones con el objetivo de poder describir y poder llegar a explicar el porqué de esas prácticas semióticas, además de la percepción que el sujeto ha recibido de ellas.

Mediante un enfoque funcional, que incluiría como su campo de estudio tanto el proceso como el resultado, tendríamos dos objetos de estudio: el proceso de adaptación y el resultado final, la película como objeto artístico acabado. El enfoque polisistémico, en palabras de Cattrysse (1994: 14):

Substitutes a descriptive, functional attitude for a normative one. This means that film adaptation is no longer defined on the basis of a predefined faithfulness towards an 'original'. Instead, a functional definition is adopted: a film adaptation (as a final product) is redefined as any phenomenon that functions as such, that is *any phenomenon that presents itself and/or is perceived as a film adaptation in a particular historical context*.

Aunque la aplicación de este enfoque ha dado resultados más que satisfactorios en determinados tipos de estudios, tales como el estudio de géneros determinados en épocas determinadas, no ha podido hasta el momento diseñar una teoría válida que pueda ser aplicada a cualquiera de los campos de estudio utilizados por los investigadores. La principal crítica a este enfoque procede de aquellos investigadores que pretenden analizar textos individuales, para los que el enfoque polisistémico no es totalmente adecuado.

En nuestro trabajo adoptaremos el enfoque polisistémico en lo relacionado con el proceso de adaptación, dado que presupone que cualquier práctica semiótica está condicionada por diferentes modelos a la vez. Como señala Cattrysse, una adaptación cinematográfica puede estar 'inspirada' en una novela pero, a su vez, "its production and reception may have been determined by a certain trend in photography, or *mise en scène*, or acting style, or musical composition, etc." (p. 45). En realidad suelen ser adaptados al mismo tiempo toda una serie de elementos que funcionan a diferentes niveles. Como consecuencia de lo anterior, toda producción cinematográfica representa algún tipo de adaptación, dado que está determinada por diferentes modelos, aunque con demasiada frecuencia se aborda el contencioso de la adaptación literatura-cine desde un ángulo reduccionista (Pineda 1997; Stam 2000: 54; Rodríguez Martín 2003: 320).



INTERTEXTUALIDAD Y TRANSGRESIÓN EN *PETER PAN*

Sin lugar a dudas, el concepto de intertextualidad desarrollado por Julia Kristeva (1967), entendido genéricamente como la alusión que un autor hace a textos anteriores en su propio trabajo, y tomado desde una vertiente absoluta cuestiona entre otros el concepto de originalidad y el concepto de autor, se ha utilizado con demasiada libertad para justificar que en la adaptación cinematográfica todo vale. Y atendiendo a la relación que Chandler (2003) establece entre texto y contexto, señalando que “The notion of intertextuality emphasizes that texts have contexts”, es tremendamente peligroso para el arte que la industria cinematográfica se adueñe de temas, argumentos, ideas, de forma biselada y descontextualizada. Parece lógico exigir a la industria cinematográfica que cuando elija una obra para su adaptación valore y sopesa su contexto tanto lingüístico como de situación. Ya no vale la manida polémica sobre la fidelidad a la letra de la obra literaria, una demanda irresponsable y pueril. Stam (1992, 159) señala y argumenta magistralmente las deficiencias en la adaptación cinematográfica de *La mujer del teniente* francés, del novelista británico John Fowles, con la salvedad de que su argumentación deja entrever una crítica velada a la adaptación en base a su falta de fidelidad a la novela. No obstante, su contexto de situación, con el componente social, cultural, económico, artístico, etc., son aspectos inherentes a la propia obra, de la que no deberían separarse, de forma que el mensaje original fuera respetado. Es cierto que todo texto existe en relación a otros. Hay autores que incluso defienden que los textos deben su existencia en mayor medida a otros textos que a los propios autores (Ver Beaugrande, R. de y W. Dressler 1981).

En la adaptación cinematográfica, la referencia es directa sin duda, con la consabida fórmula famosa “basado en la obra de...” en los créditos. Cuando en 1968 Barthes anunciaba “la muerte del autor” y “el nacimiento del lector” (Barthes 1977, 148), rompía con el mito del autor y con el de la originalidad, conceptos ya estudiados por los estructuralistas rusos en los años 30, se modificaba el foco principal de atención del origen al destino. Sin lugar a dudas, las adaptaciones son como las traducciones (en un posterior trabajo abordo este tema en profundidad), cada lectura es una reescritura. La adaptación como forma de traducción, es decir, una nueva versión a partir de la visión e interpretación de un lector privilegiado. En el caso de la industria cinematográfica, se trata de la materialización de una idea o proyecto de un equipo donde sobresalen el director, el guionista, el reparto y los productores. En el caso de una obra traducida, se nos presenta la visión de un traductor, incluso en el casi imposible supuesto de una traducción perfecta. De cualquier modo, asistimos a la reinterpretación de un texto,



generalmente canonizado, que admite la explotación de alguna de sus vertientes. En el caso de *Descubriendo Nunca Jamás* sobresale el ensalzamiento de la capacidad creativa de un autor, J.M. Barrie, a través de su propia biografía, una obra basada en hechos reales, aunque los guionistas han novelado un dato biográfico para contar una historia mezcla de realidad y ficción: una forma de transgresión temática.

El texto canonizado, y por tanto con una autoridad reconocida, se usa como pretexto para propósitos a veces desleales. Un ejemplo ilustrativo en el que no nos vamos a detener por razones obvias es la versión animada que los Estudios Disney realizaron en 1967 de *El Libro de la Selva* de Kiplin (1894), aparentemente para un público infantil, con unos resultados magníficos en su vertiente cinematográfica, dando a conocer la obra de Kiplin y sus inolvidable personajes a nivel internacional, pero con un mensaje distinto a veces y opuesto al original en otros, que sobresale por su sectarismo y su torpeza antisocial. El mundo académico tiene la obligación moral de detectar, analizar, estudiar, investigar, sistematizar y denunciar los abusos y las tropelías que se comentan en este sentido. De nuevo, no se trata de poner puertas al campo, sino de levantar la voz de alarma en aquellos casos en los que la investigación demuestre que se transgreden y violan derechos de autor al amparo de una obtusamente entendida relectura o intertextualidad. En ocasiones, las reinterpretaciones o versiones o relecturas no son más que subterfugios de artistas de segunda o tercera fila para alcanzar la fama.

La versión animada de la productora Disney tuvo un doble efecto. Por un lado, resulta innegable la resonancia internacional que generó la película, ayudando a immortalizar el personaje de *Peter Pan*, creado por Barrie a principios del siglo XX. Por otro, cargó la obra, y en especial su personaje central, de la moral ultraconservadora imperante en el Hollywood de la Guerra Fría, en una maniobra similar a la que realizó para la adaptación de *El libro de la selva* de Kiplin. Garriga (2005: 22) defiende esta tesis y sostiene que:

Como en tantas otras ocasiones fue la compañía Disney la responsable de convertir el personaje de la novela homónima de Sir James Mathew Barrie en un icono infantil para el consumo de masas. Fue en 1953, cuando el filme de animación *Peter Pan*, de Clyde Geromini y Wilfred Jackson, llegó a las pantallas de cine. El filme de Disney comportaba, en la línea tremendamente moralista y aleccionadora de los tiempos del código Hays (documento regulador de la censura en el cine clásico de Hollywood), una doble vertiente: por un lado, un delicioso y colorista derroche de imaginación capaz de encandilar por su belleza a niños y adultos, combinado con unas geniales pinceladas de humor protagonizadas por



el malo de la función, el capitán Garfio, y por un cocodrilo psicodélico y divertidísimo que se había tragado un reloj y nadaba haciendo tic-tac. Por otro lado, el clásico de Disney se adscribía a la línea ideológica □también clásica□ de preservación de valores ultraconservadores: la familia, la patria, el otro como enemigo, la edad adulta como objetivo ineludible y la infancia como único espacio para la imaginación (y para el terror).

Pasa algo parecido con la música. Muchos cantantes han alcanzado la fama gracias a supuestas versiones de temas consagrados. ¿Dónde se sitúa la frontera? En el mundo de la música, en aquellos casos en los que los versionadores no realizan versiones sino imitaciones. El fenómeno que supuso al menos la primera edición de *Operación Triunfo* puede servir de ejemplo para ilustrar esta idea. Gran parte de la crítica se ha hecho eco de la artificialidad del proceso de formación y de lanzamiento al mercado de supuestas estrellas de la canción. Como dijo un comentarista de prensa rosa, los jóvenes aspirantes a estrella tenían fecha de caducidad. Solamente aquéllos que tenían algo dentro, y que no se limitaban a imitar a artistas ya consagrados, han conseguido hacerse un hueco en el mundo de la música. Resulta irónico, y no por ello menos cierto, que en ocasiones nuevas versiones han alcanzado mayor éxito que los originales. Dicho de otro modo, las nuevas versiones han ayudado a que obras relativamente desconocidas se hayan hecho famosas a raíz de versiones posteriores. La película *Casablanca* es un ejemplo interesante e ilustrativo. Originalmente se trataba de una obra de teatro que nunca llegó a estrenarse en Broadway. Unos productores avisados de Hollywood se hicieron con los derechos de filmación para que el director Michael Curtiz hiciera una obra maestra de la historia del cine con la magistral interpretación de Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, y ganadora de tres Oscars, entre ellos al de mejor película.

Volviendo a la obra que nos ocupa, sería tremendamente arriesgado intentar cuantificar el porcentaje de éxito que el *Peter Pan* de Barrie debe a la versión animada de la productora Disney de 1953, basada no en la obra original de 1904 sino en un cuento que Barrie escribió en 1911 a tenor del inesperado éxito de la obra de teatro y por supuesto a versiones anteriores y posteriores. Es innegable la repercusión de la versión cinematográfica. Pero no lo es menos su impacto, independientemente de la honestidad y el respeto que se le haya profesado a la obra literaria. Si bien la manipulación de la Productora Disney es mucho más sutil en esta obra que en *El libro de la selva*, no por ello es menos desdeñable y criticable. El matiz quizás sea tan importante como el fondo, como se ha



defendido en la introducción de este trabajo.

La ficha artística completa se puede consultar en la siguiente página de Internet:

<http://www.imdb.com/title/tt0046183/fullcredits#writers>

Ficha artística

Productor	Walt Disney Pictures
Directores	Clyde Geronimi y Wilfred Jackson
Título original	<i>Peter Pan</i>
Título en español	<i>Peter Pan</i>
Guión Original	Milt Banta
Basado en la obra	<i>Peter Pan</i> (1911)
Música	Sammy Cahn, Frank Churchill, Sammy Fain y Ted Sears
Nacionalidad	Estadounidense
Productora	Disney
Año de Estreno	1953
Duración	76 minutos
Clasificación en el Reino Unido	U
Clasificación en España	Autorizada para todos los públicos

En el siguiente apartado se aborda una película diametralmente opuesta a la que acabamos de comentar. No hablamos ya de una obra de dibujos animados, tampoco está basada directamente en la obra de Barrie, sino en una novela (Ver ficha artística en la siguiente sección) que recrea los diálogos del autor con unos niños que conoce fortuitamente en un parque, es decir, que no es una nueva versión de la historia sino del proceso creativo de su autor a partir de unos hechos reales.

METÁFORA Y ESTEREOCOPISMO EN *DESCUBRIENDO NUNCA JAMÁS*

Esta película no está basada en la obra de teatro *Peter Pan* que el dramaturgo escocés James Mathew Barrie escribiera en 1904, inspirado por unos niños que jugaban en los jardines de Kensington de Londres y cuya amistad le sirvió para despertar su imaginación. Se trata de una adaptación de una novela, escrita por Allan Knee en 1998, cuyo título original es *The Man who was Peter Pan*, en la que, de forma novelada y totalmente inventada, se narran los diálogos que el creador de *Peter Pan* había tenido con la familia Llewelyn Davies. A partir de la cual David Magee escribió el guión de *Descubriendo Nunca Jamás* (2004).

Como puede leerse en la contraportada del DVD de la película, *Descubriendo Nunca Jamás* “es una mirada al particular universo creado por James M. Barrie para dar vida al clásico *Peter Pan*... desde su primera visión hasta el estreno de la obra en teatro.”



¿Puede considerarse que J.M. Barrie escribió su *Peter Pan* para un público infantil? Según argumentan Lorenzo, Pereira y Ruzicka (2002:45): “La mayoría de los textos de la literatura infantil se pueden leer a más de un solo nivel. Escribe Fernández López: “Lo habitual en LIJ (literatura infantil y juvenil) en el presente siglo es la doble direccionalidad niño-adulto” y aduce como ejemplos a Barrie (*Peter Pan*), Milne (*Winnie the Poo*) o Grahame (*The Wind in the Willows*) (1996:43).

También se ha producido el efecto contrario, es decir, la creación de obras cinematográficas para adultos o para el público en general a partir de obras genuinamente infantiles. Para Richard Gladstein, *Descubriendo Nunca Jamás* supuso “una oportunidad única de crear una película que combina los sentimientos más íntimos y personales con un increíble estallido de imaginación e inventiva”. Y añade: “Es una historia tanto para el niño como para el adulto que todos llevamos dentro”.

La obra objeto de estudio pormenorizado en este trabajo, *Descubriendo Nunca Jamás*, estrenada en noviembre de 2004 en el Reino Unido y Estados Unidos y en febrero de 2005 en España (Ver ficha artística más abajo), ha alcanzado un éxito notable de público y crítica de forma muy rápida, incluso a pesar de unas perspectivas no muy positivas debido principalmente a tratarse de una versión encubierta para el cine de *Peter Pan*, estrenada en el Teatro Duke of York de Londres justo un siglo antes.

Ficha artística

Los datos que se proporcionan a continuación han sido extraídos directamente de los créditos de la versión publicada en España en DVD, distribuida por *Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)* el 8 de junio de 2005. Si bien se trata de una ficha simplificada, contiene la información pertinente para los objetivos de este trabajo. Para una información detallada de los créditos y una ficha técnica completa se remite al lector a la propia película o a la página oficial de la misma, cuya dirección de Internet es:

<http://www.miramax.com/findingneverland/index.html>

Productor
Director
Título original
Título en español
Guión Original
Basado en la obra

Richard N. Gladstein y Nellie Bellflower
Mark Forster
Finding Neverland
Descubriendo Nunca Jamás
David Magee
“The man who was Peter Pan” de Allan
Knee (1998)



Música
Reparto

Jan A.P. Kaczmarek
Johnny Depp, Kate Winslet, Julie

Director de Fotografía
Nacionalidad
Productora
Año de Estreno

Christie, Dustin Hoffman
Roberto Schaffer
Estadounidense
Miramax Films
2004 (EE.UU. y Reino Unido) ; 2005

Duración
Escenario
Clasificación en el Reino Unido
Clasificación en España

(España)
97 minutos
Londres de principios del siglo XIX
Parental guidance
Autorizada para todos los públicos

ADAPTACIÓN Y TRADUCCIÓN

La traducción en general, y la traducción audiovisual en particular, comparten con la adaptación cinematográfica un gran número de puntos coincidentes, lo que merece por sí solo un trabajo de investigación monográfico en el que se aplicarán los avances en teoría de la traducción para justificar algunas de las propuestas sobre adaptación cinematográfica y, en concreto, para el análisis pormenorizado de *Peter Pan* de la Productora Disney (1953) y *Descubriendo Nunca Jamás*, (2004). Se podría decir que este nuevo trabajo constituiría una continuación natural a modo de segunda parte del presente trabajo.

La elección de títulos en español de películas extranjeras para su exhibición en nuestras salas de cine, que tanta polémica genera en el mundo de la traducción y en el público en general, está presidida por parámetros de idéntica naturaleza. Se abordará de forma exhaustiva y con un enfoque estereoscópico que permita profundizar en ambos campos.

Una discusión habitual es si estas dos actividades se pueden considerar actos creativos. Sin duda lo son, la verdadera cuestión es el grado de creatividad. La obra no llega a la audiencia meta sin la mediación, que no mediatización, del traductor. Es un proceso creativo indiscutiblemente. Los postulados defendidos por Barthes y Kristeva respecto a la muerte del autor y el nacimiento del lector son perfectamente extrapolables al proceso de traducción.

La industria cinematográfica no siempre ha sido consciente de la relevancia de sus producciones para una audiencia extranjera. Como sucede habitualmente, han sido variables económicas las que han alertado a los productores de su relevancia en los mercados internacionales. Algunas productoras estadounidenses ya han tomado conciencia de



este factor y han tomado medidas al respecto, tales como la implantación de oficinas de supervisión de doblajes. Podría decirse que dependiendo del traductor al igual que el adaptador, una obra traducida podría considerarse una visión intertextual de su referente original o una transgresión cuando el resultado no refleja el espíritu o el mensaje del original.

CONCLUSIONES

Siguiendo las directrices de una de las citas más famosas de Albert Einstein en la que el físico judío de origen alemán nos urgía a que hiciéramos lo que hiciéramos no dejáramos nunca de hacernos preguntas, a lo largo de las páginas de este trabajo se ha tratado de profundizar en el campo de la intertextualidad aplicada a la adaptación de obras de teatro para la pantalla y por tanto para el gran público. Sin duda, se ha pretendido sembrar la duda para posteriormente arrojar ciertos destellos de luz sobre el que puede considerarse el mayor desafío de la narrativa audiovisual de las últimas décadas, la adaptación cinematográfica, toda vez que las adaptaciones de obras literarias para el cine suponen más del 80% de la producción cinematográfica total.

El concepto de intertextualidad nos ha conducido inexorablemente a la pregunta de dónde se encuentran los límites de la adaptación cinematográfica, entendida como reinterpretación que un lector privilegiado realiza en clave metafórica e intertextual de un texto anterior, conocido y reconocido, de mayor o menor prestigio, aceptado y asumido por la colectividad y de los individuos que la componemos, en tanto parte integrante de la misma, de la que forma parte tanto como nuestros familiares, amigos, compañeros de trabajo, nuestro móvil, nuestra hipoteca, nuestros miedos, nuestras ansiedades, nuestra contaminación y nuestros amaneceres y atardeceres.

En la actualidad es un hecho irrefutable que una característica sobresaliente de las industria cinematográfica es contarnos historias de forma creíble, en las que los artilugios y estratagemas propios de la narrativa audiovisual nos embaucan para convertirnos en una primera instancia en sus prisioneros para terminar por hacernos cómplices de sus personajes, sus historias, sus escenarios, como consecuencia de una especie de síndrome de Estocolmo o encantador de serpientes. Mediante sus depuradas técnicas, tratan de convencernos de que los malos son individuos terribles, los buenos son seres angelicales, los guapos son irresistibles, los feos son repugnantes, los fuertes son invencibles, y los débiles son frágiles y vulgares.

¿Dónde residen los límites de la adaptación en el supuesto de que los hubiere? Sin duda, en los dos elementos



clave que se han defendido a lo largo de este trabajo: por un lado que la versión cinematográfica respete el mensaje y el espíritu del original y, por otro, que la obra resultante sea de calidad, independientemente del medio en el que se haya plasmado y los posibles referentes en los que se haya basado, donde el resultado final quede indisolublemente vinculado al progreso y al enriquecimiento personal y colectivo. La obra resultante debería aspirar a aportar valores, perspectivas, a presentar ángulos nuevos, que nos ayudaran a avanzar social, cultural y artísticamente.

Podemos concluir señalando las dos ideas claves expuestas en este trabajo. Por un lado, que *Descubriendo Nunca Jamás* (2004) es un ejemplo paradigmático de cómo la reinterpretación de un clásico, o parte de él, puede ayudarnos a profundizar en su mensaje, a crecer moral y emocionalmente, a explorar nuevos horizontes a lo largo de nuestras vidas, con el inexorable paso del tiempo dirigiendo nuestros actos cotidianos. Por otro, que *Peter Pan* (1953) presenta dos vertientes opuestas dentro de la adaptación cinematográfica. La primera, y más positiva, la creación de una versión animada para un público infantil de una obra llena de colorido, magia, encanto, imaginación. La segunda, la vil manipulación de una audiencia predispuesta, dócil e indefensa, por medio de sutilezas y matices que terminan por tergiversar el mensaje original, transgrediendo los límites de la adaptación, con fines ajenos a los diseñados por el autor original.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barrie, J.M. *The adventures of Peter Pan*. Londres: Lightning Service UK. Ltd., 2004.

Barthes, R. *Image, Music, Text*. Traducción de Stephen Heath, Londres: Fontana Press, 1977.

Beaugrande, R. de y W. Dressler. *An Introduction to Applied Linguistics*. Londres: Longman, 1981.

Coulthard "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals." *Target* 4 (1) (1992): 53-70.

Cattrysse, P. "The study of film adaptation: a state of the art and some "new" functional proposals." *Actas del I congreso internacional sobre trasvases culturales: literatura, cine y traducción*. Eds. Federico Eguiluz et al. Vitoria: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 1994. 37-55.

Chandler, D. "Intertextuality."

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html> (2003).

Coulthard, M. *An introduction to discourse analysis*. 2ª ed. Harlow: Longman, 1985.



García Castro, Francisco. "Las ventanas que fabrico", *El Semanal* N° 927 (31 de julio de 2005): p. 6.

Garriga, A. "Descubriendo Nunca Jamás: crecer o no crecer, ésa es la cuestión." *Home Cine DVD* 60 (2005): 20-24, 26-27.

Kristeva, J. *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.

Lorenzo, L., A.M. Pereira y V. Ruzicka (eds.). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Cie Inversiones E Editoriales Dossat 2000 S.L., 2002.

Naremore, J. (ed.) *Film Adaptation*. Londres: The Athlone Press, 2000.

Peña Ardid, C. (1992). *Literatura y Cine*. Madrid: Cátedra.

Pineda Castillo, F. "Ficción y producción cinematográfica: cuatro novelas vertidas al cine." Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, 1997.

□ "La batalla de los sentidos: análisis de la dialéctica literatura-cine y su incidencia en el doblaje cinematográfico." *Actas del III congreso internacional sobre trasvases culturales: literatura, cine y traducción*. Eds. Eterio Pajares et al. Vitoria: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2000. 321-329.

□ "El análisis del discurso aplicado al doblaje cinematográfico: *The Great Gatsby*." *La traducción para el doblaje y el subtulado*. Ed. Miguel Duro Moreno. Madrid: Cátedra, 2001. 111-137.

Rodríguez Martín, M.E. *Novela y cine. Adaptación y comprensión narrativa de las obras de Jane Austen*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2002.

Schiffirin, D. *Approaches to discourse*. Oxford: Blackwell, 1994.

Stam, R. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press, 1992.

□ "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*. Ed. J. Naremore. London: The Athlone Press, 2000. 54-76.

Welch, J.E. *Literature and Film. An Annotated bibliography, 1907-1977*. Nueva York, Londres: Garland Publishing Inc.



NO TAN MUERTOS: FEMINIDAD Y VIDA EN “THE DEAD” DE JAMES JOYCE Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE JOHN HUSTON

Gerardo Rodríguez Salas

Universidad de Granada (España)

Resumen

El presente artículo pretende sumarse a la creciente ola de estudios feministas sobre la obra de James Joyce. Mientras que importantes críticas como Sandra M. Gilber y Susan Gubar o Carolyn Heilbrun atacan la misoginia desmesurada que encuentran en la obra de Joyce, este estudio saca a la luz la importancia que el irlandés otorga a la esfera femenina hasta el punto de sugerir que es en este ámbito, y no en el entorno patriarcal y canónico en el que se ha ubicado con frecuencia, donde se ofrece una verdadera alternativa de cambio y de vida a la muerte espiritual en la que el patriarcado y las instituciones que lo componen sumen a sus súbditos. Nos centramos en uno de sus relatos más conocidos y cuyo título sistematiza esta muerte espiritual, “The Dead”, incluido en su famosa colección de relatos *Dubliners*. Nuestra intención será mostrar la importancia de este entorno femenino en el relato de Joyce y cómo John Huston, en su adaptación cinematográfica de 1987 del mismo título, enriquece de forma magistral el relato de Joyce para insistir en el papel crucial que el escritor irlandés proporciona a la esfera femenina.

Un Joyce feminizado

Si existe un escritor canónico en lengua inglesa que ha suscitado una interminable controversia en relación a la figura femenina, es sin duda James Joyce. Dado su papel central dentro del modernismo literario masculino, junto con figuras como T. S. Eliot, D. H. Lawrence o Ezra Pound, por citar algunos nombres, Joyce ha sido percibido con frecuencia como un escritor misógino que defiende los preceptos del patriarcado y sólo presenta el crecimiento y la evolución de varones protagonistas (Lawrence 1993: 245). Una gran parte de la crítica percibe esta misoginia de Joyce, en tanto que parece confinar a sus mujeres protagonistas a la cárcel del cuerpo, excluyéndolas de la producción cultural y defendiendo el triunfo de una herencia literaria patriarcal. Este es el caso de críticas de renombre como Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1985: 519; 1988: 232, 260-1) y Carolyn Heilbrun (1982: 215-