



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Pregrado

EL LENGUAJE COMO IMAGEN/LA IMAGEN COMO LENGUAJE

Narrativa y Cine: *Little Women* de Louisa May Alcott

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánica con Mención en Literatura.

ANDREA ESCOBAR CONTRERAS

PROFESOR GUÍA: MARÍA EUGENIA GÓNGORA DÍAZ

SANTIAGO DE CHILE

2016

“(...) but the act of seeing and the thing seen, the seer and the spectacle, the subject and the object, are one (...)”

Ralph Waldo Emerson – *“The Oversoul”*, 1841¹

¹ 1. Emerson, R.W. *The Oversoul*. New York: The Portable Emerson, 1981. (P.211)

A mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi madre, por el amor y la paciencia.

Gracias a mi padre, por entregarme seguridad.

Gracias a mis abuelos, por confiar y creer en mí.

Gracias a mi tío, por estar presente en todo momento.

Gracias a Constanza, por la incondicionalidad.

Gracias a mi gato Mateo, por tantas compañías nocturnas.

Gracias a mi profesora guía, María Eugenia Góngora, por todo lo aprendido.

INDICE

I.	INTRODUCCIÓN	7
II.	CAPÍTULO I	
	1.1 Primer acercamiento a la problemática de la palabra y la imagen	14
	1.2 Palabras e Imágenes: Breve recorrido histórico	17
III.	CAPÍTULO II	
	2.1 Lectores y textos: Multiplicidad de interpretaciones	40
	2.2 Texto: Palabra e Imagen	43
	2.3 Adaptación cinematográfica: Del libro a la película (o Palabras construyendo Imágenes e Imágenes construyendo Palabras)	45
IV.	CAPÍTULO III	
	3.1 La adaptación como proceso de conversión y transformación: Inclusión, Exclusión y Mutación	57
	3.2 Análisis de la novela <i>Little Women</i> , de Louisa May Alcott y tres de sus adaptaciones cinematográficas	
	3.2.1 <i>Little Women</i> , la novela: Relación con <i>The Pilgrim's Progress</i>	62
	3.2.2 <i>Little Women</i> , la novela: Presentación de los personajes y del contexto	68
	3.2.3 <i>Little Women</i> , adaptación de 1933: Presentación de los personajes y del contexto	72
	3.2.4 <i>Little Women</i> , adaptación de 1949: Presentación de los personajes y del contexto	75

3.2.5 Mutación, inclusión y exclusión: Análisis de algunos episodios de la novela y las adaptaciones de 1933 y 1949	77
3.2.6 <i>Little Women</i> , adaptación de 1994 y la influencia de los aspectos biográficos	91
3.2.7 Aspectos biográficos: Ideas educacionales de Bronson Alcott y su relación con <i>The Pilgrim's Progress</i>	93
3.2.8 <i>Little Women</i> , adaptación de 1994: Perfeccionamiento personal y función didáctica	97
3.2.9 Aspectos biográficos: Obra e inicios en la escritura	101
3.2.10 <i>Little Women</i> , la novela: Obra 'semi-autobiográfica'	104
3.2.11 Aspectos biográficos: Guerra Civil	107
3.2.12 <i>Little Women</i> , adaptación de 1994: Presencia de la temática de la guerra	110
3.2.13 Aspectos biográficos: Derecho a sufragio femenino	112
3.2.14 Aspectos biográficos: Abolición de la esclavitud	115
3.2.15 Aspectos biográficos: Trascendentalismo	117
3.2.16 <i>Little Women</i> , adaptación de 1994: La doble lectura	122
3.2.17 Dos tipos de adaptación	123
V. CONCLUSIONES	125
VI. BIBLIOGRAFÍA	136
VII. ANEXO	137

I. INTRODUCCIÓN

La propuesta de tesis planteada en este trabajo emana del estudio de las interacciones entre palabra e imagen. A partir de la investigación de este tema – que, en un comienzo, pretendía centrarse, exclusivamente, en el campo de la literatura –, se abrieron un sinnúmero de posibilidades y espacios que, sin dejar de lado el ámbito literario, representaban nuevos modos de interacción entre palabra e imagen.

En este contexto – y estimulados por nuestro gran interés por el arte cinematográfico –, nace la idea de realizar nuestros análisis basándonos en las relaciones existentes entre literatura y cine. La dificultad fundamental a la que nos enfrentamos al realizar este trabajo fue, sin duda, ser capaces de mantener las particularidades de cada uno de los géneros y, a la vez, mostrar cómo éstos poseen características que los emparentan y les permiten, por lo tanto, funcionar en diálogo constante. Aclaremos, de inmediato, que los análisis expuestos a lo largo de este trabajo han sido elaborados a partir de una mirada literaria – por ser éste el campo que estudiamos – y, al mismo tiempo, cuidando de no perder la especificidad del cine como medio.

Las relaciones entre estos dos ámbitos las encontramos desde los comienzos del cine, lo cual se debe a un elemento que ambas artes tienen en común: su carácter narrativo. Partiendo de esta idea, la tarea esencial que llevaremos a cabo en este trabajo, es la reflexión y análisis del procedimiento de adaptación cinematográfica, es decir, el movimiento del texto literario al texto fílmico. Las definiciones de este proceso son diversas; una de ellas nos fue de gran ayuda para iniciar este camino de investigación y la encontramos en la tesis titulada *Transformaciones de la voz narrativa en la transposición de textos literarios al cine: las resistencias de una narración ‘silenciosa’*, de autoría de

Matías Rebolledo Dujisin: “(...) el traslado de una diégesis originalmente literaria (vehiculada a través de la palabra) al medio cinematográfico (que incluye, al menos, una dimensión visual, una auditiva – verbal y no verbal –, en una reproducción continua), con todas las transformaciones (o adaptaciones) que esto implica producto del cambio de medio” (4).

Nuestro interés por estudiar la adaptación cinematográfica tiene que ver, principalmente, con dos asuntos. El primero de ellos, es que consideramos que la adaptación representa uno de los modos más interesantes de interacción entre palabra e imagen, debido a la compleja red de diálogos y relaciones que se generan entre ellos durante este proceso. Estas interacciones implican un sinfín de movimientos de ida y vuelta: desde la palabra a la imagen y desde la imagen a la palabra, los cuales serán referidos con detalle a lo largo de este trabajo. En este punto, basta con mencionar que toda adaptación supone, por un lado, un movimiento desde el texto literario al texto fílmico, es decir, desde la palabra a la imagen – movimiento llevado a cabo por el ‘autor’ de la película –, y, por otro, un movimiento desde el texto fílmico a los ‘nuevos textos’ construidos por cada lector-espectador, es decir, desde la imagen a la palabra, de acuerdo a las distintas variantes verbales en que éstos los reelaboren, luego de haberlos leído e interpretado.

Hay bastante que profundizar en cuanto a esto; debemos aclarar que – como ya hemos esbozado durante esta introducción – ni la novela es sólo palabra, ni la película es sólo imagen; muy por el contrario, en ambos medios, palabra e imagen se cruzan, generando un diálogo que les permite construir un complejo tejido legible que es, a la vez, verbal y visual. Esta aclaración resulta imprescindible, pues, de uno u otro modo, todo nuestro trabajo se encuentra sustentado en ella.

El segundo asunto que nos llevó a interesarnos por realizar nuestro trabajo acerca de la adaptación – el movimiento desde la novela a la película, específicamente – fue que, a partir de la reflexión y análisis de ésta, se posibilita una comprensión más acabada del arte narrativo. Debido a nuestra formación académica literaria y, por supuesto, al carácter esencialmente narrativo de la literatura, sentimos profundo interés por el tema de la narración. En este sentido, el estudio de la adaptación cinematográfica ofrece una oportunidad para interiorizarnos en el arte narrativo desde otras perspectivas, entendiendo cómo funciona éste en medios tan semejantes y, a la vez, tan distintos, como la literatura y el cine; y comprendiendo, además, todos los procesos de transformación por los que tiene que pasar la narración literaria para convertirse en una narración fílmica.

El tema de la adaptación resulta muy amplio, por lo cual, con la finalidad de delimitarlo en este trabajo de Seminario, hemos escogido una influyente novela del siglo XIX, titulada *Little Women*, de la autora norteamericana Louisa May Alcott². Si bien Alcott publicó otras novelas para un público juvenil y numerosos cuentos, fue *Little Women*, una narración sobre la historia de la familia March, la que, a partir de su publicación en el año 1868, le significó a su autora una reputación duradera hasta nuestros días. Este relato semi-autobiográfico adquirió un estatus de novela de formación y ha funcionado como modelo

² En cuanto a datos acerca de la primera edición de la novela *Little Women*, de Louisa May Alcott, la página web www.abaa.org nos provee de la siguiente información: “Boston: Roberts Brothers, 1868. 2000 impresiones; 250 juegos de hojas embarcadas a Inglaterra para ser publicadas por Sampson, en Low. Ediciones publicadas en púrpura, verde y terracota. En el pasado, varios puntos en la encuadernación del texto han sido presentados como evidencia de la “primera publicación”, pero ahora ha sido demostrado que todos estos supuestos puntos textuales en la encuadernación también existen en varias reimpressiones de 1869. Todas las copias que datan de 1868 corresponden a la primera impresión. Pero debe tenerse en cuenta que existen ejemplares falsos, con portadillas fechadas en 1868. También, las copias a veces son encontradas en impresiones tardías, por lo que los coleccionistas deben operar con extrema precaución.

para un público lector predominantemente femenino, no sólo en el mundo anglófono, sino también en otros espacios culturales, a través de numerosas ediciones en otras lenguas.

Ha sido llevada al cine en numerosas versiones³ y, en este trabajo nos referiremos a tres de sus adaptaciones cinematográficas; una de 1933, del director George Cukor; una de 1949, del director Mervyn LeRoy, y una de 1994, del director Gilliam Armstrong.

La elección de esta novela surge, por sobre todo, de nuestro gusto y deleite por ella. Avanzada nuestra investigación, notamos la gran variedad de posibilidades de análisis que la novela nos entrega, las diversas perspectivas desde las que ésta puede ser leída e interpretada y, en fin, el sinnúmero de caminos de acercamiento al tema de la adaptación que ofrece. Las películas, por su parte, fueron escogidas por presentar ciertos rasgos y elementos que facilitan el estudio de los temas que nos interesa desarrollar a lo largo de este trabajo y, por supuesto, porque las consideramos obras valiosas, con múltiples elementos que destacar y con interesantes lecturas e interpretaciones de la obra literaria por parte de sus directores.

A partir del análisis de estas obras, nos hemos propuesto responder las siguientes interrogantes: 1) ¿De qué modo interactúan palabra e imagen en el proceso de adaptación cinematográfica?; 2) ¿Qué intercambios se realizan entre literatura y cine en el transcurso del movimiento del texto literario al texto fílmico?; 3) ¿Qué procedimientos deben llevarse a cabo en la conversión de la novela a la película?; 4) ¿Cómo afectan estos procedimientos al discurso narrativo presentado por el texto fuente?; 5) ¿Qué factores pueden intervenir en

³ Entre las adaptaciones cinematográficas que se han realizado de la novela *Little Women*, de Louisa May Alcott, encontramos las siguientes: 1) Del director George Cukor, estrenada el año 1933; 2) Del director Mervyn LeRoy, estrenada el año 1949; 3) Del director Gordon Hessler, estrenada el año 1978; y 4) Del director Gilliam Armstrong, estrenada el año 1994.

Las cuatro versiones aludidas corresponden, únicamente, a las películas. Además de éstas, se encuentran versiones en formato de serie televisiva y también en teatro, en radio e, incluso, en la web.

la construcción y elaboración de la película adaptada a partir de una obra literaria?; y, finalmente, 6) ¿Qué función cumplen la figura de la autora del texto literario, del ‘autor’ del texto fílmico y de los lectores-espectadores?

Nuestra intención no es proporcionar respuestas absolutas y tajantes a estas seis preguntas, ni tampoco realizar un análisis acabado de la novela y las películas escogidas, antes bien, nos hemos propuesto entregar nuestra visión y perspectiva personal – emanada de la lectura y revisión de diversos textos en que se han tratado, detalladamente, estos temas – de algunos rasgos de la problemática que presentan, en primer lugar, las relaciones entre la palabra y la imagen; en segundo lugar, las interacciones entre literatura y cine; y, en tercer y último lugar, el movimiento desde el texto literario al texto fílmico, denominado adaptación cinematográfica.

Aclaremos que no desconocemos que la investigación y estudio cabal de cada uno de estos tres puntos exigiría, claro está, un análisis mucho más extenso y minucioso que el que aquí hemos realizado. Y recalamos, asimismo, que nuestro trabajo se fundamentará en los aspectos narrativos de la literatura y el cine, dejando a un lado los ámbitos técnicos de estos medios. A raíz de esto, los análisis que aquí se proponen están fundamentados en la consideración de la literatura y el cine como medios, por sobre todo narrativos y, por lo tanto, nuestro interés se orienta hacia la reflexión del movimiento que la narración de una historia realiza desde una obra literaria a una obra fílmica, con todas las transformaciones y cambios que esto implica.

Para cumplir con nuestro objetivo y lograr dar posibles respuestas a las seis interrogantes planteadas en los párrafos anteriores, realizaremos dos tipos de análisis. El primero de ellos, consistirá en tomar las adaptaciones de George Cukor (1933) y de Mervyn

LeRoy (1949) y analizarlas – siempre a la luz de la novela – con el fin de comprender qué es la adaptación cinematográfica y cuáles son los mecanismos y procedimientos con los que opera. Para esto, examinaremos las permanencias, las omisiones, las inclusiones, las exclusiones y las modificaciones, intentando dilucidar, por un lado, los motivos de éstas y, por otro, sus consecuencias en el resultado final del texto fílmico.

El segundo tipo de análisis que desarrollaremos, consistirá en tomar la adaptación de Gilliam Armstrong (1994) – también bajo la luz de la novela *Little Women* de Louisa May Alcott – y analizarla con el objetivo de comprender la influencia que puede tener el conocimiento o desconocimiento de los aspectos biográficos de la autora de la novela en las futuras adaptaciones cinematográficas que de ella se realicen. Asimismo, entender el influjo que este conocimiento o desconocimiento al que hacemos referencia, puede tener en el modo en que los lectores-espectadores reciben, leen e interpretan la película.

Nuestro trabajo está dividido en tres grandes capítulos. En el primero, nos hemos dedicado a exponer, brevemente, algunos puntos del panorama histórico de la discusión sobre palabra e imagen. En el segundo, nos hemos ocupado de presentar el tema de la adaptación, con el fin de entender y profundizar qué es este proceso, qué elementos participan en él y cuáles son los procedimientos mediante los que es llevado a cabo. Y, en el tercero, nos hemos detenido en el análisis de la novela escogida y tres de sus adaptaciones cinematográficas, poniendo en práctica los planteamientos e ideas señalados en los capítulos precedentes.

El análisis y estudio de las interacciones entre literatura y cine y, específicamente, el movimiento desde el texto literario al texto fílmico, es decir, la adaptación cinematográfica, nos ofrecen un campo abierto para profundizar en el vasto tema de las relaciones entre

palabra e imagen. Los diálogos entre literatura y cine, manteniendo cada medio sus especificidades y particularidades – que son los elementos que enriquecen este intercambio –, nos presentan un punto de convergencia innegable: la narración de historias mediante el uso de palabras e imágenes. La palabra en la imagen y la imagen en la palabra. Palabra e imagen aliadas en el arte de contar historias.

II. CAPÍTULO I

1.1 Primer acercamiento a la problemática de la palabra y la imagen

El primer impulso al que nos sentimos llamados al enfrentarnos a estos dos conceptos base de nuestro trabajo, es al de la comparación o, en otras palabras, a la búsqueda de semejanzas y diferencias. Resulta difícil, por tanto – cada vez que se procura reunir los ámbitos de la palabra y la imagen bajo un mismo código –, evitar caer en la afirmación de una supuesta ruptura entre ambos ámbitos. No obstante, habiendo ya ingresado a la investigación, podemos notar que para comprender el vínculo y los modos de interacción que enlazan a estas dos nociones, debe indagarse con una profundidad mayor de la que permite un ejercicio comparativo.

Sin duda alguna, para alcanzar el entendimiento, en primer término, de lo que estos dos conceptos son y, en segundo término, de las relaciones que, desde los comienzos del cine, han establecido, es necesario hacer uso de la comparación. La comparación resulta útil para establecer acercamientos y alejamientos entre ambos ámbitos, permitiendo, por tanto, fijar un marco de estudio desde donde partir nuestra investigación. No obstante, es también imprescindible continuar con un análisis que nos permita profundizar en el modo de interacción de estos conceptos.

De esta forma, el mayor desafío es, por una parte, evitar distanciar a palabra e imagen, afirmando que nada tienen que ver entre sí y, por otra, evitar convertirlos en una única y misma cosa, dejando de lado todas sus particularidades y especificidades. De acuerdo a lo planteado en el libro titulado *Teoría de la imagen*, de autoría de W.J.T Mitchell – una de las obras en que hemos basado nuestra investigación, por presentarnos ésta un panorama breve

y, a la vez, completo y abarcador, del vínculo entre palabra e imagen – se debe estudiar la problemática de la palabra y la imagen entendiéndola como el problema de “la heterogeneidad de estructuras representativas dentro del campo de lo visible y lo legible” (83), con la finalidad de encontrar el “sentido de conexión” de ambos campos.

No desconocemos las limitaciones de los estudios comparativos y, partiendo de ese conocimiento, hemos trabajado intentando evitar ser condicionados por este tipo de análisis. De todos modos, tenemos en cuenta que hay ciertas limitaciones de las que no podemos escapar. De acuerdo al texto ya citado, *Teoría de la imagen*, de Mitchell, existen tres limitaciones básicas a las que nos enfrentamos al hacer uso del método comparativo: en primer lugar, tener la presunción de un concepto unificador y homogéneo y de la ciencia a la que está asociado, haciendo que las proposiciones comparativas sean inevitables; en segundo lugar, utilizar únicamente la “estrategia de comparación/contraste sistemático”, ignorando otras formas de relación y eliminando, con esto, las posibilidades de otro tipo de interacción; y, en tercer y último lugar, el “historicismo ritualista”, que establece una estructura canónica de periodos históricos, siendo incapaz de detenerse en historias alternativas que no confirmen las versiones recibidas de tal estructura de historia cultural.

Luego de la mención de estas limitaciones, Mitchell asevera que para realizar un estudio acerca de las relaciones entre palabra e imagen, la comparación es un procedimiento innecesario. Estamos en desacuerdo con esta postura, pues nos parece que el autor erra al pensar la comparación, únicamente, como una búsqueda de similitudes – como lo confirma esta cita, en que critica al método comparativo: “(...) y las relaciones pueden consistir en muchas cosas más que la similitud, la semejanza o la analogía” (84) –, olvidando que la comparación también implica la detección de elementos discordantes y disonantes. El punto

central está en que, a partir del método comparativo, podamos ser capaces de descubrir el valor y, yendo aún más allá, encontrar la identidad de lo verbal y lo visual.

Este trabajo se centra entonces en la interacción entre palabra e imagen, basándose en el planteamiento de que es innegable que existe un sinnúmero de diferencias entre ambas, pero teniendo presente, a la vez, que tales desemejanzas resultan más complejas de lo que parece bajo un primer análisis. Esto se debe, principalmente, a que ambas nociones se encuentran sujetas a las transformaciones vividas por la sociedad y la cultura, las que implican variaciones en los modos de representación.

Por lo tanto, además del estudio de las interacciones – que, esperamos, nos lleve al descubrimiento (o redescubrimiento) de la “identidad” de estos dos conceptos –, la pregunta acerca del efecto aparece espontáneamente: ¿Cuál es el efecto producido por estas interacciones o conexiones? Y, con ‘efecto’, hacemos referencia al impacto que las relaciones entre palabra e imagen pueden tener tanto en la sociedad y la cultura en general, como en cada lector en particular. Nuestro interés apunta hacia esos dos polos, no obstante, nos inclinamos por el análisis del efecto causado en los lectores, es decir, la recepción que éstos hacen de las variadas interacciones entre palabra e imagen y cómo estas interacciones influyen en la búsqueda de sentido y en la construcción de interpretaciones.

1.2 Palabra e Imagen: Breve recorrido histórico

La siguiente definición de la problemática del vínculo entre palabra e imagen, expuesta en el texto ya citado, resulta interesante para comenzar nuestro trabajo: “Palabra e imagen es el nombre de una distinción ordinaria entre tipos de representación, una forma fácil de dividir, cartografiar y organizar campos de representación” (Mitchell, 11). Entendemos entonces que palabra e imagen son dos diferentes modos o medios de representación – entendiendo ‘representación’ como la acción de hacer presente algo – que, pese a funcionar en ámbitos ‘distintos’, han dialogado desde siempre y, nos atrevemos a afirmar, están unidos por un estrecho vínculo.

Antes de continuar, debemos detenernos en las comillas puestas en la palabra ‘distintos’, pues, de inmediato, surge la siguiente pregunta: ¿Realmente funcionan en ámbitos distintos la palabra y la imagen? Tenemos, en el caso de la palabra, la cultura de la lectura y el espacio del receptor como lector y, nos encontramos, en el caso de la imagen, con la cultura de la visualidad y el espacio del receptor como espectador. No obstante, los límites se desdibujan entre estos dos ámbitos, debido a que la palabra es también una imagen – nada nuevo estamos planteando al afirmar que las letras son en sí mismas, y quizás ante todo, una imagen – y, a su vez, la imagen es también un texto – entendiéndolo como un ‘tejido’, constituido por diversos elementos que, al enlazarse, son capaces de formar una unidad, a partir de la cual se producen diversas lecturas y, con esto, variadas interpretaciones – que puede y debe ser leído. De acuerdo a esto, la palabra se posiciona también dentro del ámbito de la visualidad y, por tanto, implica que el lector sea también un espectador; y, por su parte, la imagen, actúa en el ámbito de la lectura, exigiéndole a su espectador que sea capaz de convertirse, además, en lector. Establecemos, por lo tanto, que, en ambos medios,

nos encontramos con receptores que deben cumplir la doble función de lectores y espectadores.

A partir de lo expuesto, es posible aseverar que el vínculo entre palabra e imagen, además de corresponder a la interacción entre dos modos y medios de representación distintos, hace evidente la presencia de lo que Mitchell llama “tropos culturales básicos” (11), generando la creación de binomios tales como: cultura de masas/cultura de élite, humanidades académicas/humanidades públicas, entre otras. Otro binomio fundamental es el que establece una diferencia entre un ‘pasado’ dominado por el libro y un ‘futuro’ en que la imagen da muestras de imponerse. La idea de la imagen tomando un papel protagónico e imponiéndose en un futuro próximo, tiene mucho sentido si pensamos en uno de los principales medios de comunicación de la actualidad: la televisión, en donde las imágenes ocupan un lugar primordial. Sin embargo – y este es el punto al que queremos llegar –, no podemos dejar de notar que, incluso un medio como la televisión, cuyo soporte es la imagen proyectada en la pantalla, está lejos de ser ‘puramente visual’ y, antes bien, debe considerársele como un medio “en el que las imágenes, los sonidos y las palabras fluyen los unos en los otros” (11). Asimismo, yendo hacia atrás, es posible observar cómo los libros, desde tiempos lejanos, han incorporado imágenes entre sus páginas.

Los ejemplos entregados, nos permiten establecer que los límites entre los campos en que palabras e imágenes se mueven son, claramente, difusos. Debido a esto, pretender alejarlos de forma radical representa un ejercicio sin mayor sentido, del cual sólo puede obtenerse – además de un repertorio de diferencias – la pérdida de una gran riqueza que sólo se encuentra en el trabajo conjunto de palabra e imagen.

Las diferencias son innegables, pero lo esencial es tener presente que éstas no son meramente formales, sino que tienen repercusiones en aspectos prácticos, como por ejemplo, la división entre “el yo (que habla) y el otro (que es visto); entre el decir y el mostrar; entre los testimonios de oídas y los de testigos oculares; entre las palabras (escuchadas, citadas, inscritas) y los objetos o acciones (vistos, figurados, descritos); entre los canales sensoriales, las tradiciones de representación y los modos de experiencia” (Mitchell, 13). Y, además, nunca debe olvidarse que, pese a la existencia de estas divisiones generadas entre los dos espacios, palabra e imagen no dejan de cruzarse en ningún momento.

Mitchell va más allá y se atreve a afirmar que todos los medios son mixtos, es decir, “combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (88) y, además, que todas las representaciones son heterogéneas, negando así la existencia de artes “puramente” visuales o verbales. Para nosotros, la discusión debe ir mucho más lejos que la negación o aceptación de la pureza visual o verbal de los medios. No obstante, dialogamos con el autor de *Teoría de la imagen* en cuanto a que es difícil encontrar un medio en el que sólo actúen elementos del orden visual o verbal, debido a que, aunque en un determinado medio prime la palabra o la imagen, siempre habrá instancias en que ambos espacios se reúnen.

Además, si nos detenemos con brevedad – algunos párrafos más adelante retomaremos este tema – en el caso particular de la escritura, veremos que la sutura entre palabra e imagen se muestra indiscutible. La escritura impide la posibilidad de la pureza de la palabra y de la imagen, debido a que es, en su forma gráfica, la unión máxima entre lo verbal y lo visual. A esto podría objetarse aludiendo que existen representaciones visuales sin escritura

alguna y, a su vez, representaciones verbales, como las orales, que no requieren de una escritura. Respondemos a ello argumentando que lo esencial en toda esta discusión es dejar establecido que, en lo que refiere a las relaciones entre palabras e imágenes – o lo que podríamos llamar la “imagen-texto”, tomando el concepto de Mitchell –, éstas no poseen ni un carácter únicamente visual, ni un carácter únicamente verbal y, antes bien, ambos medios se hallan enlazados de tal manera que resulta muy dificultoso llegar a entender su funcionamiento por separado. Siempre teniendo presente, por supuesto, el hecho de que, pese a este funcionamiento conjunto, cada medio se encarga de cumplir objetivos específicos mediante formatos y recursos particulares.

En relación con esto, antes de continuar con la exposición, es de suma importancia realizar dos aclaraciones: primero, que las imágenes, aunque pertenecen al orden de la visualidad, poseen capacidad de construir discursos verbales; segundo, que las palabras, pese a pertenecer al orden de lo verbal, son capaces, a su vez, de construir imágenes. La ‘visualidad’ no excluye a la ‘verbalidad’, ni viceversa, pues, de una u otra forma, la una está contenida en la otra.

Ambos medios de representación se encargan entonces de crear textos, tejidos repletos de información que el ‘lector-espectador’ debe desentrañar mediante la lectura. Tenemos claro que, tal como señala Mitchell, ninguna de estas dos ideas (que las imágenes pueden leerse como textos y que los textos pueden leerse en busca de imágenes) son ideas innovadoras, el asunto central es que la idea de la “imagen-texto” como un “campo de representación heterogéneo” es, justamente, importante por su subsistencia como tradición teórica y por haber permitido que el conocimiento acerca de las relaciones entre palabra e imagen se ampliara.

Según todo lo expuesto, establecemos nuestro acuerdo con lo que – en base a lo que se menciona en la propia introducción de *Teoría de la imagen* – Mitchell plantea en su texto: la interacción entre imágenes y textos sería constitutiva de la representación en sí misma. Al ‘representar’, vale decir, ‘hacer presente algo’, se requiere de una acción ejercida recíprocamente por las palabras y las imágenes que, al funcionar y trabajar conectadas, conforman una ‘unidad textual’, una red y un tejido de comunicación. Este tejido es puesto frente a los ojos del lector-espectador – no olvidemos que el lector es siempre un espectador, y viceversa –, el cual tiene como misión interpretar, para así, dar sentido al texto. No olvidemos, además, que esta misión es, a la vez, consciente e inconsciente: consciente porque es una voluntad natural el buscarle sentido a las cosas; inconsciente, porque el proceso de interpretación, pese a implicar esta búsqueda de sentido ‘natural’, es espontáneo, es decir, ocurre sin que el sujeto, necesariamente, se lo proponga.

Resulta interesante detenernos en las definiciones de ‘interpretar’, pues éste será uno de los conceptos fundamentales en nuestro trabajo y se ligará directamente con el tema de la adaptación que trataremos en profundidad en los próximos capítulos. Por ahora, sólo nos baste decir que en todo procedimiento de adaptación se encontrará implicado un proceso de interpretación y que, por lo tanto, toda adaptación cinematográfica será una interpretación personal y particular del ‘autor’⁴ de la película. Volviendo al significado de la palabra ‘interpretar’, hemos seleccionado de la RAE⁵ tres definiciones. La primera: “Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto”. La segunda: “Explicar

⁴ Llamaremos ‘autor’ al encargado de elaborar la adaptación cinematográfica. La utilización de este concepto pretende simplificar la idea del realizador del texto fílmico, quien no es una única persona sino que, antes bien, representa una colectividad, entre la que encontramos al productor, al director y al guionista. Por lo tanto, cada vez que nos refiramos al ‘autor’, estaremos aludiendo a toda la colectividad que participa en la creación de una película.

⁵ Diccionario de la Real Academia Española.

acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes formas”. Y, finalmente, la tercera: “Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad”.

De la primera definición, extraemos la idea del “dar sentido” a algo. De acuerdo a esto, ‘interpretar’ implicaría la búsqueda de un sentido dentro del tejido que es el texto. Esta búsqueda está impulsada por el afán de comprender la información que el texto entrega, estando esto mediado por las particularidades de cada ‘lector-espectador’, las que implicarán la existencia de un sinnúmero de diversas lecturas de un mismo texto. La segunda definición, nos permite establecer que un texto puede ser interpretado y comprendido ‘de diferentes maneras’, es decir, no existirá una única interpretación, antes bien, cada ‘lector-espectador’ será capaz de realizar una lectura personal, de descifrar el tejido textual basándose en sus especificidades como lector-espectador. Por último, la tercera definición dialoga directamente con la que le antecede, haciendo hincapié en la idea de ‘interpretar’ como un modo personal de concebir, ordenar y expresar las cosas.

Habiendo presentado estas tres definiciones, estamos en situación de establecer que cuando nos referimos al concepto ‘interpretar o interpretación’, estamos poniendo el acento en el carácter personal de este proceso, lo que permite que las interpretaciones de cualquier texto puedan ser múltiples y diversas. Esto, a condición de mantenerse, por supuesto, siempre dentro de los márgenes que el mismo texto le entrega. En este punto, que atañe al texto y sus límites, nos detendremos más adelante.

Otro asunto significativo que debemos rescatar del libro ya citado de Mitchell, es su alusión a un “giro pictorial”, de acuerdo al cual la imagen se habría convertido en un tema de debate fundamental en las ciencias humanas. *Teoría de la imagen* fue publicado el año 2009, por lo tanto, este planteamiento no es del todo actual; sin embargo, nos parece que la

presencia de la imagen, efectivamente, se ha incrementado con el paso de los años e incluso podría afirmarse que este incremento ha sido progresivo. Medios como la televisión, el cine y, hoy más que nunca, las redes sociales han situado a la imagen en un puesto privilegiado, dejando, al menos a simple vista, a la palabra en un segundo plano. No obstante, basta mirar con mayor profundidad para notar que la palabra, antes que encontrarse en una ubicación inferior a la imagen, se muestra actuando de la mano con ésta.

A partir de la idea de esta potente irrupción de la imagen, Mitchell pasa a exponer la diferencia entre las consideraciones del modernismo y las del posmodernismo acerca de las relaciones entre palabra e imagen. Señala que el modernismo habría tratado de eliminar el lenguaje y la textualidad del campo de las artes visuales y que, por el contrario, el posmodernismo habría tenido afanes de acercar el lenguaje al campo de lo visual: se pasó de una búsqueda de la “pureza” (separación de lo verbal y lo visual) a una búsqueda de lo “impuro” (unión de lo verbal y lo visual). Si llevamos este planteamiento a la actualidad, podemos ver que estamos rodeados de “impureza”, encontrándonos en cada rincón con el acoplamiento de palabra e imagen, salvo escasas excepciones. Por lo demás, incluso en esos casos excepcionales, sólo es posible hallar una inclinación a la “pureza”, pero no una “pureza” absoluta, porque, de una u otra manera, la palabra intercepta a la imagen y la imagen intercepta a la palabra.

El cine y la publicidad son dos muy buenos ejemplos de lo aludido. El cine, por un lado – y no nos referimos únicamente a las películas que se ven en las salas de cine, sino que a las que, desde hace algunos años y hoy más que nunca, pueden visualizarse mediante el uso de un computador, ya sea en línea o por descarga –, se presenta como un “género mixto”, en el cual tanto imagen como palabra son esenciales. El relato de una película, sea cual sea,

se presenta mediante un encadenamiento de imágenes asociadas a una serie de palabras que van constituyendo la historia que desea contarse y conformando el discurso con el que esa historia es narrada. Incluso en el caso de las películas mudas, o bien, de películas que deciden prescindir en parte o en totalidad de la palabra, exponiendo el relato sólo a través de imágenes, vemos que, de una u otra manera, la palabra está presente⁶. Consideramos que cada imagen es en sí misma un texto, si bien no escrito en sentido estricto, siempre repleta de palabras.

Las imágenes presentadas en una película son, al fin y al cabo, la puesta en pantalla de un texto escrito: el guion. Asimismo, podemos hallar películas en que, a ratos, las imágenes se detienen, dejando al lector-espectador sólo con las palabras (pensamos, por ejemplo, en casos en que la pantalla queda en negro, permaneciendo sólo la voz del narrador, o bien, la voz de alguno de los personajes), las cuales son capaces de crear imágenes, pese a la ausencia de éstas en la pantalla. Podemos ver entonces cómo la palabra crea imágenes y la imagen, a su vez, es capaz de construir relatos y discursos.

Habiéndonos referido al caso del cine, pasamos ahora al de la publicidad – tanto en formato de video como en formato de afiche –, a partir de la cual también podemos hablar de un “medio mixto”, en el que palabras e imágenes funcionan en conjunto para entregar el mensaje a los ‘lectores-espectadores’. Específicamente en los afiches, con los que día a día nos encontramos en las calles, es posible observar cómo una imagen, al menos en la gran

⁶ Sin ir más lejos, la siguiente cita de Mitchell, de su texto *Teoría de la imagen*, confirma lo que señalamos, evidenciando algunos modos en que la imagen se hacía presente en las películas mudas: “Ni siquiera el cine mudo prescindió de la palabra y del sonido. Como se sabe, en los albores de la historia del cine, los filmes silentes se proyectaban con música en directo y muy pronto la sesión comenzaba con un explicador que comentaba y dirigía el proceso de recepción. Bien pronto surgen los rótulos en los que la acción vista se explica y queda “anclada”, se concreta en unas coordenadas espaciotemporales, se hacen sumarios de la acción narrada y se acelera el ritmo del relato, se proporcionan diálogos en estilo directo e indirecto, se informa acerca de las intenciones, deseos o sentimientos de los personajes, etc. (...)” (39).

mayoría de los casos, va acompañada de una palabra o frase. En tales afiches se hace evidente el diálogo entre palabra e imagen, permitiéndonos aseverar que una adecuada recepción del mensaje (sea cual sea el objetivo que se busca conseguir con éste) dependerá de la presencia de ambos elementos, los cuales se complementarán, conformando una unidad textual.

Estos dos casos son útiles para ejemplificar la gran presencia de la imagen en la cultura y sociedad actual y para mostrar, además, que aunque el incremento progresivo de la imagen (sostenido, sobre todo, por las redes sociales) es innegable, esto no quiere decir que la palabra haya quedado en el olvido. Muy por el contrario, la palabra ha podido fortalecer su poder comunicativo gracias a su diálogo constante con la imagen.

Si pensamos ahora en la literatura, específicamente las novelas, que es el género que nos concierne en este trabajo, observamos algunas diferencias. No podemos denominar a la novela un “medio o género mixto”, como lo hacemos con el cine o, al menos, es posible asegurar que no lo es del mismo modo. El cine se presenta como un medio en el que imagen y palabra están enlazados, explícitamente, frente a los ojos de cualquier ‘lector-espectador’. Hagamos el ejercicio de imaginar una escena en que dos personajes, un hombre y una mujer, se encuentran en una habitación, sentados a la mesa, teniendo una conversación en que él le pregunta a ella cómo estuvo su día laboral, ante lo cual ella – con expresión de cansancio en el rostro y posando su mano sobre la frente para mostrar un profundo dolor de cabeza – contesta que estuvo muy cansador y que tiene una terrible jaqueca. Fin de la escena.

La imagen y la palabra han trabajado en conjunto para presentar el relato ante el ‘lector-espectador’. La imagen (los gestos faciales y corporales de la mujer, junto con el ambiente

creado en la escena) entrega una parte del mensaje, el cual luego es complementado y enriquecido por la aparición de la palabra, que viene a acentuar lo expuesto por la imagen. Este ejemplo es muy simple y, por supuesto, nos encontraremos con muchos casos de mayor complejidad, en los que el diálogo al que hacemos referencia no será tan explícito. Incluso habrá algunas escenas en las que imagen y palabra se contradicen, sin embargo, esta ‘contradicción’ será un procedimiento utilizado por el ‘autor’ de la película, con el objetivo de entregar un determinado mensaje y no querrá decir que los dos elementos estén funcionando de manera disociada.

Toda película implica la presentación de una secuencia de imágenes y una serie de palabras que, en conjunto – y mediante la utilización de variados procedimientos y recursos elegidos por el ‘autor’ –, apuntan a exponer un relato, en el cual se narra una historia, a través del uso de un determinado tipo de discurso. La elección de cada imagen y cada palabra apuntarán, por lo tanto, a la entrega de un mensaje, teniendo siempre ciertas expectativas con respecto a cómo éste será recibido por parte de los ‘lectores-espectadores’.

Vemos entonces que, en el caso de las películas, la relación establecida entre palabra e imagen será explícita, es decir, nos encontraremos allí con una estructura concreta, a diferencia del caso de las novelas, en donde no se observará este vínculo en una primera mirada. Al pensar en una novela, de inmediato viene a la mente un objeto con una determinada cubierta, compuesto por determinado número de páginas, en dónde se hallan determinadas palabras con las que se narra una determinada historia. De acuerdo a esto, el soporte de la novela es, ante todo, la palabra. ¿Dónde queda la imagen entonces? La imagen está presente, pero de manera muy distinta a como la visualizamos en una película.

En las novelas, las imágenes se construyen a partir de la lectura de las series de palabras y la consiguiente interpretación de éstas. Las imágenes ya no están frente a los ojos del ‘lector-espectador’, sino que es éste quien se encarga de elaborarlas, estando, en todo momento, guiado por las palabras. Las imágenes construidas a partir de un determinado conjunto de palabras son múltiples y dependen de las especificidades de cada ‘lector-espectador’. Sin embargo, nos parece que, pese a esas particularidades, las palabras siempre actúan como guías de esa construcción de imágenes, permitiendo así que el relato que se está exponiendo pueda ser encausado y orientado.

A diferencia del caso de la novela, en “medios mixtos”, como lo es el cine, los vínculos entre palabra e imagen funcionan de modo más ‘tradicional’, con esto queremos decir que existe una especie de yuxtaposición de ambos medios de representación, a tal punto que, en el producto final, este acoplamiento se muestra evidente. Una muestra de esto podemos observarla en el cómic, en donde la palabra necesita de la imagen y la imagen necesita de la palabra, constituyéndose ambas como un complemento de la otra. Lo mismo ocurre con las películas – hablamos, específicamente, del cine hablado –, en donde palabra e imagen resultan imprescindibles para la entrega y recepción del mensaje y para el cumplimiento del efecto⁷ que el ‘autor’ desea producir en los ‘lectores-espectadores’.

A partir de lo expuesto, establecemos que cuando nos refiramos a la imagen, no estaremos hablando solamente de una pintura, una fotografía, etc., sino que estaremos aludiendo, además, a todo tipo de imágenes creadas, incluso las mentales. Sabemos que el tema de la ‘imagen mental’ puede causar confusiones, por ello dejamos claro, desde ya, que en nuestro trabajo no se pretende igualar esta ‘imagen mental’ al tipo de imagen que

⁷ Entiéndase ‘efecto’ de acuerdo a la tercera definición entregada por la RAE (Real Academia Española): “Fin para que se hace algo”.

presenta una película, a la que podríamos llamar ‘imagen material’. Tan sólo se busca desentrañar algunos de los modos de interacción entre palabra e imagen, para lo cual es necesario establecer este tipo de distinciones que, si bien pueden resultar muy generales, son de ayuda para el cumplimiento de los objetivos que se busca conseguir con este escrito.

Habiendo aclarado estos puntos, podemos regresar a la idea del “giro pictorial”. Nos hemos referido al cine y la publicidad como modos en los que, actualmente, este “giro” muestra sus consecuencias. Pasamos ahora a señalar las justificaciones o razones de su aparición. Mitchell – nuevamente en su libro *Teoría de la imagen* – plantea que el sentido de establecer este “giro” es poner en evidencia que, aún en una sociedad repleta de imágenes, hay un desconocimiento de qué es la imagen, de cuál es su relación con el lenguaje, de cómo opera sobre los observadores y sobre el mundo, de cómo se debe entender su historia y de qué se debe hacer con ellas.

La aparición del “giro pictorial” resulta, además – en palabras del mismo Mitchell –, “paradojal”. Esto quiere decir que, por un lado, tenemos que el “giro” se genera en la segunda mitad del siglo veinte, es decir, en una época en que los avances tecnológicos han generado nuevas formas de visualidad. Y, por otro lado, nos encontramos con que, de la mano con esta producción múltiple de imágenes, se ha producido un gran miedo al poder de éstas. Sea como sea, lo que resulta primordial rescatar de este planteamiento de Mitchell, es que este “giro pictorial” implica un “redescubrimiento de la imagen”, el cual da paso a una nueva percepción de ella, entendiéndola como “un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 23).

El “giro pictorial” hace referencia, al fin y al cabo, a un momento en el que la imagen comenzó a tomar un lugar significativo en la escena artística, social y cultural,

posicionándose casi en el mismo nivel de la palabra. No obstante, pese a esta “revalorización” de la imagen, aún hoy es posible observar que, muchas veces, la imagen es considerada inferior a la palabra. Un claro ejemplo de esto podemos verlo en las novelas, obras de teatro o cuentos clásicos adaptados al cine, en los cuales, en gran parte de los casos, las adaptaciones son menos valoradas, considerándose imposible que puedan alcanzar el nivel o calidad del libro. Esto se debe a las expectativas con las que el ‘lector-espectador’ ve la película. A partir de su lectura e interpretación del libro, los ‘lectores-espectadores’ construyen determinadas ideas e imágenes que esperan sean replicadas en la adaptación cinematográfica. Y esto casi nunca llega a cumplirse por completo, por lo que, en general, las opiniones acerca de estas versiones de la novela acaban siendo negativas.

Respecto a esta asimetría en cuanto a la consideración de las representaciones verbales y las visuales, nos parece que puede deberse a que las palabras suelen ser consideradas como una importante amenaza para las imágenes y no así en el caso inverso. Este supuesto mayor peligro que las palabras significan para la imagen tendría que ver – según lo señalado por Mitchell en su libro ya citado – con el hecho de que las palabras “se imponen de forma inevitable y literal dentro y alrededor de los objetos pictoriales” (185); a diferencia de las imágenes que, al encontrarse presentes en los discursos verbales, son, en general, consideradas como “insignificantes, figurativas y prescindibles” (185). El autor de *Teoría de la imagen* completa su argumentación afirmando que, en muchos casos, la interpretación de las imágenes está guiada y sostenida por el discurso verbal, mientras que la interpretación de éste, rara vez, está guiada por imágenes.

El caso del cine nos permite argumentar que algunas de estas afirmaciones realizadas por Mitchell no son del todo ciertas. Estamos de acuerdo en que en el cine – siempre

excluyendo al cine mudo, caso que requeriría un análisis aparte – la interpretación de imágenes está conducida por el discurso verbal. De hecho, son los diálogos y los monólogos los que, en conjunto con las imágenes – con todas las múltiples y diversas particularidades que éstas pueden tener, ya sea en cuanto a planos, tomas, velocidades, colores, etc. –, se encargan de presentar al ‘lector-espectador’ un texto unitario: un texto verbal-visual. Esto sucede incluso en películas llenas de silencios, pues hay que recordar que también éstos están ‘repletos de palabras’ y son capaces de generar discurso. Sin embargo, y aun estando de acuerdo con este aspecto del planteamiento de Mitchell, no puede dejarse en el olvido que las imágenes funcionan también como guías para la lectura e interpretación del discurso verbal, complementándolo y enriqueciéndolo.

En muchas ocasiones nos enfrentamos a películas en que, por ejemplo, todo el aparato verbal resulta muy poco claro (esto, a veces, por elección y, otras, por error), necesitando así de las imágenes para esclarecer la situación y poder así guiar al ‘lector-espectador’ hacia una interpretación y lograr producir el efecto deseado en éste. Incluso en películas en las que el discurso verbal es perfectamente claro, las imágenes constituyen un elemento esencial, funcionando en diálogo con las palabras y no como un mero acompañante o agregado.

El intercambio entre ambos modos de representación es de ida y vuelta, el uno necesita del otro, por lo que, de faltar o fallar uno de ellos, el producto final (texto verbal-visual) no es el esperado y no cumple, por tanto, con los objetivos y efectos pretendidos, sean cuales sean éstos. Habiendo dicho esto, estamos en situación de afirmar que las películas son textos visuales-verbales por excelencia, siendo posible observar en ellas una sutura homogénea entre palabra e imagen.

Ligado con esto, podemos establecer que la trascendencia de este “giro pictorial”, es decir, todo este redescubrimiento de la imagen, radica en que permitió llegar a enunciar la noción de “lenguaje visual”, que es el lugar en el que confluyen el componente verbal y el componente visual. El punto fundamental de convergencia de estos dos elementos es la escritura, pues es allí donde la posibilidad de unión entre la palabra y la imagen se vuelve una posibilidad real y palpable. La propia historia de la escritura se encarga de reafirmarnos esto, mostrándonos el tránsito de una escritura en imágenes a una escritura alfabética.

La escritura contiene dos mundos y dos formas de representación: por un lado, el medio de lo verbal o la palabra, encarnando el espacio de “la ausencia y el artificio” (105) y, por otro, el medio de lo figurativo o la imagen, encarnando el espacio de “la presencia y la naturaleza” (105). Mitchell lo explica con claridad en la siguiente cita de *Teoría de la imagen*: “La escritura está atrapada entre dos otredades, la voz y la visión, el sujeto que habla y el sujeto que ve” (104).

En relación con este encuentro entre “otredades” al que alude Mitchell, nos encontramos con una figura muy interesante de analizar, en la medida en que aporta a la comprensión de las interacciones entre palabra e imagen desde un punto de vista en el que, hasta ahora, no nos hemos detenido. Esta figura es presentada en el capítulo número cinco de *Teoría de la imagen* y tiene el siguiente título: “La écfrasis y el otro”.

La écfrasis, según la primera definición de la RAE, es la “descripción precisa y detallada de un objeto artístico” y, de acuerdo a Mitchell, es “la representación verbal de una representación visual” (138). La utilización de palabras para describir imágenes es un modo de interacción muy presente en la vida cotidiana. Sin ir más lejos, es posible volver al caso del cine. Al momento de contarle a alguien una película o algún fragmento que de ella nos

llamó la atención, se hace patente la interacción entre los dos modos de representación: se requiere de uno de ellos para describir al otro. La interacción se complejiza aún más cuando tomamos en cuenta – como ya hemos mencionado en párrafos anteriores – que tanto la palabra tiene la capacidad de crear imágenes como la imagen posee la capacidad de construir discursos legibles⁸. Nos encontramos así con un panorama en el que palabra e imagen originan un enrevesado ‘sistema de interacciones’, actuando en continuo diálogo, pero, a la vez, manteniendo sus particularidades y especificidades.

Continuando con el tema de la éfrasis, respecto a ella Mitchell nos habla de tres fases o estadios. En primer lugar, la “indiferencia efrástica”, que nace de la afirmación de que este fenómeno es imposible, es decir, la idea de que una representación verbal es incapaz de representar a un objeto del mismo modo en que lo hace una representación visual. Según Mitchell, esto se debe a que la representación verbal sólo puede limitarse a la referencia o descripción de un determinado objeto, estando incapacitada para entregar una “presencia visual” de éste (138).

En cuanto a lo mencionado, nos mostramos en desacuerdo, al menos parcialmente, pues consideramos que, si bien es cierto que una representación verbal no puede ‘hacer presente’ a un objeto del mismo modo en que lo hace una representación visual, no existe ninguna imposibilidad inherente a las representaciones verbales para generar “presencias visuales”, de hecho, la palabra es en sí misma un poderoso medio creador de imágenes.

La palabra, más que muchos otros medios, es capaz de originar imágenes persistentes en el tiempo, lo que se debe a que el tipo de creación que utiliza no depende únicamente de

⁸ Al referirnos a los ‘discursos legibles’ que las imágenes son capaces de elaborar, pretendemos expresar que toda imagen crea y construye discursos que pueden y deben ser leídos y, posteriormente, interpretados por los ‘lectores-espectadores’.

ella – en cuanto materialidad –, sino que radica, por sobre todo, en la participación activa del ‘lector-espectador’. Las implicancias de esto son que el receptor debe crear sus propias ‘imágenes mentales’⁹ a partir de la red de información que el texto le entrega, con lo cual ya no realiza el proceso interpretativo basándose en imágenes ya creadas, antes bien, trabaja de la mano con el texto. Además, estas ‘imágenes mentales’ poseen mucha fuerza, debido a que emanan de la interioridad del propio ‘lector-espectador’ y de su mundo, teniendo, por lo tanto, un sinfín de particularidades que las hacen únicas y difíciles de desbaratar.

En segundo lugar, se halla una etapa de la écfrasis que lleva el nombre de “esperanza ecfrástica”, en donde la anterior supuesta imposibilidad de la écfrasis es ahora superada mediante la imaginación o la metáfora, descubriendo así que “existe un sentido en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: hacernos ver” (Mitchell, 138). En esta etapa se da un giro radical y se empieza a considerar que el objetivo de la écfrasis es situar – mediante un conjunto de descripciones – una imagen frente a lo que Mitchell llama “el ojo mental”. Esta idea dialoga con lo que hemos planteado en el párrafo precedente, reafirmando la capacidad de la palabra de construir imágenes. Y es en el marco de esta superación de la distancia entre palabra e imagen en que aparece el concepto de la “imagen-texto”, con la finalidad de unificar a estos dos medios de representación.

⁹ Al referirnos a las ‘imágenes mentales’ que los ‘lectores-espectadores’ elaboran, estamos aludiendo a aquellas imágenes que la mente construye simultáneamente a la realización del proceso de lectura – y posterior interpretación – de las secuencias de palabras que un determinado texto presenta.

La elaboración de estas ‘imágenes mentales’ es inevitable al leer un texto y es, además, imprescindible para la creación de una interpretación de éste.

Finalmente, en tercer lugar, el autor de *Teoría de la imagen* alude a un estadio de la écfrasis llamado “miedo ecfástico” – el que podemos relacionar con el “miedo al poder de la imagen” al que nos referimos al tratar el tema del “giro pictorial” –, en el cual se genera una situación de “resistencia o contradeseo” frente al posible desplome de la separación entre la representación verbal y la visual, vislumbrándose la posibilidad real de una existencia de la écfrasis (Mitchell, 139).

Oponer este “miedo ecfástico” a otro fenómeno llamado – en palabras de Mitchell – “deseo ecfástico” resulta útil para comprender a cabalidad al primero. El “deseo ecfástico” implica una transferencia libre entre el medio verbal y el medio visual; el “miedo ecfástico”, por el contrario, percibe este deseo como algo peligroso y considera que es necesario mantener los límites entre ambos medios, acabando así con todos los propósitos de la écfrasis (que, por un lado, la imagen adquiera voz y pueda generar un discurso legible y, por otro, que la palabra alcance un carácter icónico y logre producir discurso visual).

Es importante destacar la diferencia entre los “encuentros ecfásticos” en el caso de los “medios mixtos” y en el caso de la literatura. En esta última, el cruce entre ambas formas de representación se da sólo en el ámbito de lo figurativo, pues la imagen resulta inabarcable para la palabra, es decir, la imagen no puede hacerse ver en su conjunto y unidad a través del discurso verbal. No obstante, éste sí es capaz de darle forma, de dibujarla o bosquejarla, de entregar una visión de ella y, de esta forma, termina afectándola e influyéndola. La manera en que el discurso verbal influye sobre la representación visual – que, cuando hablamos del fenómeno de la écfrasis, se convierte en su objeto de referencia – es proporcionando una visión de ella, creando una imagen a partir de ella y, a fin de

cuentas, construyendo una lectura de ella. El discurso verbal viene entonces a enriquecer la imagen, a dialogar con ella y hacerse parte de ella, dando origen a una nueva imagen.

Las conclusiones que podemos establecer a partir de lo reflexionado sobre la écfrasis son, fundamentalmente, dos. En primera instancia, la comprensión de que, en este dialogar entre la representación verbal y la representación visual, muchas de las características que creemos son de dominio exclusivo de uno de los dos medios son, en realidad, compartidas. Mitchell lo señala con claridad: “Las pinturas pueden contar historias, desarrollar argumentos y significar ideas abstractas; las palabras pueden describir o encarnar estados estáticos o espaciales y conseguir todos los efectos de la écfrasis sin ninguna deformación de su vocación natural, cualquiera que sea ésta” (144). A partir de esto, podemos establecer que no sólo las imágenes pueden ser espaciales y corpóreas y que no sólo las palabras pueden generar discursos, ideas y narrativas, antes bien, estas características son compartidas por ambos medios.

Una segunda conclusión – ligada directamente con la primera – es entonces que, en lo que refiere a la producción de un efecto en los ‘lectores-espectadores’, no existe mayor diferencia entre la representación verbal y la visual. Aunque sí encontramos algunas diferencias entre ellas en cuanto a otros ámbitos, principalmente en lo que refiere al formato. En base a esto, nos parece importante reafirmar y recalcar que debe intentar mirarse más allá de las posibles diferencias entre palabra e imagen, para así llegar a visualizar los procesos complejos de interacción entre estos dos modos de representación.

En este sentido, el análisis del fenómeno de la écfrasis nos es de gran utilidad, pues encarna una forma de relación compleja, que implica dos maneras de intercambio: por una parte, la conversión de la representación visual en representación verbal, a través del uso de

la descripción y, por otra, la conversión o, más bien, la reconversión de la representación verbal en representación visual, gracias a la recepción de los ‘lectores-espectadores’.

Este tipo de interacción compleja nos permite demostrar cómo el modo de relacionarse que tienen la palabra y la imagen implica un constante dar y recibir, una ida y vuelta y cómo, en ese ir y venir, las diferencias no pueden sino quedar a un lado, dejando en un primer plano el tema de la creación de un nuevo texto (o unos nuevos textos) a partir de la unión entre lo verbal y lo visual. Asimismo, se manifiesta la influencia que estas interacciones tienen en los ‘lectores-espectadores’, quienes, a la hora de buscar sentidos y construir interpretaciones, deben entrar en el juego de las interacciones entre lo verbal y lo visual, actuando como un tercer elemento dentro de este movimiento entre palabra e imagen.

Acercándonos ya al final de este breve acercamiento y recorrido histórico del tema del binomio palabra-imagen, es necesario detenernos en otra idea presentada en el libro *Teoría de la imagen* que, al igual que el análisis del fenómeno de la éfrasis que acabamos de realizar, nos permitirá reforzar lo planteado a lo largo de este escrito. Esta idea tiene que ver con las relaciones entre tres elementos: la palabra, la imagen y los objetos y, más precisamente, con las diferencias y semejanzas entre la interacción de las palabras e imágenes, por un lado, y la de las palabras y los objetos, por otro.

La diferencia entre las imágenes y los objetos está ligada a los conceptos de “lo visible” y “lo palpable”; las imágenes son representaciones de objetos que los receptores pueden ‘ver’, mientras que los objetos se presentan a sí mismos ante los receptores, quienes los pueden ‘ver’ y también ‘palpar’. Las palabras, por otra parte, se enlazan con el concepto de

“lo decible”, es decir, los receptores deben ‘escuchar’ o ‘leer’ lo que las palabras quieren ‘decir’. El juego se da entonces entre “lo decible”, “lo visible” y “lo palpable”.

La palabra nos ‘dice’ y, gracias a ese ‘decir’, la podemos ‘ver’, se hace visible, poniéndose en presencia de los ‘lectores-espectadores’. En este sentido, la palabra no tiene únicamente el carácter de “decible”, sino que también el de “visible”. A la imagen, por otro lado, la podemos ‘ver’, y es mediante esa ‘visualización’ que ésta logra ‘decir’, ‘hablar’, entregar un discurso. La imagen, por tanto, también poseería el doble carácter de la palabra, siendo, a la vez, “visible” y “decible”. Finalmente, los objetos, con su carácter “palpable”, poseen también el de lo “decible” y lo “visible”, pues tal como es posible ‘tocarlos’, el ‘lector-espectador’ puede ‘verlos’ y ‘leer lo que quieren decir’.

Podríamos establecer entonces que los objetos no son muy distintos de las imágenes, fundamentalmente, porque éstas son también objetos que, en algunos casos, pueden ser ‘palpadas’ (pensemos en el caso de la fotografía) y, en otros, se está imposibilitado de ello (recordemos el caso del cine). No obstante, incluso en estos casos en que hay ‘imposibilidad de tocar las imágenes’, tal ‘imposibilidad’ no es del todo real. Es cierto que no se puede ‘tocar’ las imágenes expuestas en la pantalla cinematográfica – como sí podemos hacerlo con una fotografía o un cuadro –, sin embargo, esto no quiere decir que éstas no sean un objeto. De hecho, estas imágenes son un objeto en sí mismas, pues lo que encontramos tras la pantalla son una serie de máquinas que permiten que tales imágenes puedan ser vistas por los ‘lectores-espectadores’.

Para cerrar este punto y acercándonos, además, al final de este primer capítulo, resulta muy interesante presentar la siguiente cita de un notable libro sobre la adaptación cinematográfica – que sirvió como base para nuestro trabajo – titulado *De la literatura al*

cine, del autor José Luis Sánchez Noriega: “(...) el relato filmico no existe sin el uso de un canal de comunicación, es decir, de un aparataje que permita la elaboración, la transmisión y la lectura del mensaje en un lugar y un tiempo distintos de aquellos en los que se filmó y se montó la película (la realización de un filme suele necesitar dos actividades que no pueden, técnicamente, ser simultáneas). De no existir esa materialidad cinematográfica, careceríamos de los soportes de registro (las cintas de celuloide) y sería imposible no ya la recepción, sino el cine en sí mismo. (...) El lenguaje, aunque producto de unas actividades de composición, selección y combinación de imágenes con pretensiones significativas, sólo existe en tanto que una materialidad puede hacerlo posible” (13).

En este primer capítulo nos hemos propuesto, en primer lugar, entregar algunas nociones generales acerca del tema de las relaciones entre palabra e imagen, con el fin de establecer un marco desde donde iniciar nuestros análisis; y, en segundo lugar, exponer un breve recorrido histórico de la discusión sobre este asunto, presentando algunas consideraciones y reflexiones que se han dado a lo largo del tiempo y que nos han parecido de gran utilidad para dar respuesta a las interrogantes que hemos planteado en nuestro trabajo.

A partir de los planteamientos e ideas señaladas a lo largo de este capítulo, podemos establecer entonces que las diversas interacciones entre palabra e imagen hacen evidente el hecho de que ambos elementos poseen características en común y que muchas de las cualidades que, comúnmente, se consideran exclusivas de uno de los dos ámbitos, pertenecen también al otro. De este modo, nos encontramos – y somos reiterativos con esta idea, pues representa el punto de partida de nuestro trabajo – con que la palabra posee la capacidad de generar imágenes y la imagen tiene la capacidad de producir discursos legibles. Palabra e imagen, mediante la utilización de distintos formatos y recursos, se

encargan de entregar, conjuntamente, un mensaje a los 'lectores-espectadores'. Palabra e imagen pueden y deber ser leídas.

El segundo capítulo de este trabajo apunta a la profundización del tema de la palabra y la imagen que aquí ha sido esbozado, mediante el análisis de un tipo específico de interacción entre estos dos ámbitos: la adaptación cinematográfica.

III. CAPÍTULO II

2.1 Lectores y textos: Multiplicidad de interpretaciones

Los lectores, como sujetos en constante viaje¹⁰, poseen la capacidad y tienen la posibilidad de detenerse en distintos lugares, ya sea a explorarlos detenidamente como a introducirse en ellos de manera superficial. Los textos, como lugares creados por sus autores, entregan determinadas señales y límites que encaminan en su recorrido a quienes los leen y, sin embargo, se presentan, a la vez, como espacios abiertos a la interpretación de cada lector.

Un sinnúmero de interpretaciones pueden emanar de un mismo texto, dependiendo de variados factores tanto internos como externos al ‘lector-espectador’, generando con esto que el texto inicial llegue a convertirse en una multiplicidad de ‘nuevos textos’: cada ‘lector-espectador’ construye el suyo propio. Esta afirmación no pretende establecer que los textos puedan ser contruidos de manera arbitraria, sino que, antes bien, procura plantear que, a partir de las señas que el mismo texto entrega, es posible que el ‘lector-espectador’ construya una interpretación propia, de acuerdo al modo en que lea las marcas que el texto pone a su disposición.

Esto que llamamos ‘construcción interpretativa’ del ‘lector-espectador’, tiene que ver con un proceso – consciente o inconsciente – que implica la unión entre dos mundos: el mundo del texto y el mundo del lector. El mundo del texto, por un lado, tiene que ver con toda la información que éste expone y con las marcas textuales que entrega para que se posibilite la determinación de su sentido (o de alguno de sus sentidos). El mundo del lector,

¹⁰ De Certeau, Michael: La invención de lo cotidiano, cit. por Cavallo y Chartier.

por otro lado, guarda relación con todos los factores que a éste rodean en el momento de recepción del texto. Estos factores puede ser externos al ‘lector-espectador’ o internos a él: en el caso de los externos, nos encontramos con el espacio físico en que la práctica de lectura es realizada (sonidos o ruidos en el ambiente, nivel de comodidad del lugar, tipo de luz, etc.) y, en el de los internos, tenemos a los agentes culturales que determinan el modo de recepción y apropiación de un texto, tales como la pertenencia a un género, a una patria, a una clase social, a una generación, a un tipo de educación, a una religión, etc. Todos estos factores deben ser, además, vinculados con las experiencias particulares y personales de cada lector que, de una u otra manera, tienen una influencia decisiva en los modos en que éstos reciben el texto. La unión de estos dos mundos, producida espontáneamente durante la lectura de un texto, origina entonces una ‘construcción interpretativa’, lo cual permite darle sentido a lo leído y, con esto, poder apropiarse de la obra y posicionarse frente a ella.

A partir de lo planteado en los párrafos anteriores, podemos formular una pregunta interesante: ¿Existe una interpretación única para un texto? La idea de una ‘interpretación única’ implicaría la aceptación de una verdad exclusiva proveniente del autor. El autor sería así el poseedor de ‘la’ interpretación de su texto, la cual esperaría ser ‘descubierta’ por los lectores. Un planteamiento de este tipo llevaría a una limitación de los alcances del texto, haciéndolo parecer un espacio cerrado, inmóvil e inalterable. Consideramos que nada está más alejado de la realidad: los textos son espacios abiertos y variables, capaces de engendrar un sinnúmero de nuevos textos. Una única frase o una única imagen pueden abrirse a un atractivo y diverso abanico de interpretaciones. No obstante, se debe aclarar que, este ‘carácter engendrador’ del texto – entendido aquí como su capacidad de originar y producir distintas lecturas y, con esto, ‘nuevos textos’ – no supone una libertad absoluta, es decir –

tal como se nos menciona en el libro *Historia de la lectura en el mundo occidental*, de los autores Guglielmo Cavallo y Roger Chartier –, el libro no gozaría de “la libertad de ‘circular’ en todas direcciones” y de prestarse a “una lectura libre, a una libre interpretación y un libre uso del texto” (Cavallo y Chartier, 17); antes bien, el texto también sería capaz de poner sus límites, intentando evitar que las interpretaciones generadas lleguen a forzarlo, llevándolo hacia rutas que nada tienen que ver con él.

Referirse a la libertad y los límites del texto resulta un tema bastante complejo de abordar, por lo cual se necesitaría de un análisis muy acabado que no será posible realizar aquí, pues se dará prevalencia a otros puntos. Tan sólo nos compete afirmar que el texto se presenta como un espacio abierto a lecturas diversas y, con esto, a la construcción de interpretaciones variadas, las cuales dependerán de los factores que estén actuando en las prácticas de lectura.

Los modos de apropiación de los textos que cada ‘lector-espectador’ realice y las interpretaciones a las que llegue – que, con todos los matices que se ofrezcan de acuerdo a cada texto en particular y cada factor externo que pueda influir, poseerán un hilo conductor determinado por todos los factores internos del ‘lector-espectador’ –, lo harán parte de una (o unas) determinada “comunidad de interpretación” (Cavallo y Chartier, 15), con la que compartirá – con todas las especificidades de cada caso, por supuesto – su manera de leerlos, de interpretarlos, de crear otros nuevos y, en fin, de vivirlos.

2.2 Texto: Palabra e Imagen

En los párrafos anteriores hemos hecho referencia al ‘texto’ en numerosas ocasiones, por lo cual resulta primordial establecer a qué noción de texto estamos aludiendo. La RAE¹¹ entrega la siguiente definición de ‘texto’: “Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos”. Al detenernos en esta definición, es posible notar que no se menciona la presencia de la imagen; la presencia de las palabras, por otro lado, queda establecida con claridad, presentándolas como los elementos constituyentes de esos “enunciados orales o escritos”. Nos preguntamos entonces: ¿Es la imagen un texto?

En este escrito hemos decidido referirnos al ‘texto’ tanto en el plano de las palabras como en el plano de las imágenes. El texto, como medio a través del que se comunica algo (emisor-receptor), es recibido por el ‘lector-espectador’ a través de su lectura de palabras y de su lectura de imágenes. Los autores Francesco Casetti y Federico di Chio en su libro *Cómo analizar un film*, explican con claridad el concepto de ‘comunicación’ al que aquí estamos aludiendo: “Comunicar significa convertir algo en común: conseguir que cualquier cosa, en nuestro caso un texto, pase de un individuo a otro; y conseguir que estos dos individuos, en nuestro caso un destinador y un destinatario, compartan la misma cosa. (...) en el fondo, comunicar es intercambiar, es decir, realizar un gesto en el que se llevan a cabo tanto una transferencia como una participación, tanto una transmisión como una interacción” (195). Según esto, entendemos que el texto implica un acto de comunicación, es decir, está directamente relacionado con el intercambio entre emisores y receptores.

El texto lleva consigo un mensaje que, a través del proceso de lectura, es recibido, comprendido, analizado e interpretado por sus ‘lectores-espectadores’. Nos enfocamos

¹¹ Diccionario de la Real Academia Española.

aquí en cómo este mensaje puede ser expresado en el texto tanto con palabras como con imágenes (y con ambas a la vez), y nos detendremos en el análisis de dos tipos de texto que lo demuestran: el libro y la película. Siempre teniendo en cuenta que, en ambos casos, la lectura no es la mera captación y decodificación del texto, es decir, “no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás” (Cavallo y Chartier, 15).

2.3 Adaptación cinematográfica: Del libro a la película (o palabras construyendo imágenes e imágenes construyendo palabras)

La lectura de un libro – nos remitimos a libros sin presencia de ilustraciones, fotografías, etc. – implica leer e interpretar las palabras que en este libro están escritas. Este es un hecho que resulta indiscutible, sin embargo, es necesario añadir que esta lectura de palabras conlleva un proceso mental de ‘construcción de imágenes’. Recordar lo que San Agustín menciona en sus *Confesiones* acerca de la memoria resulta ejemplificador, pues para él la memoria representaba el receptáculo “donde están los tesoros de innumerables imágenes de toda clase de cosas acarreadas por los sentidos”, añadiendo además que no son las cosas mismas las que ingresan a la memoria (lo estímulos visuales son lo que nos interesan específicamente en este caso), sino que “las imágenes de las cosas sentidas, las cuales quedan allí a disposición del pensamiento que las recuerda” (61). Según esto, la memoria actuaría como un recipiente de imágenes, las cuales acudirían al recuerdo en el momento en que se las necesitara. Afirmamos que este proceso aplica a la hora de realizar la lectura de un libro.

Al leer una frase al interior de un libro, nuestra lectura de las palabras de ésta, nos llevan – espontáneamente – a la elaboración de una serie de imágenes, generando así un diálogo directo entre palabra e imagen, en donde ambas actúan, en primera instancia, como complemento de la otra y, en segunda instancia, como una posibilidad de apertura hacia la creación de un o unos nuevos textos, que no existían (sino virtualmente) antes de que el o los ‘lectores-espectadores’ comenzaran a interactuar con el escrito.

Pensemos, por ejemplo, en la siguiente frase sacada al azar del libro *Papeles Inesperados* de Julio Cortázar: “Las manos duras de Carlos María se le clavaron en los

hombros” (73); al leer esta frase, se originan, de manera inconsciente, una serie de imágenes en nuestra mente, las cuales representan – a modo de una película – las palabras leídas. Todas las imágenes que se generan a partir de la lectura de estas palabras, son imágenes que están guardadas en nuestra memoria y que, al recibir el estímulo visual, salen a la luz, haciendo posible la construcción de sentido del texto. El siguiente paso será darle una interpretación a las palabras leídas. La interpretación variará de acuerdo a cada ‘lector-espectador’ – sin ser una mejor ni peor que otra – y se basará en los factores, tanto internos como externos, que mencionamos en los primeros párrafos de este escrito. El texto (en este caso esta pequeña frase) ha entregado su información, ha dejado sus señales de interpretación para ‘guiar’ al ‘lector-espectador’ y, luego, se ha entregado a éste para hacer posible la construcción de ‘nuevos textos’.

Pensemos ahora en la primera parte de la frase aludida: “las manos duras de Carlos María”. Al leer este segmento de la frase, cada ‘lector-espectador’ visualizará mentalmente la imagen de unas manos. El texto lo ha guiado, haciéndolo visualizar unas manos, por lo tanto, si un ‘lector-espectador’ visualiza una flor o un lápiz (voluntaria o involuntariamente), estará forzando al texto a ser algo que no es. Vemos entonces que el texto, mediante las palabras, entrega guías que permiten que el ‘lector-espectador’ haga una interpretación que no lo abuse ni lo fuerce; no obstante, pese a estos límites que le son impuestos, también se le entrega algún grado de libertad.

La libertad que el ‘lector-espectador’ posee es la de visualizar su propia imagen de mano, que será única, personal e intransferible, pues dependerá, por una parte, del plano externo (todo lo que se relacione con el lugar físico en el que se encuentra leyendo y también con las características materiales del objeto que esté siendo leído) y, por otra, del

plano interno (todo lo vinculado a las comunidades culturales de pertenencia del sujeto: género, patria, clase social, nivel educacional, adhesión religiosa, experiencia personal, etc.). Lo más seguro es que “las manos duras de Carlos María” que visualice una mujer no sean las mismas “manos duras de Carlos María” que visualice un hombre, por ejemplo. El mismo “Carlos María” será visualizado de distinta manera de acuerdo a las experiencias de cada ‘lector-espectador’. Y, lo mismo ocurrirá, con la segunda parte de la frase: “se le clavaron en los hombros”, a partir de la cual cada ‘lector-espectador’, con su cúmulo de características particulares, visualizará una imagen distinta de esos “hombros”.

Podemos afirmar entonces que la visualización de imágenes será diferente y particular en cada ‘lector-espectador’ y, con ello, también lo serán las interpretaciones que de esas imágenes se hagan, y que, por lo tanto, los ‘lectores-espectadores’ tendrán la capacidad y la posibilidad de crear un ‘nuevo texto’, partiendo de ese escrito inicial que se les entregó, pudiendo así complementar, complejizar y enriquecer el texto fuente.

Fundamental es mencionar que las prácticas de lectura han vivido grandes revoluciones a lo largo de la historia, las cuales, sin lugar a dudas, han tenido una influencia decisiva en esta construcción de imágenes a la que nos hemos referido. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, en la introducción a su libro *Historia de la lectura en el mundo occidental* ya citado, nos hablan, en primer lugar, de una importante transformación que afectó a las prácticas de la lectura, para luego dar paso a la mención de las tres grandes revoluciones de éstas. Esta transformación esencial que – sin ser una revolución propiamente tal – afectó e influyó a las prácticas de lectura fue la invención de la imprenta, transformación meramente técnica y que, desde mediados del siglo XV, revolucionó dos aspectos de la lectura: los modos de reproducción de los textos y los modos de elaboración del libro. Estos dos

autores no consideran que esta transformación haya sido una revolución en la historia de la lectura, debido a que el libro no sufrió ningún cambio en sus estructuras esenciales, afirmando incluso que el libro impreso continuó dependiendo del manuscrito, cuyas características imitaba.

La primera de las tres revoluciones que estos dos autores señalan, fue totalmente independiente de la revolución técnica del siglo XV, y se vinculó con la mutación que en los siglos XII y XIII, transformó la función misma de lo escrito, con el paso desde el modelo monástico de escritura, “que asignaba a lo escrito un cometido de conservación y memorización grandemente dissociada de toda lectura” (39), al modelo escolástico de la escritura, “que transformó al libro a la vez en objeto y a la vez en instrumento de la labor intelectual” (39). Esta revolución produjo el nacimiento de la oposición entre la lectura “necesariamente oralizada” y la lectura “posiblemente silenciosa” y, con esto, la lectura silenciosa pudo instaurar un tipo de vínculo con lo escrito “más libre, más secreto, más interior” (40).

Consideramos que la creación de imágenes a partir de la lectura de palabras es posible (y ocurre) tanto en lecturas oralizadas como en lecturas silenciosas; sin embargo, podría pensarse que es posible que la lectura oral sea capaz de reforzar esta construcción de imágenes mentales, debido a que el estímulo sensorial es de doble vía (auditivo y visual), mientras que, en el caso de la lectura silenciosa, el estímulo es de vía única (sólo visual). Sea como sea, y dado que *toda escritura es una imagen visual*, en ambos casos, la presencia de la imagen es indisoluble de la lectura de palabras; por lo tanto, sería erróneo afirmar que una imagen posea más fuerza y profundidad que otra. Planteamos entonces la construcción de imágenes como un procedimiento inherente y espontáneo, necesario para la

creación de sentido – entendida como el momento de encuentro de una dirección, de un camino – y para el posterior resultado final de esta creación: la interpretación del texto.

En cuanto a la segunda revolución, se menciona la existencia de una tesis que señala que ésta aconteció en la segunda mitad del siglo XVII y que está marcada por el paso de la lectura “intensiva” a la lectura “extensiva”. El lector “intensivo” leía una y otra vez el mismo corpus de libros, llegando a memorizarlos e, incluso, a ser capaz de recitarlos. “Los textos religiosos, y en primer lugar la Biblia en tierras de la Reforma, eran objetos privilegiados de esa lectura fuertemente imbuida de sacralidad y de autoridad” (40). El lector “extensivo”, por su parte, estaba empapado de lo que se llamó “rabia de leer”, la cual lo llevaba a consumir diversos textos, leyéndolos con rapidez y avidez. “De ese modo, una relación comunitaria y respetuosa con lo escrito, imbuida de reverencia y obediencia, fue cediendo paso a una lectura libre, desenvuelta e irreverente” (40).

Esta tesis ha sido muy discutida, debido a que se conoce que había muchos lectores “extensivos” en tiempos de lectura “intensiva”, poniéndose así en duda el que hubiera una oposición rotunda entre estos dos estilos de lectura. Respecto a la influencia que estos tipos de lectura pudieran tener en la construcción de imágenes, podría establecerse que las imágenes construidas en base a una lectura “intensiva” serían reforzadas por el repaso constante de los textos, a diferencia de la “lectura extensiva”, que implicaría una construcción de imágenes más superficial. Sin embargo, nos parece que señalar un planteamiento como éste sería incorrecto, considerando las características – mencionadas en el párrafo anterior – que posee este procedimiento de construcción de imágenes.

Finalmente, la tercera revolución, se relaciona con la transmisión electrónica de los textos y con las maneras de leer que esta transmisión impone. Esta nueva presentación de lo

escrito modifica, en primer lugar, la noción de contexto, entregando al texto posicionado y distribuido en unas arquitecturas lógicas, sustituyendo así la contigüidad física entre unos textos presentes en un mismo objeto (libro, revista, periódico); y, en segundo lugar, redefine la “materialidad” de las obras “al romper el vínculo físico que existía entre el objeto impreso (o manuscrito) y el texto o los textos que contenía, y proporcionando al lector, y no ya al autor o al editor, el dominio sobre el desglose o la presentación del texto que ofrece en la pantalla” (42). Con la llegada de esta nueva revolución se recobra, en alguna medida, la posición del lector de la Antigüedad clásica que leía en “volumen”, en “rollo”. Y, al mismo tiempo, el texto se expone de manera vertical, estando dotado de todas las características del “códice” (paginación, índices, etc.). Este “cruce de ambas lógicas que obran a la par en la lectura de los soportes precedentes de lo escrito, manuscrito o impreso (el volumen o el códice) indica con toda claridad que se halla establecida una relación con el texto enteramente original e inédita” (43), una relación que, anulando todas las distinciones antiguas que separaban los deberes intelectuales y la funciones sociales, impuso una redefinición de todas las categorías que, hasta ese momento, formaban parte de las prácticas de lectura.

La aparición de esta revolución de la lectura, genera la necesidad de plantearse el tema de la materialidad del libro. ¿La materialidad que un texto tenga influirá en las interpretaciones que de él se hagan? Y, por supuesto: ¿Influirán los tipos de materialidad también en la construcción de imágenes que el lector realice? Con respecto a esta última pregunta, consideramos que se vuelve a reafirmar lo ya mencionado, que la construcción de imágenes por parte del ‘lector-espectador’ es inherente a cualquier tipo de lectura y, decimos también, que lo será a cualquier tipo de materialidad del libro. Esto quiere decir

que, independiente de la manera en que se presente un texto escrito y del modo en que éste sea leído, generará la construcción de imágenes en su ‘lector-espectador’, permitiendo así que, basándose en estas imágenes – nunca arbitrarias y siempre emanadas de los factores externos e internos del ‘lector-espectador’ –, éste pueda también construir una interpretación del texto.

Y, en cuanto a la primera pregunta, resulta fundamental señalar que la materialidad del libro es un factor vital en las prácticas de lectura, pues – como ya se mencionó en este escrito – “la lectura es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en el espacio, la relación consigo mismo o con los demás” (15), por lo que es seguro que la forma en que el libro se presente ante el ‘lector-espectador’ tendrá influencia gravitante en la lectura que éste haga de aquél.

Pensemos, por ejemplo, en las diferencias entre la lectura de un libro que puede sostenerse en las manos y la lectura mediada por una pantalla de computador: en el primer caso, se requerirá que el lector sostenga el libro, que lo abra y que dé vuelta las páginas, todo lo cual demandará que haga uso de su cuerpo, que se relacione corporalmente con el libro, que lo toque, que lo sienta, que pueda manipularlo y que ese libro, en fin, ocupe un lugar en el espacio, en el propio espacio del ‘lector-espectador’ y que juntos se inscriban también en un espacio determinado; en el segundo caso, se requerirá que el lector se plante frente a una pantalla de computador y que, mediante otro objeto (mouse), avance – verticalmente – en su lectura, produciéndose así una relación muy distinta con el texto, en la cual no hay contacto corporal y tampoco una inscripción en el espacio, pues el espacio en que el texto se mueve, en este caso, es un espacio cibernético del cual el ‘lector-espectador’ sólo puede ser parte de manera externa. Pese a estas diferencias, existe la semejanza

importantísima de que, en ambos casos, el ‘lector-espectador’ tendrá una participación activa a la hora de interpretar el texto y crear, con ello, ‘nuevos textos’. Esta participación activa del ‘lector-espectador’ en la práctica de lectura no se perderá, sea cual sea el tipo de lectura y la materialidad del texto.

En el mismo libro aludido, Cavallo y Chartier mencionan que “la lectura tradicional, en nuestro mundo contemporáneo, tropieza conjuntamente con la competencia de la imagen y con la amenaza de perder los repertorios, los códigos y los comportamientos que inculcaban las normas escolares o sociales” (45). Este tropiezo “con la competencia de la imagen” del que nos hablan, nos lleva hacia nuestro segundo punto de análisis: la película. En el libro titulado *Cómo analizar un film*, de Francesco Casetti y Federico Di Chio – que ya citamos anteriormente –, se plantea al “texto filmico” como un acto de comunicación, como un “convertir algo en común”, que trae consigo la idea de un intercambio, es decir, la ejecución de “un gesto en el que se lleva a cabo tanto una transferencia como una participación, tanto una transmisión como una interacción” (195).

Las películas crean un texto a partir de la unión de estímulos visuales y auditivos, este texto es luego leído e interpretado por los ‘lectores-espectadores’. El ‘lector-espectador’ del “texto filmico” debe captar las señales y marcas que el ‘autor’ le ha dejado a lo largo de la película, las que – al igual que en el caso del texto escrito: el libro, analizado en los párrafos anteriores – lo guiarán, funcionando entonces como límites que permitirán que no se le fuerce ni abuse. Al mismo tiempo, este texto filmico se mostrará como un campo abierto a las múltiples lecturas, como espacio que, aunque poseedor de un cierto esqueleto que le da forma, es capaz de ofrecer múltiples vías de ingreso, mostrándose en constante movimiento a partir de la participación activa del ‘lector-espectador’.

Tal como en el caso del libro, el mensaje que el texto fílmico ofrezca – mediante la utilización de una serie de recursos cinematográficos – va a ser interpretado por el ‘lector-espectador’ de acuerdo a los factores internos y externos que estén actuando en su práctica de lectura. A grandes rasgos, podemos ejemplificar mencionando que un ‘lector-espectador’ que ha cursado estudios superiores y que posee cierto nivel intelectual no interpretará una película de la misma forma que uno que no ha tenido la posibilidad de cursarlos; asimismo, esto aplicará para todo los factores externos e internos que intervengan en la práctica de lectura. El texto fílmico se presentará entonces – en términos de Casetti y di Chio – como medio y motivador del intercambio, pero, no por ello, participará en él, antes bien, será “el objeto que se transmite y en torno al cual se interactúa (...). En otras palabras, en la comunicación el verdadero factor en juego son los participantes con su comportamiento concreto, y no el texto con su arquitectura y su dinámica” (195).

Nos hemos referido a la película como un “texto fílmico”, y siendo así, parece fundamental detenerse en la siguiente pregunta: ¿Es el cine un lenguaje? La respuesta que frente a esta pregunta nos entregan Casetti y Di Chio, en el libro ya citado, resulta satisfactoria: “Aunque no todo el mundo lo da por descontado, existe un difuso y casi tradicional reconocimiento de la ‘linguisticidad’ del film. Si, de hecho, un lenguaje, cualquiera que sea, consiste en un dispositivo que permite otorgar significado a objetos o textos, que permite expresar sentimientos o ideas, que permite comunicar informaciones, el cine aparece plenamente como un lenguaje. En otras palabras, un film expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes” (57).

La película se presenta entonces como un texto que, teniendo como lenguaje a imágenes y sonidos (en este escrito nos centramos en la imagen; el análisis del aspecto auditivo requeriría un análisis por separado), es entregado al ‘lector-espectador’ para que éste pueda interpretarlo, siempre dentro de sus límites, evitando las interpretaciones que pueden llegar a distorsionarlo. “El film, pues, como cualquier texto, se dedica a inscribir en sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y adónde quiere ir. (...) Esto no quiere decir que la comunicación concreta actúe en el sentido previsto y auspiciado por el texto: son frecuentísimas las lecturas perversas, las decodificaciones aberrantes, las contralecturas e incluso las malas interpretaciones” (Casetti y De Chio, 198).

El texto fílmico, a través de la presentación de una serie de imágenes, construye un relato, a modo de un libro, en donde se cuenta una historia. Cada imagen o secuencia de imágenes actúa como una frase constituyente de ese todo que es el texto y trae consigo un mensaje que debe ser leído e interpretado. La imagen, luego de pasar por un sinnúmero de rápidos y complejos procesos de percepción visual, llega a ser leída por el ‘lector-espectador’, el cual debe interpretarla de acuerdo a numerosos factores que determinan su práctica de lectura y su inscripción en una determinada “comunidad interpretativa”. Resulta importante destacar, además, que – tal como lo plantea Jacques Aumont en su libro *La Imagen* – en esta lectura de la imagen, además de la capacidad perceptiva, se movilizan “el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura)” (Aumont, 81).

El ‘lector-espectador’ debe ser considerado un elemento activo dentro del proceso de lectura, y debe ser tratado – en palabras de Aumont, en el texto ya citado – como “un participante emocional y *cognitivamente activo* de la imagen (y, también, como un

organismo psíquico sobre el cual actúa a su vez la imagen)” (86). Afirmamos entonces que el ‘lector-espectador’ es capaz de construir ‘nuevos textos’ a partir de cada imagen o secuencia de imágenes y, asimismo, posee la capacidad de elaborar un gran nuevo texto basándose en el texto fílmico original.

Una película no tendrá una única interpretación, antes bien, poseerá la capacidad – al igual que un libro – de abrirse hacia una multiplicidad de interpretaciones que la enriquecerán y complejizarán. Pensemos en la frase entregada para ejemplificar el caso del libro: “Las manos duras de Carlos María se le clavaron en los hombros”, e imaginemos que esta frase es llevada al cine y se nos presenta como una secuencia cinematográfica de la siguiente manera: Carlos María, un hombre de treinta años, macizo, con barba y pelo largo sentado en un banco dando la espalda a la cámara, y otro hombre, de unos 25 años, delgado y con barba, llegando por la espalda de Carlos María, de frente a la cámara; la imagen – de no más de tres segundos – muestra un plano americano de estos dos sujetos, éste clavándole “las manos duras” en los hombros a aquél.

A partir del texto que esta secuencia presenta, los ‘lectores-espectadores’ pueden crear ‘nuevos textos’, procedentes de los relatos que cada uno elabora a partir de las mismas imágenes. Algún ‘lector-espectador’ leerá las imágenes en un sentido amoroso; otro podría darles un carácter amistoso; e incluso, algún otro, podría empapararlo de un carácter amenazante o peligroso.

En cualquier caso, los ‘lectores-espectadores’ buscarán sentidos y darán interpretaciones a las imágenes visualizadas, lo que las llevará a convertirse en imágenes particulares, aunque siempre ancladas a la estructura base y los lineamientos generales del texto fílmico. Todos recibirán el mismo estímulo visual, todos verán la misma secuencia de imágenes y,

sin embargo, cada uno producirá sus relatos personales, basados en su pertenencia a determinadas comunidades culturales, en sus experiencias personales (ligadas a la memoria) y en el marco contextual en que la imagen sea vista (incluido tanto el espacio físico de recepción como las características materiales y técnicas de la imagen)

“La imagen es siempre modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (a una cultura, a una sociedad); pero la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas. La imagen es universal, pero siempre particularizada” (Aumont, 198).

IV. CAPÍTULO III

3.1 La adaptación como proceso de conversión y transformación: Inclusión, Exclusión y Mutación

El movimiento que un texto – entendiendo texto como un tejido en que palabras e imágenes funcionan en permanente diálogo – realiza para transitar desde un libro hacia una película implica un proceso de adaptación¹². La RAE¹³ nos entrega diversas definiciones de la palabra ‘adaptar’, entre las cuales tomaremos las dos primeras, que resultan útiles para los fines de este trabajo: “acomodar, ajustar algo a otra cosa” y “hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido”. Estas definiciones nos permiten establecer que al realizar una adaptación de un libro para ‘convertirlo’ en una película, el texto deberá ser “acomodado” y “ajustado” a “otra cosa” y que, para ello, deberá ser capaz de desempeñar funciones distintas a las que cumplía inicialmente.

Entendemos entonces que el texto en formato escrito ha de ser “ajustado” al formato visual de la película: transición de la palabra a la imagen o secuencia de imágenes. Sin embargo, se debe tener en consideración que este ‘movimiento del texto’ no anula el ya mencionado diálogo entre las palabras e imágenes de una narración. Este ‘diálogo palabra-imagen’ es inherente a todo texto escrito y a todo texto visual (específicamente el libro y la película) y es, a fin de cuentas, lo que posibilita que los ‘lectores-espectadores’ sean

¹² Este proceso también puede recibir el nombre de transposición, recreación, versión, variación, entre muchos otros. Sin embargo, a lo largo de este trabajo, el concepto que utilizaremos para denominarlo será el de “adaptación”.

¹³ Diccionario de la Real Academia Española.

capaces de producir interpretaciones diversas del texto, basándose en las señales y límites que éste les entrega mediante el uso de las palabras y las imágenes.

El proceso de ‘adaptación’ implica el uso de diversos procedimientos que posibilitan y facilitan la ‘conversión’ del texto del libro al texto de la película (o del texto escrito al texto fílmico). El empleo de la palabra ‘convertir’ no es fortuito, pues al elaborar una adaptación lo que se está haciendo es que “alguien o algo se transforme en algo distinto de lo que era” – en palabras de la RAE, nuevamente –, es decir, se realiza una apropiación de un determinado relato – apropiación que incluye tanto los aspectos del texto (señales y límites que guían al lector en la búsqueda de un sentido y la construcción de una interpretación) como los aspectos del libro (portada, ilustraciones, tipo de letra, formato, etc.) – y se le transforma, incluyendo o excluyendo elementos, o bien, mutándolos, ya sea alterando el orden en que éstos se presentan, o bien, construyendo otras nuevas secuencias narrativas a partir de la substancia de los elementos entregados. Estos procedimientos dan como resultado un ‘nuevo texto’ que, posteriormente, será capaz de producir otros nuevos y variados textos, de acuerdo a las diversas interpretaciones de los ‘lectores-espectadores’ de la película.

Variadas adaptaciones pueden hacerse de un mismo y único libro y, por supuesto, cada una de ellas será distinta tanto del texto fuente como de todos los ‘nuevos textos’ que otras adaptaciones creen o hayan creado. La especificidad de cada adaptación dependerá de diversos factores, entre los cuales resulta esencial mencionar dos: el primero, tiene relación con el ‘autor’ del ‘nuevo texto’ y, el segundo, está relacionado con el ‘lector-espectador’ de este ‘nuevo texto’.

El ‘autor’ del texto fílmico, por una parte, se apropia del texto fuente basándose en un sinfín de factores tanto internos como externos que lo particularizan como ‘lector-espectador’ – recordemos que, en primera instancia, este ‘autor’ es también un ‘lector-espectador’ del texto fuente, el que se encarga, posteriormente, de generar una reelaboración de éste mediante el uso de palabras e imágenes –. En este proceso, establece qué es lo que quiere expresar y cuál es el público al que se quiere dirigir y, asimismo, qué es lo que desea que ese público interprete. Los ‘lectores-espectadores’, por otra parte, al enfrentarse a este ‘nuevo texto’ que es la película, difieren en sus interpretaciones de acuerdo a si han leído o conocen el libro del que emana la adaptación. Este hecho determina las expectativas que poseen frente a lo que se disponen a ver así como influye en los ulteriores sentidos construidos en base a la red de señales y límites que les proporciona el texto fílmico, siempre mediado por todos los factores que particularizan a los ‘lectores-espectadores’.

Esta multiplicidad de ‘nuevos textos’ no hace sino revelarnos el carácter fecundo de todo texto y, a la vez, poner de manifiesto los peligros que puede conllevar esta fecundidad. El mayor peligro de esta libertad que todo texto posee es que los ‘lectores-espectadores’ pueden incurrir en el error de forzarlo, olvidando por completo sus límites y, con ello, llegar a la aniquilación de éste. Debe tenerse presente que, si bien el texto entrega gran libertad al ‘lector-espectador’ para la búsqueda de sentidos y construcción de interpretaciones, esta libertad siempre tendrá sus límites, los que se encargarán de impedir que el texto sea pervertido¹⁴. La adaptación de un libro y su conversión en película

¹⁴ La RAE entrega las siguientes definiciones de “pervertir”: “Viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto” y “Perturbar el orden o estado de las cosas”. Un ejemplo de esta práctica en el cine – tomando el objeto de análisis que nos convoca: el libro *Little Women* y dos de sus adaptaciones a película – sería que se cambiaran las características centrales que definen a las cuatro hermanas March, ya

representa entonces un campo abierto de trabajo en donde, si no se toman precauciones, es fácil dejarse arrastrar por este peligro.

La creación de una película basada en un libro supone, sin duda alguna, la acción de poner de manifiesto una lectura particular del texto fuente. Y esa ‘puesta de manifiesto’ representa, a su vez, la reescritura del texto narrativo. La lectura particularizada a la que hacemos referencia es la lectura del ‘autor’ y posterior adaptador de libro, la cual está sujeta a los mismos peligros que la de cualquier ‘lector-espectador’, razón por la cual debe tomar las mismas precauciones, e incluso, llegar a ser más precavido, porque su lectura particular no se quedará en el plano personal y/o pequeño círculo social en el que pueda ser compartida, sino que, antes bien, irá mucho más allá: la reelaboración y, por supuesto, la consecutiva presentación de ésta ante un público.

Aclaremos enseguida que no pretendemos plantear aquí que sea un imperativo que las películas basadas en libros deban ser una ‘copia’ fiel de su texto original. La palabra ‘copia’ supone en sí misma un sinnúmero de complicaciones, pues hablar de una ‘copia’ nos enfrentaría a los conceptos de ‘imitación’ y ‘reproducción’, los cuales, a la vez que nos alejan del núcleo de nuestro planteamiento – a saber: la adaptación –, también resultan inadecuados si los presentamos en el marco del ‘movimiento del libro a la película’ al que nos hemos estado refiriendo, llevando a pensar en la posibilidad de que una película pueda

que esto generaría que todas las secuencias narrativas se alteraran sustancialmente, con lo cual ya no se estaría frente a una ‘adaptación’ del libro, sino que frente a una creación nueva, emanada, únicamente, de la imaginación del guionista y del director.

Según nuestro punto de vista, en el caso del libro *Little Women*, los personajes y sus características principales – es decir, aquellas que los definen y determinan, por tanto, su accionar – serían uno de los puntos centrales a los que una ‘adaptación’ debería mantenerse fiel, al menos a grandes rasgos. Esto se debe a que esta novela narra la historia de una familia, deteniéndose en el desarrollo y evolución de las cuatro hermanas: Meg, Jo, Beth y Amy, principalmente de Jo; por lo tanto, si se modificaran de modo radical las características que particularizan a cada muchacha, las secuencias narrativas sufrirían alteraciones que convertirían al texto fílmico en un relato totalmente ajeno y distante al del libro.

realizar una copia idéntica de un libro, lo cual, si bien resulta, efectivamente, posible en términos prácticos (es decir, que una película siguiera secuencia por secuencia y palabra por palabra la narrativa de un libro), resulta inadecuado y desventajoso para los fines de cine.

Esto se debe a que los recursos utilizados por el cine son muy diferentes a los que utiliza la literatura. El cine emplea recursos de cámara, iluminación, colores, sonido, montaje, etc., para construir sus secuencias narrativas y crear, finalmente, un texto fílmico. Estos recursos son utilizados por el ‘autor’ de una película para diversos fines, entre los cuales tenemos – y estos son los que resultan primordiales, pues apuntan al ‘lector-espectador’ al que se busca llegar y, asimismo, al sentido y la interpretación que se pretende que este público construya – la focalización en determinado acontecimiento o personaje del relato y la reducción o magnificación de determinadas secuencias narrativas.

Reiteramos entonces que no se pretende plantear que las películas basadas en libros deban ser copias exactas del libro en que se basan, proponemos, más bien, que toda adaptación involucra un momento de transformación y conversión, que es posibilitado, básicamente, por el empleo de los recursos de inclusión, exclusión y mutación. Una ‘copia’ es, por lo tanto, muy distinta de una ‘adaptación’, pues la primera implica una reproducción en donde no hay creación de algo nuevo, mientras que la adaptación implica la creación de un texto distinto al original, es decir, es una re-escritura.

3.2 Análisis de la novela *Little Women*, de Louisa May Alcott, y tres de sus adaptaciones cinematográficas

3.2.1 *Little Women*, la novela: Relación con *The Pilgrim's Progress*

Para llevar a un plano práctico estos conceptos, nos dedicaremos ahora a analizar la novela *Little Women*, de la autora Louisa May Alcott, publicada el año 1868 y tres de sus adaptaciones cinematográficas: la primera, del director George Cukor, estrenada en 1933; la segunda, del director Melvin LeRoy, estrenada el año 1949; y, la tercera, del director Gilliam Armstrong, estrenada el año 1994.

Comenzaremos analizando el inicio del libro. La novela se inicia con un capítulo titulado “El juego de los peregrinos”. Este título nos proporciona cuantiosa información acerca del contenido del relato. El intertexto con la influyente obra *The Pilgrim's Progress*, del autor John Bunyan, publicado en 1678, en el cual se relata el viaje de Cristiano – el protagonista – a lo largo de su vida en busca de la salvación, le permite al ‘lector-espectador’ hacerse una idea de lo que el libro tratará, más adelante, en sus páginas. Una de las inferencias que puede realizarse es que el libro *Little Women*, se inclinará al tratamiento de la temática del perfeccionamiento personal como objetivo de vida. Para confirmar esta inferencia, aclarar las relaciones e interacciones que se dan entre las dos obras y comprender de qué modo funciona la intertextualidad, resulta necesario detenernos a realizar un breve repaso del argumento de *The Pilgrim's Progress*.

A grandes rasgos, podemos decir que el libro narra un sueño tenido por el autor, en el que se presenta la peregrinación de un hombre llamado Cristiano. Este viaje comienza con él y su compañero de viaje, Flexible, dirigiéndose desde “Ciudad de Destrucción” hacia

“Ciudad Celestial”, lugar en el que encontrarían vida eterna, paz y tranquilidad. Antes de llegar a su destino, pasan por diversos lugares, entre los que destaca “El Pantano de la Desconfianza”, en donde Cristiano – a causa de su pesada carga – comienza a hundirse, situación frente a la que su compañero reacciona abandonándolo. El personaje lucha por salir y lo logra gracias a la ayuda de un hombre llamado Auxilio, quien le explica que aquél pantano es el resultado de los muchos temores y dudas que allí se han juntado. Cristiano sigue su camino – siempre cercado por un muro llamado “Salvación” –, hasta llegar a un lugar muy alto en donde se encuentra con una cruz. Allí su carga se suelta y rueda hasta un sepulcro, momento en el que aparecen unos seres llamados “Seres Resplandecientes” que le comunican que sus pecados han sido perdonados, lo visten con ropas nuevas y le entregan un pergamino que debe ser entregado al llegar a las puertas de “Ciudad Celestial”.

El personaje sigue su camino con alegría, llegando a encontrarse con diversas opciones de rutas que seguir. Cristiano se decide por el camino dificultoso y complejo, con la convicción de que es mejor ir por el camino correcto aunque sea difícil, que por el camino incorrecto aunque éste se presente cómodo y simple. Debido a su elección, tuvo numerosas dificultades para avanzar y, en cuanto halló un lugar para descansar, se echó a dormir. En esta ocasión, pierde su pergamino, el cual, afortunadamente, aparece después. Cristiano pide entonces perdón a dios por su descuido y continúa su rumbo.

Siguiendo con su trayectoria, Cristiano se encuentra con un palacio llamado “Palacio Hermoso”, lugar en el que tiene que superar una prueba de fe: hay dos leones amarrados que protegen el lugar y él debe ser capaz de pasar, dejando a un lado sus temores y miedos. Entra al “Palacio Hermoso” y allí es recibido por Discreción, Prudencia, Piedad y Caridad, con quienes tiene una conversación en la que les cuenta que desea ir al Monte de Sión para

ver al que murió en la cruz y agradecerle por haberlo librado de su pesada carga y les cuenta, además, que tuvo que hacer este viaje sin su familia debido a que ninguno de ellos quiso creer el peligro que corrían sus vidas, quedándose en la “Ciudad de Destrucción” sólo por temor a perder los deleites mundanos.

Habiéndose marchado del palacio, el siguiente lugar al que arriba Cristiano es el “Valle de la Humillación”, en donde debe luchar contra un enemigo maligno llamado Apolión. Pese a que la batalla es muy ardua, Cristiano logra vencer a la bestia, agradeciendo a Dios por la ayuda que le había brindado. En ese instante – proveniente de un árbol – se le presenta una mano con unas hojas del árbol de la vida, las que el personaje aplica sobre sus heridas, quedando curando de inmediato.

Pasada esta trabajosa y dificultosa parada, Cristiano continúa hasta llegar al “Valle de la Sombra de la Muerte”, en cuyo lugar se encuentra con un camino extremadamente peligroso, repleto de llamas, humo, espíritus malignos y demonios que intentaban acercársele. Frente a esto, el personaje decide orar, logrando que ninguna bestia se volviera acercar.

Superada esta prueba, Cristiano se encuentra con la “Feria de las Vanidades”, en la cual el personaje – junto a uno de los tantos acompañantes que halla en su trayectoria – es azotado, enlodado y encerrado en una jaula para servir de espectáculo a los concurrentes de la feria. Sin motivo son llevados a un juicio, en donde se les acusa de ser enemigos del comercio de la “Feria de la Vanidad”. En este juicio se llega a la resolución de condenar a muerte al acompañante de Cristiano, que se llamaba Fiel, debido a que éste se había atrevido a decir que era un hombre de paz y que sólo se oponía a aquellos que estaban contra dios. Cristiano, por su parte, es devuelto a la cárcel, sin embargo, logra escapar. El

camino lo lleva ahora hacia el “Río de Dios”, lugar en el que, por varios días, Cristiano y otro de sus acompañantes, disfruta de la paz y la tranquilidad del lugar. Habiendo descansado, Cristiano sigue su rumbo.

Continuando, toma un desvío en su camino, el cual lo lleva a un sitio en donde se encuentra con una terrible tormenta que le impide retomar el camino adecuado. Con dificultad logra encontrar un lugar en el que descansar y allí se duerme, sin saber que se encontraba en los terrenos del Gigante Desesperación, que vivía en su castillo llamado “Castillo de las Dudas”. Este gigante, durante su paseo matutino, encuentra a Cristiano y su compañero dormidos y los despierta muy enojado, diciéndoles que por haber violado sus terrenos ahora debían irse con él a su castillo. Llegando allí, los encierra en un repugnante calabozo, en el que están durante días, sin comer ni beber. El gigante los golpea numerosas veces y les aconseja que lo mejor es suicidarse, no obstante, ambos hombres resisten y no hacen más que orar. De pronto, un día, Cristiano recuerda que tiene guardada una llave llamada “Promesa” y asegura que ella es capaz de abrir cualquier puerta. De esta manera, lograron escapar y seguir con su trayecto.

La siguiente parada de estos peregrinos es el “País de Beulah”, lugar en donde el sol alumbraba de día y de noche, debido a que se encontraba lejos del “Valle de la Sombra de la Muerte” y cerca de la “Ciudad Celestial”. Allí se encontraron con dos hombres que les dijeron que tan sólo les quedaban dos dificultades que vencer antes de llegar a la “Ciudad Celestial”. Seguido de esto, deben cruzar el “Río de la Muerte” – cuya profundidad sería inversamente proporcional a su fe, según la información entregada por los hombres –, lo que produce gran pesar en Cristiano, haciéndolo temer que allí llegaría la hora de su

muerte. Sin embargo, tanto él como su acompañante logran salir ilesos del río, con la ayuda de dos hombres resplandecientes que estaban al otro lado.

Se dirigen entonces hacia la puerta de la “Ciudad Celestial”, que estaba sobre una montaña muy alta, en compañía de los dos hombres resplandecientes. Estos hombres les dicen que, llegando a la ciudad, comerían del árbol de la vida y no volverían a conocer la tristeza. Habiendo llegado, son recibidos por muchos seres celestiales. Llaman a la puerta y aparecen Enoc, Moisés y Elías, quienes les piden sus pergaminos. Ambos hombres entran, por fin, a la “Ciudad Celestial”, encontrándose con un lugar que brillaba y resplandecía en cada rincón.

The Pilgrim's Progress es una obra en la que se relata el camino recorrido durante la vida de un hombre. En este camino, este hombre se enfrenta con numerosas adversidades y, a la vez, con momentos gratos que le ayudan a seguir adelante. Asimismo, a lo largo de su trayecto aparecen dos tipos de personas: de un lado, las que lo auxilian, ayudándole a aliviar su carga y, de otro, las que obstaculizan su avance, haciendo su carga más fatigosa. Estas personas se encargan, además, de presentarle distintos caminos: el bueno o correcto versus el malo o incorrecto. Las elecciones del hombre hacen que se acerque o aleje de su objetivo final. ¿Cuál es esa meta? El perfeccionamiento moral. Este hombre, a lo largo de su trayecto, debe superar un sinnúmero de pruebas y obstáculos que, una vez sobrepasados, le permiten llegar a esta tan deseada meta.

Little Women es – de acuerdo a nuestro punto de vista – una novela en donde lo que prima son los personajes y su desarrollo. Habiendo ingresado a la lectura, nos encontramos, ya en las primeras páginas, con la presentación de los cuatro personajes principales: Meg, Jo, Beth y Amy, las cuatro hermanas March. Por supuesto, el transcurrir de la lectura le

permite al ‘lector-espectador’ notar la presencia de otros personajes claves, entre los que cabe destacar a la señora March, madre de las niñas, y a Laurie, su vecino y amigo. La historia se sostiene entonces – tal como en el caso de *The Pilgrim’s Progress* – en el desarrollo de estos cuatro personajes, teniendo como sustento la búsqueda de un perfeccionamiento personal, guiado, en todo momento, por la madre, que funciona como una especie de ‘guía’.

De este modo, los ‘lectores-espectadores’ encuentran una obra en la que se expone el ‘camino de vida’ – específicamente, un fragmento de vida – de cuatro muchachas que pretenden alcanzar un ‘perfeccionamiento moral’, es decir, lograr corregir y pulir sus ‘defectos morales’ hasta el punto de acercarse a la perfección. En el fondo, se presenta la idea de que la vida es un camino que toda persona debe recorrer y que en este camino se hallarán obstáculos que entorpecerán y obstruirán el avance, sin embargo, luego de la superación de éstos, la carga que se llevaba en un principio se hará cada vez más liviana, hasta llegar al punto en que aquella carga no existirá. Y, tal como existirán obstáculos, también se presentarán ‘auxiliares’, que tendrán como función aliviar y facilitar el camino.

La historia que nos presenta *Little Women* es, por tanto, la narración del recorrido que hacen las cuatro niñas, cada una con sus obstáculos particulares, pero con un mismo ‘auxiliar’: su madre, la señora March que, a cada instante, está tras ellas para calmarlas, aconsejarlas e indicarles el camino correcto. El libro se inicia, de hecho, ya desde sus primeras páginas, con un bosquejo general de los caracteres de las cuatro muchachas, lo que permite al ‘lector-espectador’ hacerse una idea del punto en que este ‘camino de vida’ inicia para, de esta forma, ser luego capaz de visualizar el desarrollo de cada personaje y comprender el punto de finalización del camino de cada uno de ellos.

3.2.2 *Little Women*, la novela: Presentación de los personajes y del contexto

Como ya mencionamos, el libro comienza con un capítulo llamado “El juego de los peregrinos”, con Jo, Meg y Amy quejándose por la pobreza con que tendrán que vivir la Navidad y con Beth intentando animarlas diciendo que son afortunadas por tener a papá y mamá y por tenerse las unas a las otras. Vemos entonces cómo empiezan a delinearse las características de los personajes desde las primeras líneas del texto: principalmente el personaje de Beth, que es descrita como una especie de luz al interior de la familia.

Más adelante, a través de los diálogos, nos enteramos de que las muchachas tienen un dólar cada una, siendo ellas mismas quienes se encargan de comunicar a los ‘lectores-espectadores’ qué es lo que desean hacer con ese dinero. Gracias a esto el ‘lector-espectador’ es capaz de profundizar en el conocimiento y la comprensión de los personajes: Jo, en primer lugar, dice querer un libro, con lo que se nos revela el carácter de lectora del personaje. Este es un elemento primordial pues, por una parte, actúa como uno de los motores que anima al personaje y, por otro, funciona como uno de los puntos centrales de la novela. Recordemos que Jo, tanto en el libro como en las películas, menciona sus deseos de convertirse en una escritora famosa y poder darle una buena vida a toda su familia.

Beth, en segundo lugar, muestra su anhelo de comprar partituras musicales, con lo cual se presenta al ‘lector-espectador’ su amor por la música – más adelante nos enteramos de que su instrumento es el piano –, y éste se vuelve un elemento bastante importante en el texto, pues actúa como un medio para ahondar en el personaje (ejemplo de esto es la respuesta de Beth ante el ofrecimiento del señor Laurence de que vaya a tocar el piano de su casa o la forma en que reacciona cuando el mismo señor le regala este instrumento).

Amy, en tercer lugar, menciona querer comprar una caja de lápices, mediante lo que se nos manifiesta el gusto de la niña por la pintura, gracias a lo cual también se nos hace posible conocer otros rasgos del personaje durante el transcurso del texto.

Meg, en cuarto lugar, no menciona qué es lo que desea comprar, pero comienza a quejarse por lo terrible que resulta el trabajo de cuidar niños, revelándonos que es institutriz. Le sigue Jo que alega que el trabajo de cuidar a una anciana histérica resulta mucho peor. Nos detenemos aquí. Todo lo mencionado ocurre en las dos primeras páginas del libro. Observamos entonces cómo, en unas pocas líneas, se nos ha hecho un bosquejo bastante claro de los personajes: ‘el lector-espectador’, a través de las palabras del narrador, es capaz de construir una imagen – incompleta aún, pero capaz de dar paso a una posterior profundización – de los personajes.

En las páginas siguientes de este primer capítulo, se confirma lo establecido en el párrafo anterior: nos encontramos con una Amy que dice que las “impertinentes” niñas de su escuela se ríen de sus vestidos, de su nariz y que desacreditan a su padre por no ser rico y, además, con una Beth que, disculpándose primero por la queja, dice que no hay peor trabajo que fregar los platos y limpiar la casa, el cual le deja las manos tan rígidas que luego no puede tocar el piano. Estos diálogos iniciales funcionan a modo de presentación tanto de las características de los personajes principales (estas cuatro hermanas, entre las cuales Jo irá tomando un papel preponderante) como de la situación en que se encuentran como familia. A partir de esta presentación, el ‘lector-espectador’ ya puede inferir lo que el resto del texto pondrá frente a sus ojos: la historia de una familia, la historia de unas niñas, la historia del desarrollo de cuatro personajes femeninos.

En este mismo capítulo se expone una discusión entre dos de las hermanas, Jo y Amy. Esta discusión funciona – al igual que los diálogos anteriores – como un medio a través del cual se va delineando, poco a poco, a los personajes, y es aquí donde se nos entrega de manera explícita características de estos dos protagonistas tan distintos y, al mismo tiempo, se hace posible percibir el papel que cumplen las otras dos hermanas. Amy le dice a Jo que no soporta a las jovencitas “maleducadas y poco femeninas” y, ante esto, Jo responde que a ella le sacan de quicio las niñas “cursis y resabidas”. El rol de Beth en esta situación es el de ‘pacificadora’, pues de inmediato dice “que reine la paz en el hogar”, gracias a lo que logra calmar los ánimos. Y, por su parte, Meg cumple la función de educadora, diciendo: “La verdad, chicas, es que hay motivos para censuraros a las dos (...) Josephine, ya va siendo hora de que dejes de imitar a los chicos y te comportes mejor. Cuando eras pequeña no tenía importancia, pero ahora has crecido, llevas el cabello recogido y debes actuar como una dama. (...) En lo que a ti respecta, Amy, eres demasiado quisquillosa y remilgada. Los aires que te das hacen gracia ahora, pero si no cambias de mayor serás tan estirada como un pavo real (...)” (15). Asimismo, Jo le entrega una imagen de sí misma al ‘lector-espectador’: “Detesto tener que crecer, convertirme en la señorita March, vestirme de largo y ser una remilgada. Ya me parece bastante malo ser una chica cuando lo que me gusta son los juegos, los trabajos y la forma de comportarse de los muchachos.” (16).

Los personajes ya han sido presentados. De ahora en adelante, el ‘lector-espectador’ ingresa en un viaje en donde, para comenzar, es llevado hacia una interiorización y profundización de cada personaje (recordemos que cada personaje tiene un capítulo propio, incluso Laurie; manteniéndose Jo, a lo largo del texto, como el personaje central) y, luego de ello, se le va revelando el desarrollo de éstos, con sus cambios y evoluciones.

Además de la presentación de las cuatro hermanas, en estas primeras páginas se entregan datos del contexto de la historia, con lo cual aparece el tema de la guerra, que será un punto elemental del texto. La primera aparición de este tema acontece en la primera página, en donde Jo dice – luego de que Beth ha intentado calmar las quejas de sus hermanas diciéndoles que se tienen las unas a las otras y que tienen a mamá y papá – que su padre no está con ellas y que eso no va a cambiar por una buena temporada y en donde, además, el narrador acota lo siguiente: “No se atrevió a decir que tal vez no volviesen a verle nunca más, pero todas lo pensaron, al recordar a su padre, que estaba tan lejos, en el campo de batalla”. Meg añade a esto: “Ya sabéis que mamá propuso no comprar regalos estas navidades porque este invierno será duro para todos y porque cree que no deberíamos gastar dinero en caprichos cuando los soldados están sufriendo en la guerra” (13-14). Podemos entonces aseverar que el texto, en sus primeras páginas, se centra en dos puntos: la presentación de personajes y el contexto.

3.2.3 *Little Women*, adaptación de 1933: Presentación de los personajes y del contexto

Damos paso ahora a las películas. La película de 1933, en blanco y negro, inicia con la imagen de lo que parece ser un pueblo, en donde se hallan un par de carrozas con caballos. Esta imagen se prolonga alrededor de tres segundos y, luego de esto, ingresan a escena un grupo de soldados marchando, quienes son recibidos con felicidad por la gente que allí se encuentra. Posteriormente, se muestra ante el ‘lector-espectador’ la imagen de una habitación con algunas personas (en su mayoría mujeres) trabajando: aparece la señora March en escena. La mujer tiene una conversación con un anciano, quien le cuenta que tenía cuatro hijos, de los cuales dos están muertos y uno preso, y que se dirige a Washington porque otro está en el hospital. La señora March se emociona por considerar que el anciano “ha hecho mucho por la patria” y le regala dinero.

Segundos después, vemos que llega otra mujer y le pregunta qué le ocurre, a lo que responde diciendo que cuando ve gente como ese anciano siente vergüenza de lo poco que ella puede hacer. En este diálogo nos enteramos, además, de que el esposo de la señora March se encuentra en la guerra y de que Meg es institutriz. En cuanto a la profesión de Meg, en un primer momento, es expuesta por la señora March en su conversación con la mujer, es decir, mediante palabras e, inmediatamente, al instante siguiente, se nos muestra una escena en que vemos a Meg diciéndole “feliz navidad” a tres niños.

Desde esta escena en adelante, son las imágenes las que comienzan a presentar a las cuatro hermanas: después de Meg, se contempla a Jo leyéndole un libro a una anciana que está dormida (la tía March) y luego intentando escaparse sin que ella lo note; posteriormente, se visualiza a Amy castigada frente a todas las niñas de su clase con un

cartel que dice “I am ashamed of myself”; y, finalmente, se contempla a Beth ayudándole a Hannah (la sirvienta) con los quehaceres del hogar.

La escena sucesiva nos muestra a las niñas llegando a su casa. Jo va corriendo, se cae y se levanta estrepitosamente, imagen con la cual el ‘lector-espectador’ puede ahondar su conocimiento del personaje, siendo capaz de colegir que Jo es una niña inquieta y desenfadada. Al ingresar son saludadas por Beth y Hannah, y segundos después, Jo le entrega a su hermana Beth un sobre en el que dice que hay un dólar, el cual también ha sido entregado a sus otras hermanas.

En este punto – tal como ocurre en el libro – las hermanas comienzan a señalar qué les gustaría hacer con ese dinero y, luego, a quejarse por la pobreza y los trabajos. La discusión entre Jo y Amy también se desarrolla bajo los mismos términos planteados en el libro, con el acento puesto en los mismos puntos: presentación de las diferentes personalidades de las dos hermanas, Beth apaciguando la situación y Meg haciéndole ver los errores a cada una, seguida de Jo diciendo que nunca será una señorita.

Estas escenas iniciales nos permiten establecer que, al igual que en el caso del libro, la película – en sus primeros minutos – pretende lograr dos objetivos: entregar el contexto de la historia y presentar a los personajes. En cuanto a esto, se advierte un claro diálogo entre libro y película, en donde resulta innegable que la construcción de ésta ha emanado del esqueleto de la historia presentada en la novela y que se han tomado en cuenta, por tanto, sus puntos centrales. No obstante, tal como es factible visualizar la presencia (ausente) del libro en la película, también es posible advertir la reelaboración y la reescritura hecha por el autor de la película.

La primera diferencia que se puede constatar es en el inicio mismo de la película. El libro comienza con un diálogo de las niñas, la película, por su parte, empieza con la imagen del pueblo y los soldados marchando. Asimismo, los primeros personajes en aparecer en el libro son las cuatro hermanas March; en la película, por el contrario, es la señora March. La película se preocupa por presentar, antes que nada, la situación del padre (y de la sociedad del momento), para luego dar paso a la presentación de las niñas. El libro lo hace todo a la vez: las niñas, mediante sus diálogos, van presentándose a sí mismas y contextualizando la historia. Diversas son las razones por las que el autor puede haber decidido partir de este modo y, según nuestro punto de vista, tiene que ver con un afán de poner el foco en la situación que está viviendo la familia, lo cual ayudará a comprender, más adelante, el comportamiento y desarrollo de los personajes. En el libro el tema de la guerra también está presente desde el comienzo – como ya lo mencionamos en párrafos anteriores –, sin embargo, se va revelando poco a poco.

3.2.4 *Little Women*, adaptación de 1949: Presentación de los personajes y del contexto

La película de 1949, comienza con la imagen de un hombre caminando junto a un caballo que carga un árbol cortado (árbol de navidad). Luego de esta imagen, aparece Jo con sus patines colgados en el hombro, corriendo con alboroto hacia su casa y, topándose con este hombre, lo saluda y sigue su camino. Vemos a las otras tres hermanas mirando a Jo por la ventana de la casa, riéndose cuando ésta se cae al intentar saltar la reja. Jo las ve, se enfada, sale y vuelve a intentar saltarla, lográndolo esta vez. Habiéndolo logrado, ríe, toma un copo de nieve y lo lanza a la ventana desde donde sus hermanas la miran. Ya dentro de casa, las hermanas March tienen un diálogo que muestra ser muy fiel al del libro.

En esta película, al igual que en el libro, el tema de la guerra es presentado a través de los diálogos de los personajes: las niñas hablan de lo triste que será la navidad sin regalos y comienzan a quejarse de la pobreza en que viven, ante lo cual, Beth, con el afán de animarlas y hacerlas reflexionar, les dice que tienen mucho más que otras personas y que, lo más importante, es que tienen a mamá y papá y que, además, se tienen la una a la otra; frente a esto, Jo le contesta – tal como ocurre en el libro – que su padre no está y tardará en volver, a lo que Beth responde diciendo que el invierno es horrible para los soldados y que mamá tiene razón en que no deberían comprar regalos.

Vemos entonces que, en el caso de esta película, el tema de la guerra se hace presente de la misma manera que en el libro, mediante los diálogos. En la de 1933, por el contrario, se cambia el orden de un episodio – la señora March, efectivamente, alude en el libro a su conversación con ese anciano – para ponerlo al inicio y entregar en los primeros segundos el contexto de la historia: se está en guerra y el padre de la familia está en el campo de

batalla. El recurso que utiliza el autor no es ni una inclusión ni una exclusión – conceptos que definiremos con detalle más adelante –, antes bien, utiliza lo que hemos decidido llamar una ‘mutación’.

3.2.5 Mutación, Inclusión y Exclusión

Cuando hablamos de ‘mutación’ nos referimos a cómo el autor toma un elemento del texto fuente – acontecimiento, personaje, lugar, objeto, etc. – y le realiza algún tipo de variación que lo hace diferenciarse del estado inicial en que se encontraba en el texto original. Dos son los procesos – emanados de la ‘mutación’ – que se observan con mayor frecuencia en las dos películas: ‘proceso de reordenamiento de episodios’ y ‘proceso de acoplamiento de episodios’. El ‘proceso de reordenamiento de episodios’, por una parte, tiene que ver con el cambio de orden de determinados sucesos, encontrándonos, por ejemplo, con escenas que, debiendo estar al final de la narración – de acuerdo a lo expuesto en la novela – se encuentran al principio o al medio. El ‘proceso de acoplamiento de episodios’, por otra parte, implica que dos o más episodios que ocurren en distintos momentos temporales y/o espaciales en el texto fuente, sean presentados por la película en una misma secuencia narrativa, generando así una combinación de acontecimientos, diálogos, lugares, personajes, etc.

Este tipo de ‘procesos de redistribución’ – implicados en el procedimiento de ‘mutación’ al que nos estamos refiriendo – resultan interesantes, ya que manifiestan la libertad que posee el ‘autor’ de la película para apropiarse de los elementos que le son entregados por el texto fuente y, a partir de ellos, crear un ‘nuevo texto’ (utilizando, por supuesto, la gran variedad de recursos que el cine pone a su alcance y, bien sabemos, que ni los planos, ni los colores, ni los montajes, ni los vestuarios, ni la iluminación, etc. son elegidos al azar).

De inmediato nace la pregunta acerca de hasta qué punto llega esta libertad entregada al ‘autor’ de la película. Nos parece que, al igual que en el caso de cualquier otro ‘lector-espectador’, éste debe dejarse guiar por las señales y límites que se han establecido en la

novela, pues, de no ser así, el texto es transgredido¹⁵. Esta transgresión implica una lectura forzada del texto, es decir, en vez de realizar una lectura particular y construir, en base a ella, una interpretación, se aniquila al texto. Finalmente, ocurre que no se hace una lectura del texto que se tiene en frente, sino que se realiza una lectura de una especie de texto inventado; se olvidan las señales, se pasan por alto los límites: se asesina al texto. Este es un tema al que volvemos una y otra vez, por lo esencial que resulta para algunos de los fines que buscamos cumplir con este trabajo: establecer qué es una adaptación, entender cómo ocurre el movimiento del libro hacia la película y conocer los procedimientos utilizados en éste.

Ejemplos del proceso de mutación los encontramos en ambas adaptaciones de la novel *Little Women*. Un episodio que resulta notable para ejemplificar esta operación es el de la fiesta en casa de Laurie a la que asisten las hermanas March. De acuerdo al texto fuente, de la autora Louisa May Alcott, hay dos ocasiones importantes en que las muchachas y Laurie están juntos en un evento, sin embargo, ninguno de ellos acontece en su hogar. Uno de ellos sucede en casa de la señora Gardiner, en donde se relata que sólo asisten Meg y Jo, y se alude al vestido reparado de esta última, razón por la cual su hermana le pide que no se despegue de la pared para que nadie vea la reparación. En este episodio se nos cuenta, además, que Jo se aburre mucho en tal fiesta hasta el momento en que aparece Laurie, ocasión en la que tienen una conversación, por primera vez. El segundo evento, de acuerdo al libro, acontece en un campamento organizado por Laurie (en este momento de la historia, Laurie y las cuatro niñas ya son muy amigos), al cual no sólo asisten el muchacho y las cuatro hermanas March, sino que también otros invitados del joven, entre los cuales se halla

¹⁵ La RAE (Real Academia Española) nos presenta la siguiente definición de “transgredir”: “Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto”.

su tutor, el señor Brooke. En este campamento, este joven y Meg tienen una conversación y, algunos capítulos más adelante, nos enteramos de que en esa ocasión Meg pierde uno de sus guantes, el cual – y esto lo cuenta Laurie a Jo en secreto – el señor Brooke ha guardado en su bolsillo durante mucho tiempo, lo que habla del interés que éste tiene por la muchacha. Asimismo, tenemos un tercer evento que también se hace parte de la combinación: la fiesta en casa de los Moffat, a la cual sólo asiste Meg – y en la que aparece, más tarde, Laurie –, siendo ese el lugar en donde Meg escucha una conversación que la deja inquieta e intranquila.

Pasemos ahora a las películas. Tanto en la de 1933 como en la 1949 estos tres episodios se presentan combinados. En ambas la fiesta es en casa de Laurie, Jo asiste con su vestido reparado y debe estar sentada, o bien, contra la pared para que nadie lo vea. El hecho de que la fiesta sea en casa de Laurie es la primera combinación: se acoplan la fiesta de la señora Gardiner, la fiesta de los Moffat y el campamento de Laurie. Consideramos que la razón de este acoplamiento de episodios se debe a la necesidad de economía de tiempo y síntesis, lo cual, si bien se logra – la película, efectivamente, consigue fusionar tres largos episodios en uno, de manera tal que resulta natural y espontáneo a los ojos del ‘lector-espectador’ –, no se obtiene este efecto sin que en el proceso se pierdan algunos de los pilares básicos del relato.

Se pierde, por sobre todo, un viaje íntegro por el desarrollo de los personajes y de sus interrelaciones. Por ejemplo, se omite, casi por completo, el capítulo nueve del libro, titulado “Meg visita la feria de las vanidades”, en el cual el personaje de Meg es tratado con mayor profundidad y en el que, además, se establece un diálogo directo con el libro *The Pilgrim’s Progress*, al que ya nos referimos con anterioridad. Se pierde, asimismo, la

evolución detallada de la relación entre Jo y Laurie, la que no se expone con apropiada detención, sino que vemos que, de pronto, luego de la primera conversación que han tenido en casa de Laurie (en ambas películas la primera conversación entre los muchachos ocurre en casa de Laurie; el libro, por el contrario, relata que sucede en la fiesta de la señora Gardiner), en esta fiesta ya son amigos muy cercanos.

Debido a esto, se producen vacíos en el texto fílmico, los que, aunque no resultan entorpecedores para el hallazgo de un sentido y la construcción de una interpretación, sí generan que el ‘lector-espectador’ pueda, a ratos, sentirse desorientado. Los vacíos narrativos al interior de cualquier texto y, en especial de un texto fílmico, pueden ser beneficiosos, llevando al ‘lector-espectador’ a hacerse parte del texto, a ser un co-autor de éste, alejándolo, así del papel pasivo de sólo recibir y asumir lo recibido como un hecho que hay que aceptar. No obstante, estos vacíos deben estar ubicados estratégicamente, permitiéndole al ‘lector-espectador’ hacerse partícipe del texto fílmico y, a la vez, seguir siendo guiado por éste.

En el libro, en contraste con las películas, se nos relata una primera conversación en la fiesta de la señora Gardiner, en donde los muchachos viven la primera etapa de su relación. Para luego dar paso a la visita de la niña a la casa de Laurie, momento en que se cuentan parte de sus vidas y comienzan a tratarse con más confianza. De allí en adelante, es posible ver cómo la relación comienza a consolidarse con las visitas mutuas, los juegos y las conversaciones, para dar paso al momento pleno de consolidación. Este momento está marcado por la demostración de cariño de Jo hacia Laurie cuando éste le comenta que, sin decirle a nadie, él y su abuelo han enviado un telegrama a la señora March contándole el asunto de la enfermedad de Beth, frente a lo cual Jo se muestra muy afectuosa con su

amigo, llegando incluso a sorprenderse a sí misma. Las dos últimas etapas de esta amistad están marcadas por el amor de Laurie hacia su amiga y el rechazo de ésta, cerrándose todo con una amistad profunda y perdurable. Por economía de tiempo, ninguna de las dos películas logra expresar en plenitud esta evolución de la amistad de los dos jóvenes, lo cual resulta lamentable pues, sin duda, esta relación es una de las más cautivadoras y mejor retratadas en el libro.

De todos modos, es importante recalcar que, en las dos películas que estamos considerando, el ensamblaje de episodios está muy bien logrado y que, pese a mostrarse débil en cuanto al tratamiento de la evolución y desarrollo de la relación de Laurie y Jo, en lo que respecta a la resolución de los problemas obvios que una combinación de este tipo podría conllevar, se desenvuelven correctamente.

Continuando con el ejemplo de la fiesta en casa de Laurie, tal como se presenta en las películas, es interesante referirse a algunos elementos que nos llevaron a establecer que tal secuencia de escenas en ambas obras era, claramente, una combinación de tres episodios del libro.

Cuatro elementos fueron primordiales en este punto. Primero, la asistencia de las cuatro hermanas a la fiesta del muchacho. La única ocasión en que las cuatro niñas asisten a un evento juntas es el campamento de Laurie que, a diferencia de lo mostrado en la película, no es una fiesta con bailes y comidas y, además, no se realiza en la casa del muchacho. Segundo, el vestido quemado y reparado de Jo, el que aparece en el episodio de la fiesta de la señora Gardiner, a donde no asisten ni Amy ni Beth por ser muy pequeñas. Tercero, la conversación de Meg con el señor Brooke, la cual no se da sino en el campamento de Laurie, lugar en donde la muchacha pierde uno de sus guantes. Y, para terminar, tenemos el

cuarto elemento que sólo se encuentra en la película de 1949 (en la de 1933 se excluye este suceso), y es la conversación oída desde las escaleras por Amy y Beth, en la que la señora Gardiner y Sally hablan acerca de la relación de Laurie con las cuatro hermanas, comentando que la señora March habría de tener planes al respecto y que sabría jugar sus cartas, hecho que ocurre – de acuerdo al libro – en la fiesta de los Moffat.

Este último elemento funciona de manera distinta a los otros tres, pues, además de estar presente sólo en una de las películas, representa una mutación en la que se cambia tanto el lugar como el personaje que escucha la conversación. En el libro se narra que Meg se va durante unos días a la casa de la acomodada familia Moffat, invitada por su amiga Annie Moffat y que, en uno de los días de su estadía allí, se realiza una “fiesta informal” en la que Meg se divierte mucho hasta que llega a sus oídos una conversación que la perturba, en la que se habla de los supuestos planes de la señora March para sus hijas. El cambio de personajes realizado en la adaptación resulta necesario para que la combinación de los tres episodios sea posible, es decir, se requiere que sean Beth y Amy quienes escuchan la conversación, porque, mientras esto ocurre, Meg se encuentra charlando con el señor Brooke.

Estos cuatro elementos que, a simple vista, parecen no tener mayor importancia, dejan en evidencia la combinación de estos tres episodios, de los cuales el autor decide tomar ciertos hechos y dejar otros, para, de esta forma, crear un nuevo episodio inexistente en el libro. Estamos entonces frente a una ‘inclusión’: se ha creado e incorporado un episodio que no existía en el texto original, tomando de éste algunos hechos, reordenándolos y llegando a construir, finalmente, otro texto.

Tal como nos encontramos en este episodio de las películas con elementos combinados, nos enfrentamos también a algunas ‘exclusiones’. Hay dos exclusiones a las que es fundamental aludir. Primero, se excluye el primer diálogo de Jo y Laurie en la fiesta de la señora Gardiner, lo cual es relevante en cuanto este hecho representa la primera conversación de los muchachos, momento en que comienzan a conocerse, iniciándose así su amistad. El motivo de esta exclusión está ligado a una mutación en el orden de los episodios – a la que más adelante nos referiremos con detención – que se efectúa en ambas películas, cambiando el motivo y el espacio del primer acercamiento entre los jóvenes. Segundo, se excluye la torcedura de pie de Meg en la fiesta de la señora Gardiner, lo que nos parece una acertada exclusión pues este hecho no tiene mayor influencia en el desarrollo de la historia.

De este modo, podemos afirmar que, así como se crea un nuevo episodio a partir de la combinación de sucesos tomados de la fiesta de la señora Gardiner, de la fiesta de los Moffat y del campamento de Laurie, esto implica que, a la vez, estos tres episodios sean excluidos o, al menos, que no se los presente de manera íntegra. Vemos entonces que el libro relata un sinnúmero de sucesos que ocurren en esos tres momentos y que, en las películas, estos quedan totalmente en el olvido. Estas exclusiones pueden deberse a que esos sucesos no le han parecido significativos ni útiles a los ‘autores’ para los objetivos que buscan lograr y para las expectativas que pretenden cumplir.

Hemos terminado el análisis del episodio de la fiesta de Laurie, gracias al cual nos fue posible exponer y ahondar en los procedimientos de adaptación a los que hemos aludido (inclusión, exclusión y mutación), por representar éste un punto en que la adaptación se complejiza, recurriendo a los tres procedimientos para llegar a la construcción de la

secuencia narrativa. Pasamos ahora a mencionar con brevedad algunos ejemplos aislados que profundizarán aún más la comprensión del proceso de adaptación.

Señalamos con anterioridad que la relación de Jo y Laurie funciona como un núcleo central tanto del libro como de las películas, por lo tanto, es indispensable referirnos al primer acercamiento de estos dos personajes. En el libro vemos que el primer encuentro de los jóvenes se produce en la fiesta de la señora Gardiner a la que asisten Meg y Jo, en donde esta última debía permanecer quieta y con la espalda pegada a la pared por el estado de su vestido, sintiéndose completamente fuera de lugar entre todos los invitados. Esta situación es descrita de la siguiente manera: “Nadie iba a hablar con Jo, y las jóvenes que estaban a su lado se alejaron de ella poco a poco, hasta que se quedó totalmente sola. Como no podía ir a dar una vuelta por la sala para entretenerse sin que la quemadura de su vestido quedase al descubierto, se conformó con contemplar a los asistentes con cierta melancolía hasta que el baile dio comienzo” (51). Al ver que un joven alto y pelirrojo se acercaba a ella, decide ocultarse tras unas cortinas y es en ese lugar donde se encuentra con Laurie, quien había escogido el mismo escondite. La conversación fluye con naturalidad, Jo le hace muchas preguntas y el joven le cuenta parte de su vida: “Desde su escondite, contemplaron la fiesta, hicieron comentarios y críticas y charlaron como dos viejos amigos” (54). Llegan incluso a bailar juntos una polca y, el amable Laurie, termina ofreciéndoles a ella, a su hermana y a Hannah (que las había ido a buscar) el carruaje de su abuelo para que las lleve de vuelta a casa. De allí en más, Laurie y Jo comienzan a tener una relación que va en ascenso, estrechando sus lazos cada día más.

A diferencia de lo expuesto en el libro, en las películas vemos que el primer encuentro se genera en casa de Laurie, cuando Jo, mientras está en el patio sacando nieve con una

pala, de pronto, decide dirigirse hacia la casa de su vecino y, desde abajo, lanza una bola de nieve a la ventana del joven. Se excluye el episodio de la conversación en la fiesta de la señora Gardiner y se presenta entonces como primer encuentro lo narrado en el capítulo cinco del libro, titulado “Una buena vecina”.

Los diálogos son diferentes en cada película; en la de 1933 Jo le da a Laurie las gracias por el regalo que su abuelo les ha enviado para navidad (una cena) y le pregunta al joven si está enfermo, a lo cual éste responde que sí y ella, de inmediato, le pregunta si puede recibir visitas. En la escena siguiente observamos a Jo en la puerta de la casa de su vecino, con un budín de Meg y unos gatos de Beth. Ya al interior de la casa, se sientan en la sala y beben té mientras conversan de sus vidas.

En la de 1949, Jo saluda a Laurie y le dice que vaya a ayudarla, ante lo que él responde que no puede porque está enfermo, pero que no es contagioso y puede recibir visitas, preguntándole si le quiere hacer compañía. En la escena siguiente presenciamos la imagen del interior de la casa y escuchamos el sonido de golpes en la puerta; es Jo, quien trae consigo un budín. Al igual que en la película de 1933, los jóvenes se dirigen a la sala, beben té y se cuentan sus vidas. En la conversación de esta película hay un detalle que no se encuentra en la otra: Laurie le habla a Jo de Brooke y las intenciones que éste tiene con su hermana Meg, frente a lo cual Jo no reacciona bien.

Resulta interesante detenerse en la mención de Brooke que ocurre en este primer encuentro de los muchachos, la cual se relaciona directamente con una inclusión que ocurre en la película de 1949. Laurie y Brooke, su tutor, conocen a las hermanas March el día en que ellas se dirigen a casa de los Hummel (familia pobre a la que los March entregan su ayuda) a dejarles su desayuno, encontrándose con ellas en el camino, siendo así éste el

primer momento en que se saludan y conocen, instante en el que el señor Brooke queda prendado de Meg. Este encuentro de Laurie y su tutor con las niñas no está presente en el libro y es un agregado de esta película en particular, lo cual parece adecuado en vista de que en el libro no se relata una presentación del personaje de Brooke y, con ella, se logra que el 'lector-espectador', de inmediato, capte la función que cumplirá este personaje en la historia.

De la mano de esta inclusión, y retrocediendo unos minutos en esta película, nos encontramos con otra. El día de navidad, las cuatro hermanas bajan al comedor y se encuentran con mucha comida sobre la mesa, lo cual las alegra de sobremanera; sin embargo, mientras se sientan a la mesa, Hannah les dice que no esperen a su madre porque ha salido a casa de los Hummel, en donde, esa mañana, ha nacido un niño, estando otros seis en una misma cama pasando mucho frío, por lo que les ha ido a dejar su desayuno el que, aunque no sería suficiente, serviría de ayuda a esa familia pobre. Ante esto, Beth queda muy afectada y no come, aseverando no tener hambre. Jo, por su parte, se une a su hermana y plantea regalarles su desayuno a la familia Hummel, idea con la que Amy se escandaliza y con la que Meg dice estar de acuerdo, siempre y cuando, lo hagan todas.

Luego de esto, se ve a las muchachas saliendo de la casa con sus desayunos, dirigiéndose a casa de la señora Hummel. El hecho de regalar el desayuno a esta familia pobre también lo encontramos en el libro; no obstante, la inclusión realizada es que sean las niñas la que lo plantean, cuando en el libro es su madre la que les consulta si estarían dispuestas a hacerlo. Por un lado, esta inclusión produce que se atenúe la función edificante que el personaje de la señora March cumple a lo largo de la novela. Y, por otro, permite que se genere una conversación en la mesa, mediante la que se van entregando rasgos de las

cuatro niñas que hacen posible la construcción de una imagen más completa e íntegra de sus personalidades, familiarizándonos así con sus modos de actuar a lo largo del texto.

Presenciamos en este ejemplo cómo tanto el libro con las películas como las dos películas entre sí poseen diferencias que responden a las distintas lecturas y visiones de un mismo hecho. En el caso de las diferencias entre ambas películas, tiene que ver con la búsqueda autoral de las maneras más adecuadas para expresar las interpretaciones que se han construido a partir de una lectura del texto fuente y así plasmarlas, posteriormente, en el texto fílmico. Todos los recursos que los autores usan en sus películas han implicado elecciones que no son azarosas, sino que, antes bien, son pensadas como medios para llegar a un fin.

¿Cuál es ese fin? En primer lugar, plasmar en un texto fílmico la lectura que se ha realizado del texto fuente, lectura de la que se ha originado una serie de imágenes mentales que luego deben ser cristalizadas en imágenes puestas en una pantalla. Estamos aquí, más que nunca, asistiendo al paso de la palabra a la imagen (del libro a la imagen mental) y de la imagen a la palabra (de la imagen mental a la construcción del texto fílmico que es, a la vez, palabra e imagen). Y, en segundo lugar, expresar – junto con esa lectura personal y particular – una lectura en la que han influido los potenciales ‘lectores-espectadores’ posicionados en un determinado contexto.

Este último punto es primordial, pues no debemos olvidar que al crear un texto fílmico – sea éste una adaptación o una creación inédita – el autor siempre estará pensando en el público contemporáneo al que su película va dirigida. Y, basándose en ese público y en su contexto histórico, social y cultural, construirá el texto fílmico, incluyendo, excluyendo y

mutando los elementos necesarios que le permitan cumplir con las expectativas de los potenciales ‘lectores-espectadores’ a los que apunta su película.

Nos detendremos ahora en la película de 1949, señalando que es ésta la que se aleja más del texto original, manteniéndose, aun así, siempre fiel a las señales y límites que el texto entrega. Existen en esta película dos variaciones que ejemplifican el uso de esta ‘libertad limitada’ por parte del autor, en donde, si bien se distancia del texto original, es capaz de mantener sus lineamientos generales.

El primer ejemplo representa una variación muy sutil, que acontece en el momento en que la familia March vive su primer gran golpe: la herida de guerra del padre, que implica el alejamiento de la madre y, por tanto, la obligación de las hijas de hacerse cargo de sí mismas. La película nos muestra que, luego de recibida la noticia del padre, la señora March comienza, en seguida, a hacer los preparativos para el viaje. Entre éstos, Jo es enviada a casa de la tía March para explicar lo ocurrido y pedirle una cooperación. Habiendo llegado allí y comentado a la tía lo que estaba pasando, ésta comienza a criticar a su padre, diciendo que ella le había rogado que no se fuera y no le había hecho caso y que, ahora que la necesitaban, venían. Jo no soporta la reacción de la tía March y se va, no sin antes decirle que ha venido porque su madre se lo pidió, pero que, sin embargo, es demasiado orgullosa para rogar.

La escena siguiente nos presenta a la señora March en su casa, preguntando donde está Jo. Segundos después, aparece en casa la tía March que, después de entregar su ayuda monetaria, se marcha, chocando en ese momento con Jo, quien llega después de haberse cortado el cabello para obtener dinero. El hecho de que Jo se enfade con la tía March y se vaya indignada por las críticas de ésta es algo que no aparece en el libro. El libro, en

cambio, relata que Jo llega a casa tanto con el dinero entregado por la tía como con el obtenido por el corte de su cabello. La inclusión de este acontecimiento podría estar relacionado con un afán de hacer aún más dramática la situación del sacrificio de Jo, el que, al menos bajo nuestro punto de vista, representa uno de los momentos más potentes y conmovedores de la historia.

El segundo ejemplo presenta una inclusión no tan sutil como la anterior y se relaciona con el episodio de la novela en que las muchachas, el día de navidad, deciden gastar el dólar que la tía March les ha dado en regalos para su madre. En la película vemos como, luego de recibir el dólar, se dirigen las cuatro a una tienda a comprar algunos objetos que deseaban tener (Meg, un sombrero; Jo, un libro; Beth, unas partituras; Amy, unos lápices). Estando en la tienda cada una realiza su compra y, luego, se retiran felices.

La escena siguiente nos muestra un primer plano de los regalos comprados y puestos a los pies del árbol navideño, y comienza a oírse la voz de la señora March que lee una carta enviada por el padre de la familia. Al terminar la lectura, todas quedan muy emocionadas y, en ese instante, aparece Hannah, diciendo a la señora March que la señora Hummel ha preguntado si podía ir a su casa. Habiendo quedado solas, Beth les dice a sus hermanas que mamá necesita unas nuevas zapatillas, a partir de lo cual deciden cambiar los regalos que habían comprado para sí mismas por regalos para su madre (Meg compra un par de guantes; Jo, unas zapatillas; Beth, unos pañuelos; Amy, un frasco de colonia).

En el relato de la novela, las hermanas mencionan qué es lo que quisieran comprarse, sin embargo, nunca van a una tienda a hacerlo realidad. Luego de la pelea de Jo y Amy y del sermón que les da Meg, Beth menciona – tal como ocurre en la película – que las zapatillas de su madre están muy gastadas y que necesita unas nuevas, para luego proponer lo

siguiente: “En lugar de que cada una se compre algo para sí, ¿por qué no invertimos el dinero en regalos de Navidad para mamá?” (19). La inclusión de este suceso puede deberse a una búsqueda del ‘autor’ de acrecentar el sentimiento de culpa que las niñas sienten luego de oír la carta de su padre, en donde éste no se queja de nada – a diferencia de lo que ellas han hecho antes de la llegada de su madre – y sólo les envía amor y buenos deseos. Al acrecentar el sentimiento de culpa de las muchachas, el ‘autor’ consigue que las hermanas March se esmeren aún más por conseguir superar sus debilidades, con lo cual el carácter edificante y didáctico de la novela se ve acentuado.

Los episodios y escenas analizados nos han permitido comprender y profundizar sobre el proceso de adaptación cinematográfica y los procedimientos mediante los que es llevado a cabo (mutación, inclusión y exclusión) y, asimismo, han hecho posible que podamos afirmar que, al menos en la mayoría de los casos, las transformaciones y conversiones que el ‘autor’ de una adaptación realiza, tienen que ver, directamente, con las expectativas que éste pretende cumplir. Por lo tanto, ninguna alteración es realizada al azar, antes bien, siempre se está buscando producir un determinado efecto en un determinado grupo de ‘lectores-espectadores’ a los que la película va dirigida.

3.2.6 *Little Women*, adaptación de 1994: Influencia de los aspectos biográficos

Habiendo analizado las adaptaciones de 1933 y 1949 – basándonos, principalmente, en la descripción y explicación del concepto de adaptación como proceso de transformación y conversión y los procedimientos utilizados para llevarlo a cabo (mutación, inclusión y exclusión) – pasaremos ahora al análisis de una adaptación del año 1994, del director Gilliam Armstrong. En este caso, y con la finalidad de diversificar los puntos de vista del proceso de la adaptación, fundamentaremos nuestro análisis ya no en la descripción y comprensión del concepto – tema que ya fue tratado con detalle – sino que en los aspectos biográficos de la autora, para comprender cómo éstos pueden influir en las futuras adaptaciones – y, en particular, en la de Gilliam Armstrong – tanto si los ‘autores’ de ellas deciden tomarlos en cuenta como si deciden omitirlos.

Resulta imprescindible detenernos, brevemente, en la biografía de la autora, lo cual nos permitirá comprender muchos elementos de la novela y de sus futuras versiones. Louisa May Alcott, nació el año 1832, en Pensilvania. Su familia estaba compuesta por su padre Amos Bronson Alcott, su madre Abigail May y sus tres hermanas, junto a quienes creció y vivió en Nueva Inglaterra. Fue criada bajo el profundo cristianismo de su madre, y educada por su padre, profesor, filósofo y escritor. Bronson Alcott era un influyente pensador, que se preocupó, ante todo, por temáticas de educación. Sin embargo, tuvo problemas para llevar dinero al hogar, ya que perdió muchos empleos por sostener sus ideas acerca de cómo debía ser la educación. Hay testimonios de que, en algunas ocasiones, regalaba los libros de estudio a sus alumnos, o bien, no cobraba sus clases. Asimismo, estaba decidido a aplicar sus métodos de enseñanza experimentales, los que, pese a sus buenas intenciones, no tuvieron mayor éxito. Debido a esto, Abigail, la madre, tuvo que hacerse cargo de

ayudar a mantener el hogar. Y, luego, habiendo logrado éxito como escritora, el papel de proveedora quedó en manos de Louisa May Alcott.

3.2.7 Aspectos biográficos: Ideas educacionales de Bronson Alcott y su relación con *The Pilgrim's Progress*

No podemos dejar de mencionar un tema que resulta determinante en el libro y en las tres adaptaciones cinematográficas que estamos tratando, sobre todo, en la de 1994. Este tema tiene que ver con las ideas sobre educación que el padre de Louisa tenía, las cuales tuvieron claro influjo en la autora. Bronson Alcott, en su faceta de educador, fue pionero en la instauración de nuevos métodos de interacción con los estudiantes, centrándose en un estilo conversacional y aboliendo cualquier tipo de castigo. Su planteamiento principal se ligaba a al perfeccionamiento del espíritu humano, para lo cual utilizó métodos innovadores y, a la vez, controversiales de enseñanza. Al referirnos a las ideas y planteamientos de Bronson Alcott, es necesario destacar su amistad con el eminente pensador Ralph Waldo Emerson, con quien compartió la corriente trascendentalista, movimiento que también tuvo un profundo influjo en su hija Louisa May y en las obras literarias de ésta, sin ser una excepción el libro que estudiamos en este trabajo: *Little Women*. Acerca del trascendentalismo hablaremos en páginas sucesivas, por ahora, nos referiremos a la idea educativa planteada por el padre de la autora y el modo en que ésta influyó en ella¹⁶.

El día veintidós de septiembre de 1834, Bronson Alcott fundó una escuela constituida por unos treinta estudiantes, a la que llamó “Temple School”, debido a que las clases se llevaron a cabo en un templo. El plan educativo – a grandes rasgos – era dar clases en las que se pudiera desarrollar una instrucción sobre las bases de un auto-análisis, enfatizando la conversación y el cuestionamiento personal. No obstante, sus métodos progresistas y

¹⁶ Resulta importante destacar que las ideas sobre educación son fundamentales en muchas de las obras de Louisa May Alcott, entre las que encontramos, claro está, *Little Women*. Sin embargo, son especialmente importantes en la novela *Little Man*.

democráticos comenzaron a ser denunciados por algunos conservadores, lográndose que gran cantidad de alumnos abandonaran la escuela, hasta que, finalmente, Alcott tuvo que cerrarla, viendo fracasado este proyecto educacional.

Vemos cómo el padre de Louisa May Alcott planteaba un método de educación en el cual cada persona debía ser capaz de alcanzar una evolución moral y espiritual mediante un análisis personal, llegando así a ser capaces de conocerse y, de este modo, visualizar las propias debilidades y defectos para, desde ese punto, comenzar el trabajo de perfeccionamiento. Esta idea está directamente relacionada con los planteamientos presentados en *Little Women*, en donde los ‘lectores-espectadores’ pueden observar – desde las primeras páginas – el objetivo didáctico de la autora.

Del mismo modo, el intertexto ya mencionado, *The Pilgrim’s Progress*, se enlaza, directamente, con lo propuesto por Bronson Alcott, pues, tal como éste planteaba, en aquella obra se presenta la idea de un perfeccionamiento moral y espiritual a través del autoconocimiento y la posterior lucha por, en primer lugar, superar las debilidades personales y, en segundo lugar, sobreponerse a cualquier obstáculo que se pueda presentar en ese camino de superación. La meta final, en ambos casos, es el mejoramiento, evolución y depuración de sí mismo, hasta llegar a convertirse en una especie de modelo de vida.

La relación de lo planteado en el párrafo anterior y *Little Women* es clara. El libro de Louisa May Alcott expone la vida de cuatro muchachas que, a lo largo de la historia, trabajan para mejorar espiritual y moralmente. Desde el inicio del libro, se hacen evidentes algunos de los defectos de cada joven: Meg y su vanidad, Jo y su impulsividad, Amy y su preocupación por las apariencias. Beth es un caso excepcional, pues representa el elemento de armonía y unión dentro de la familia, encargándose de calmar los conflictos. Vemos así

cómo, por ejemplo, es el personaje de Beth quien, con su grave enfermedad, logra reunir a la familia March, que se encontraba disgregada. Tanto el libro como sus adaptaciones cinematográficas hacen hincapié en la exposición de las características positivas y negativas de las cuatro hermanas March, lo que permite que, con el transcurrir del relato, sea posible observar el progreso y evolución de los personajes.

Los ‘lectores-espectadores’ pueden notar entonces cómo las cuatro jóvenes, cada una con sus debilidades, luchan, durante el transcurso del relato, para convertirse en mejores seres humanos – y, ante todo, en mejores mujeres – y para llegar al anhelado perfeccionamiento espiritual y moral. En esta lucha son apoyadas por la figura de su madre¹⁷ – que cumple la misión de una ‘guía’ –, quien, luego de cada error, retroceso o caída, las aconseja, dándoles lecciones de vida, gracias a las que pueden seguir su camino con mayor conocimiento de sí mismas y con mayor seguridad. De una u otra forma, la autora pretende que sus cuatro protagonistas se muestren como seres humanos y mujeres imperfectas, quienes, luego de un esfuerzo significativo de auto perfeccionamiento, son capaces de convertirse en modelos de vida para todos los ‘lectores-espectadores’ de *Little Women*.

De acuerdo a lo mencionado, podemos afirmar que las cuatro hermanas March, cada una con sus características muy marcadas, funcionarán como modelos ejemplares, mediante los cuales la autora pretende ‘educar’ a los ‘lectores-espectadores’, mostrándoles que la vida es un camino en el que los seres humanos deben dedicarse al perfeccionamiento de sí mismos

¹⁷ Recordemos que también la señora March es una persona imperfecta, siendo ella misma quien se encarga de mencionar que, muchas veces, debe hacer increíbles esfuerzos por controlar la ira.

El hecho de que el personaje que funciona como ‘guía’ de las cuatro muchachas sea también un ser humano y una mujer imperfecta, acentúa el carácter didáctico de la novela.

y que, para lograrlo, deben ser capaces de sobreponerse a todos los obstáculos que aparezcan.

3.2.8 *Little Women*, adaptación de 1994: Perfeccionamiento personal y función didáctica

En la adaptación cinematográfica de 1994, del director Gilliam Armstrong, la presencia de estas dos ideas planteadas – la del perfeccionamiento moral y espiritual y la de la función didáctica – se hacen evidentes gracias a escenas en que el ‘lector-espectador’ puede visualizar los defectos de las muchachas y, de este modo, con el transcurrir del relato, observar el posterior progreso y evolución de éstas.

Las tres películas y – según nuestra opinión –, sobre todo la de 1994, tienen como eje estructural los personajes y su desarrollo, centrándose en el personaje de Jo. Consideramos que la adaptación de Gilliam Armstrong es la que logra el trabajo más acertado en cuanto al desarrollo de los personajes, con una adecuada elección de las mutaciones, exclusiones e inclusiones, que permiten que el lector pueda tener una visión de conjunto del carácter y personalidad de cada una de las muchachas y, de esta manera, pueda luego percibir los cambios y evoluciones que éstas viven en el camino hacia el perfeccionamiento.

Un episodio que resulta útil para ejemplificar lo dicho, es aquél que alude a Jo – protagonista absoluta de la película, siendo, de hecho, la narradora – y su profundo enojo con Amy, debido a que ésta ha lanzado al fuego uno de sus escritos. Este episodio pone en evidencia uno de los mayores defectos de Jo: la ira. Vemos entonces cómo, al notar lo ocurrido, Jo se abalanza sobre su hermana y le grita desaforadamente que la matará, situación frente a la cual debe mediar la señora March, logrando que Jo suelte a su hermana, mientras se aleja gritando que la odia. Hay que destacar que, de las tres adaptaciones analizadas, es ésta la que destaca en mayor medida esta debilidad de Jo, presentando una reacción extremadamente impulsiva por parte de la muchacha.

Las otras adaptaciones estudiadas, la de 1933 y la de 1949 – de los directores George Cukor y Mervin LeRoy, respectivamente – omiten por completo este episodio¹⁸, lo cual consideramos un error garrafal, pues, con tal omisión, se pierde parte fundamental del desarrollo del personaje de Jo. En este episodio se presenta la ira¹⁹ y el rencor como dos de las mayores debilidades que la muchacha debe superar en su trayecto hacia el perfeccionamiento espiritual y moral. Su ira y rencor hacia Amy tienen consecuencias – a las que nos referiremos con detención en el párrafo siguiente – que actúan como una lección de vida para Jo, quien, luego de lo ocurrido, es capaz de reconocer el error en su actuar y, podríamos inferir, comienza un trabajo de superación de tales debilidades.

En este momento aparece, en toda su plenitud, la acción moralizante del libro: la siguiente escena nos presenta a Jo llorando mientras su madre le acaricia el cabello, diciéndole que ha tenido una gran pérdida y que tiene todo el derecho a estar enfadada, pero que, sin embargo, no debería irse a dormir llena de esa ira, por lo que ella y su hermana deberían perdonarse. Ante esto, Jo dice que nunca la perdonará, haciendo evidente otra de sus debilidades: el rencor.

La película prosigue con una escena en que Jo y Laurie se divierten patinando sobre hielo, hasta que aparece Amy corriendo y gritándole a su hermana que la espere. Jo decide ignorarla y le dice a Laurie que haga lo mismo, por tanto, continúan patinando haciendo caso omiso a Amy. Ésta, por su parte, se pone los patines estrepitosamente y se dirige al

¹⁸ La omisión de este episodio en las adaptaciones de 1933 y 1949 – a diferencia de lo que ocurre con la de 1994, la cual no sólo expone este episodio sino que, además, hace hincapié en él – puede deberse a que el modelo de mujer de esas épocas no permitía que ésta pudiera sentir rabia ni ira o, al menos, no le permitía expresarla.

¹⁹ La extrema ira sentida por Jo se debe a que lo realizado por su hermana Amy ha atentado contra ella como escritora. Y no podemos olvidar que Jo crea y reafirma tanto su identidad como su individualidad en su cualidad de lectora y escritora.

hielo para ir al encuentro de su hermana y Laurie, no obstante, el hielo se rompe y ella cae. El ruido es lo que alerta a los dos muchachos de lo ocurrido, los que reaccionan patinando lo más rápido posible para auxiliar a Amy. Afortunadamente, logran sacarla del agua y salvan su vida.

¿Qué es lo que se pretende con la presentación de esta secuencia de escenas? Los episodios aludidos permiten que el ‘lector-espectador’ conozca los defectos del personaje para que, con el paso de los minutos, pueda llegar a percibir el desarrollo que éste vive gracias a su trabajo de perfeccionamiento. En este ejemplo, observamos cómo Jo se muestra, en primer lugar, iracunda y, en segundo lugar, rencorosa. El tema del rencor se destaca en el libro – y la película es fiel a esto – pues, pese a los consejos de su madre, Jo decide continuar enfadada con su hermana y hacer – según ella misma lo dice en la película – como si no existiera.

El giro que da toda esta situación, tanto en el libro como en la película, es fundamental, ya que es en ese instante en donde observamos el trabajo de perfeccionamiento al que tanto hemos aludido. El accidente sufrido por Amy logra que Jo haga conciencia y pueda darse cuenta de que no tiene sentido alguno seguir enfadada con su pequeña hermana. Este episodio es interesante, además, porque nos presenta la acción de un elemento externo influyendo en el trabajo de perfeccionamiento: el accidente de Amy. Sin la inclusión de este elemento – que pone en jaque la vida de Amy –, podría inferirse que Jo hubiera continuado con la misma actitud hacia su hermana y, por lo tanto, no se habría llevado a cabo el perfeccionamiento moral y espiritual esperado.

Muchas razones podrían entregarse para la inclusión de este elemento externo, nosotros nos inclinamos a pensar que – siguiendo nuestra lectura del texto que apunta hacia el

objetivo didáctico de la autora – Louisa May Alcott pretende acentuar el hecho de que la persistencia en las debilidades puede conllevar graves consecuencias. Recordemos el hecho de que Jo ignora el consejo de su madre acerca de dejar a un lado la ira y perdonar a su hermana, es decir, ignora el consejo de quien representa la figura de ‘guía’ en su trayecto de progreso personal. Con esto, también se ‘educa’ a ‘los lectores-espectadores’ en cuanto a la importancia de aceptar los buenos consejos y saber escuchar a aquellos ‘guías’ que pretenden – y esto se enlaza, claramente, con *The Pilgrim’s Progress* – alivianar la carga con la que se transita por la vida.

3.2.9 Aspectos biográficos: Obra e inicios en la escritura

Además de estos dos planteamientos claves – la idea del perfeccionamiento espiritual y moral y la función didáctica presentes en el libro – resulta esencial referirnos a temáticas filosóficas y sociales de la época a las que la familia de Louisa May Alcott se encontraba estrechamente relacionada: el trascendentalismo, la abolición de la esclavitud y el derecho a sufragio femenino. Estos temas son fundamentales, pues tuvieron gran influjo en la concepción de mundo y vida de la autora y, por lo tanto, pueden verse reflejados en sus obras. Sin embargo, antes de referirnos a estos temas, nos detendremos, brevemente, en sus inicios en la escritura y en parte de su abundante producción literaria, lo cual nos permitirá comprender de mejor manera el influjo de los tres temas mencionados en la obra de la autora.

Para comenzar, hay que destacar que tanto Bronson Alcott como Abigail May alentaron siempre a sus hijas al desarrollo intelectual y animaron, especialmente, a Louisa a la escritura. Esto permitió que, pese a la pobreza que, durante un tiempo, abatió a la familia, las cuatro niñas tuvieran acceso al conocimiento de interesantes ideas y planteamientos intelectuales a lo largo de su vida.

Durante su adolescencia, Louisa May Alcott se divirtió e instruyó, por sobre todo, con las visitas a la biblioteca de Ralph Waldo Emerson y con paseos en compañía de Henry David Thoreau (dos de los miembros más importantes del movimiento trascendentalista, al que su padre también perteneció). Su pasión por la escritura fue muy temprana, mostrándose, desde pequeña, como una niña con increíble imaginación, lo cual la llevó a escribir historias que, a menudo, ella y sus hermanas representaban para los amigos. Su carrera como autora comenzó con la escritura de poemas y cuentos, de los cuales algunos

aparecieron en revistas diversas. En el año 1854, a los veintidós años, publica su primer libro, titulado *Flower Fables*.

Una obra que puede ser considerada como un hito en su carrera – además de la ya mencionada, claro está, por representar el inicio de su carrera – es *Hospital Sketches*, publicada en el año 1863. Este texto está basado en las cartas que la autora había enviado a su hogar mientras se encontraba trabajando como enfermera en el Hospital de la Unión, ubicado en Georgetown, Washington D.C., en donde trabajó durante seis meses entre los años 1862 y 1863, con la finalidad de cooperar en el duro periodo de la Guerra Civil. En este lugar, debido a las deplorables condiciones de trabajo, contrajo fiebre tifoidea, estando a poco de fallecer y viéndose, por tanto, obligada a salir de Washington para así recuperarse en su casa de Massachusetts. La medicación con que la trataron le produjo envenenamiento por mercurio, enfermedad que la acompañó durante toda su vida, haciéndola sucumbir, finalmente, dos días después de la muerte de su padre, en el año 1888. La importancia de estas cartas es que en ellas se puede observar la gran capacidad de observación de la autora y, asimismo, su interesante uso del humor, lo cual le permitió llevarse sus primeros reconocimientos críticos como escritora.

Existe una importante parte de su obra que es menos conocida, pero, aun así, de gran éxito comercial. Allí se encuentran una serie de obras de suspenso al estilo gótico, las que publicó, generalmente, bajo el seudónimo de A.M. Barnard, debido a que no era bien visto que una mujer escribiera ese tipo de textos en la época. También escribió diversas historias morales dirigidas a niños. Esta autora llegó, en fin, a publicar una gran cantidad de libros, destacando por su versatilidad, al mostrarse capaz de escribir obras de teatro, poesías, reseñas, cuentos y novelas. Sin embargo, el libro que le otorgó mayor éxito fue *Little*

Women, cuya escritura se originó a sus treinta y cinco años, a raíz de que su editor en Boston, llamado Thomas Niles, le pidió que escribiera un libro para niñas. La escritura de este libro le tomó dos meses y, luego de su publicación, se convirtió rápidamente en un éxito, lo que hizo posible que continuara manteniendo a su familia.

3.2.10 *Little Women*, la novela: Obra ‘semi-autobiográfica’

Little Women es un libro que podríamos denominar, en cierta medida, ‘autobiográfico’, en donde Louisa May Alcott relata su niñez junto a sus tres hermanas en Concord, Massachusetts. La crítica ha planteado – y estamos de acuerdo con ello – su notorio parecido con la protagonista, Jo March. Jo es una muchacha impetuosa, fuerte, sensible, espontánea, siempre dispuesta a entregar su opinión respecto a cualquier tema, despreocupada del aspecto físico por considerar que lo que realmente importa es la inteligencia y, por sobre todo, poseedora de potentes ideales (dos son los que destacan, profundamente ligados el uno con el otro: sacar a su familia de la pobreza y convertirse en escritora). Nos encontramos con cuantiosa información en que se nos describe a Louisa como una muchacha con características muy similares a las de Jo March, es decir, como una joven que, pese a las grandes dificultades que la sociedad de esos años – siglo XIX en Nueva Inglaterra – presentaba a las mujeres, fue capaz de salir adelante, llevando a cabo diversos empleos y logrando, más adelante, gran éxito como escritora. Recordemos, además, las dos grandes pasiones que enlazan al personaje y a la autora: la lectura y la escritura.

En relación con esto, resulta fundamental señalar que Louisa May Alcott tenía el afán de ser identificada con los grandes escritores que había conocido desde la infancia, alejándose así de los modelos de escritura femenina del momento. Esto puede visualizarse en dos novelas en las que trabaja durante la década de 1860: *Moods* (1864) y *Work* (1873), en las que se observa una lucha por definir un papel de la mujer en el que se le alivie del rígido código de conducta al que estaban inscritas durante el siglo XIX en Nueva Inglaterra. En ambas novelas destaca el proceso que deben vivir sus heroínas para llegar a ser intelectual y

emocionalmente independientes. Tal como podemos ver en Jo March – y esto es evidente tanto en el libro como en las tres adaptaciones que hemos escogido – la visión que tiene Louisa May Alcott de la mujer implica que ésta sólo puede hallar felicidad y tranquilidad cuando es capaz de ser autónoma, libre y autosuficiente.

Si pensamos ahora en las semejanzas entre las hermanas March y las hermanas Alcott, las relaciones son innegables. En primer lugar, tenemos a la hermana mayor, llamada Anna, quien, al igual que Meg, se casó y convirtió en maestra. En segundo lugar, tenemos a Elizabeth, quien, tal como Beth, falleció siendo muy joven. Finalmente, en tercer lugar, tenemos a la hermana menor, llamada May, la cual logró alcanzar fama como artista y representa, por tanto, a Amy, quien alcanza fama como pintora. En cuanto a Marmee, la señora March, encarna a la madre de las niñas Alcott; las tres muchachas llamaban, de hecho, del mismo modo a su madre. El señor March, por su parte, que en el relato del libro se halla en la guerra, personifica al padre de la autora, quien se encontraba con frecuencia de viaje en conferencias, cumpliendo con sus funciones de educador.

Asimismo, hallamos mucha información en que se nos habla acerca de la pobreza en que Louisa y su familia vivían, situación frente a la cual esta autora toma una posición semejante a la de Jo March: se enfrenta a los obstáculos con entereza y hace todo lo que está a su alcance por ayudar y auxiliar a su familia. Incluso hay testimonios de que el episodio en que Jo corta su cabello – para entregar ayuda monetaria a su madre que viaja a visitar al hospital a visitar a su padre herido – estuvo muy cercano a la realidad, habiendo Louisa casi vendido su cabello con la finalidad de ayudar en las finanzas del hogar. Para terminar, hay que señalar que es cierto que, al igual que Jo, Louisa May Alcott, pudo auxiliar a su familia gracias al éxito de sus escritos.

Estas semejanzas entre las características del personaje y las de la autora, nos permiten plantear – dialogando con la mayoría de la crítica – que este libro tendría un cierto carácter autobiográfico, en cuanto se encarga de relatar hechos que, si bien, pertenecen a la ficción, se encuentran profundamente ligados con la vida de Louisa May Alcott. Esto, además, no sólo lo confirman las características de Jo y la situación de vida de la familia March, sino que también el contexto en el que está situada la historia: la Guerra Civil.

3.2.11 Aspectos biográficos: Guerra Civil

La Guerra de Secesión o Guerra Civil Estadounidense fue un conflicto que transcurrió entre los años 1861 y 1865 y enfrentó a los Estados del Norte (la Unión) y los Estados del Sur (los Estados Confederados), debido a sus diferencias en cuanto a tres temáticas: economía, esclavitud y forma de gobierno. El Norte, por una parte, abogaba por una economía diversificada, es decir, que incluyera agricultura, ganadería, industria y comercio; el uso de mano de obra europea y, por tanto, la abolición de la esclavitud de los negros (abolicionistas); y formas de gobierno democráticas y burguesas. El Sur, por otra parte, se inclinaba hacia una economía basada sólo en la agricultura, con cultivo del algodón, la caña de azúcar y el tabaco; la utilización de mano de obra constituida por esclavos negros, defendiendo, por tanto, la esclavitud (esclavistas); y formas de gobierno aristocráticas.

La rivalidad entre estos dos bandos llega a su punto culmine en 1860, año en que Abraham Lincoln es elegido como presidente. Lincoln representaba las ideas anti esclavistas y había sido, de hecho, llevado al poder por un nuevo partido nacional constituido por los anti esclavistas, denominado Partido Republicano. La presidencia de Lincoln fue considerada como una declaración de guerra por los esclavistas, razón por la cual se genera, en primer lugar, la separación del Estado de Carolina del Sur de los demás estados de la Unión y, siguiendo este ejemplo, otros once estados se separan y forman, en 1861, la República de los Estados Confederados de América, escogiendo como presidente Jefferson Davis. De este modo, estalla la Guerra de Secesión, que, habiéndose extendido durante cuatro largos años, finaliza con el triunfo de los del Norte. Concluida la guerra, el Congreso establece que la unión entre todos los estados es obligatoria e indisoluble y que, además, la esclavitud queda abolida.

El tema de la guerra es fundamental al interior del libro, de hecho, uno de los puntos centrales de la obra está sostenido por este tema: hablamos de la ausencia del padre por estar en la guerra. Esto genera que la familia deba unirse para soportar no sólo el dolor de esta ausencia, sino que también el dolor por la guerra misma, por el gran número de muertes causadas y por la innumerable sangre derramada. Claro está que la guerra a la que nos referimos en los párrafos precedentes marcó profundamente a Louisa May Alcott – y, por supuesto, a toda la sociedad de la época – determinando su modo de concebir la vida, el mundo y la sociedad.

Una guerra tan cruenta no podría dejar indiferente a una muchacha como Louisa May, quien creció en el seno de una familia que abogó por problemáticas como la abolición de la esclavitud de los negros y el derecho a sufragio femenino. Es por esta razón que la autora contextualizó muchos de sus libros en el marco de la Guerra Civil y, en el caso específico de *Little Women*, expuso ante la mirada de los futuros ‘lectores-espectadores’ el dolor y la angustia constante de una familia que vive la ausencia del padre a causa de encontrarse éste en la guerra. De este modo, deja en evidencia el dolor de un sinnúmero de madres que tuvieron que hacerse cargo, en soledad, de sus hijas e hijos y, asimismo, el dolor de esos muchachos y muchachas que tuvieron que pasar un largo periodo de sus vidas sin un padre. Evidenció, en fin, la angustia diaria de un gran número de familias que debió vivir con el miedo constante de recibir un mensaje en que les fuera entregada la noticia de la muerte de alguno de sus familiares.

Podemos decir entonces que *Little Women*, teniendo como eje estructural el desarrollo de las cuatro hermanas March, enmarcado – como ya mencionamos – en su perfeccionamiento espiritual y moral, tiene como uno de sus puntos centrales el tema de la

guerra. Este tema se enlaza con el tema del perfeccionamiento y, además, le permite a la autora cumplir con la función didáctica, logrando así ‘educar’ a los ‘lectores-espectadores’.

El enlace entre la problemática de la guerra y el tema del perfeccionamiento moral y espiritual se genera al presentarse a la guerra como un obstáculo para llevar a cabo el proceso de superación personal, debido a que, en un contexto social de angustia y dolor permanente, de sangre y muertes por doquier y de, en fin, absoluta inseguridad, resulta dificultoso dedicarse al trabajo de evolucionar como ser humano. No obstante, al mismo tiempo que la guerra se muestra como un obstáculo, se presenta como una oportunidad para fortalecerse y convertirse en un mejor ser humano.

Para finalizar este punto, hay que mencionar que nos parece que Louisa May Alcott incluye la temática de la guerra, fundamentalmente, por dos motivos: el primero, es que este suceso tuvo una fuerte influencia en su vida, determinando su modo de percibir la realidad; y, el segundo, es que le resulta muy útil para los fines didácticos que pretende llevar a cabo, logrando incrementar la dificultad en el camino que las hermanas March deben recorrer hacia su perfeccionamiento espiritual y moral y, a la vez, entregándoles una oportunidad de mejorar y superarse. Esto le permite ‘educar’ a los ‘lectores-espectadores’ en cuanto a esta búsqueda incesante de evolución personal, presentándoles un mensaje esperanzador, según el cual el progreso personal puede ser alcanzados aún cuando se presenten innumerables y duras pruebas en el camino, siempre y cuando exista un real deseo de lograr tal superación.

3.2.12 *Little Women*, adaptación de 1994: Presencia de la temática de la guerra

En la adaptación cinematográfica de 1994 – al igual que en la de 1933 y la de 1949 – la temática de la guerra se encuentra muy presente. Desde los primeros minutos, vemos cómo, instantes después de la llegada de la señora March a casa, las cuatro jóvenes se reúnen a su alrededor a leer una carta enviada por su padre. De hecho, la alusión a la guerra ocurre incluso antes de que las hermanas March aparezcan en escena: la película se inicia con los ‘lectores-espectadores’ escuchando la voz en off de Jo – que, en esta película, es la narradora –, mientras se presentan imágenes de los alrededores de la casa de los March. Jo relata que, tanto ella como sus hermanas, recuerdan aquél invierno como el más frío de su niñez, debido a que la pobreza había caído sobre la familia unos años antes y, además, porque a causa de la guerra había mucha escasez en el país. Seguido de esto, de inmediato se entrega un mensaje moralizante: luego de referirse a las desgracias de la familia durante aquellos años, Jo añade que, pese a todo ello, la familia logró “crear su propia luz”.

En este inicio de la película se observan dos diferencias claves con el libro. En primer lugar, el narrador. En el libro existe un narrador omnisciente, mientras en la película – como ya lo dijimos – la narradora es Jo. En ambos casos es el personaje de Jo la que mayor relevancia tiene en la historia; sin embargo, el hecho de que sea la narradora dentro de la película, le entrega aún más protagonismo, pues es a través de su visión y percepción que son narrados los hechos.

En segundo lugar, se visualiza una ‘inclusión’. El relato de Jo – en que narra las dificultades que tuvo que pasar la familia durante aquél invierno, añadiendo luego que, a pesar de todo ello, lograron “crear una luz” – no aparece en el libro; sin embargo, nos

parece que Gilliam Armstrong la ha realizado porque desea hacer hincapié en la capacidad de la familia March para sobreponerse a los problemas.

El hecho de que Jo haga esta afirmación en los primeros segundos de la película, permite que el ‘lector-espectador’ se haga una idea del tipo de familia que será presentada y, asimismo, pueda inferir – al menos si ha leído el libro antes de ver la película – que la función didáctica del texto original estará marcadamente presente en la adaptación cinematográfica. Lo principal es recalcar que, con esta breve intervención inicial de Jo, el ‘autor’ de la película instauro dos de los ejes estructurales de su obra: por una parte, la pobreza y la guerra como grandes dificultades para la familia y, por otra, la capacidad de resiliencia de ésta.

Consideramos que es fundamental detenerse en esta intervención inicial, porque, de una u otra manera, todo comienzo de una película – y, en general, de cualquier tipo de texto – determina y establece la base estructural sobre la que se va a trabajar. En el caso de esta adaptación, con aquél inicio se presenta el posicionamiento o punto de vista desde el que se ha realizado la lectura, la búsqueda de sentido y la interpretación del texto fuente. Y, gracias a esto, se prepara al ‘lector-espectador’ para la recepción del ‘nuevo texto’ que va a contemplar.

3.2.13 Aspectos biográficos: Derecho a sufragio femenino

Habiendo analizado la presencia de la temática de la guerra tanto en el libro como en la película, pasaremos a analizar dos puntos también centrales – que hemos dejado sólo esbozados en los párrafos precedentes –, que se encuentran, directamente, ligados con la autora y su biografía. Mencionamos con anterioridad que Louisa May Alcott fue criada al interior de una familia que abogaba por diversas causas sociales, entre las cuales destacamos dos: la abolición de la esclavitud y el derecho a sufragio femenino. Este ambiente familiar tuvo gran influjo en la autora de *Little Women*, por lo cual se mostró siempre comprometida con estas causas.

Lo interesante de esto es que, si bien en el libro no se mencionan explícitamente estas temáticas sociales, ni tampoco se establece, por lo tanto, una postura frente a ellas, los ‘lectores-espectadores’ pueden inferir – sin temor a realizar una lectura antojadiza – cuál es la posición de la autora frente a tales temas. Nos atrevemos a establecer que esto ocurre porque Louisa May Alcott se encarga de establecer con claridad sus puntos de vista frente a temas que, si bien resultan más amplios y generales, se encuentran ligados a las dos temáticas aludidas.

Deteniéndonos en el derecho a sufragio femenino, podemos inferir que la autora está a favor, debido a que, primero, conocemos su biografía y su acercamiento a tales temas; segundo, conocemos la función didáctica de su libro; y, tercero, el libro mismo se encarga de mostrarnos su visión de la mujer. *Little Women* – de acuerdo a nuestra lectura – presenta una imagen de mujer en la que resalta la importancia de la individualidad y autonomía de ésta. Esto lo vemos representado, principalmente, en Jo. La mujer debe entonces ser capaz de reconocerse a sí misma sin la necesidad de la existencia de otro que la valide, debe

lograr progresar moral e intelectualmente a partir de un análisis personal e íntimo y, además, debe conseguir ganarse la vida por sí misma. Nos parece que el libro acentúa, por sobre todo, la importancia de la individualidad y autonomía de la mujer.

La adaptación de Gilliam Armstrong, de 1994, toma un rumbo peculiar en cuanto a este tema. De las tres adaptaciones analizadas, ésta es la única en la que se hace alusión explícita tanto al tema del sufragio femenino como al de la esclavitud. Nos parece que esto se debe a la época en que la película se estrenó: los años noventa. A diferencia de las otras dos adaptaciones, que fueron estrenadas a principios del treinta y a finales de los cuarenta, momento en que tales temáticas podían no encontrarse del todo analizadas y superadas. Hay que añadir, además, que la experiencia de la guerra era demasiado reciente. Mientras que en los noventa, tanto la esclavitud como el sufragio femenino podían sentirse como problemáticas algo más distantes, siendo entonces necesario traerlas al recuerdo, incluso a modo de homenaje, por las grandes luchas que implicaron y por los grandes cambios sociales que significaron en las décadas inmediatamente posteriores.

En lo que respecta al sufragio femenino, nos encontramos con una escena en donde Jo se encuentra en una reunión en la que un grupo de hombres están discutiendo acerca del derecho a sufragio femenino, ofreciendo cada uno de ellos una opinión diferente. Vemos entonces cómo Jo muestra gran interés en este tema y se siente inclinada a opinar. La opinión que Jo entrega – hay que recordar que hemos planteado que, de acuerdo a la idea de que éste es un texto con carácter autobiográfico o, a lo menos, ‘semi autobiográfico’, Jo representa a la autora – confirma lo que hemos estado aseverando: la muchacha les dice a los asistentes que le parece ilógico decir que las mujeres deberían votar porque “son buenas”, ya que los hombres no votan porque sean “buenos”, sino porque son hombres y,

del mismo modo, el sufragio femenino debería estar permitido para las mujeres porque éstas son también seres humanos y ciudadanas del país.

La posición de la autora frente al tema es evidente y no necesita mayor análisis. Sin embargo, establecemos de inmediato, que no desconocemos el hecho de que podría objetársenos por realizar una lectura demasiado apegada a la biografía de la autora, que, a ratos, parece dejar en el olvido la condición ficcional del texto fuente. Respondemos a esto, argumentando que esta inclinación por una lectura basada en la vida de la autora, está sustentada en nuestro posicionamiento frente a este libro, que es comprenderlo como una ‘semi autobiografía’, pues nos parece que, partiendo de esa idea, pueden realizarse interesantes análisis. No obstante, tenemos claro que ésta no es más que una de tantas lecturas que pueden realizarse de este libro.

3.2.14 Aspectos biográficos: Abolición de la esclavitud

Esta adaptación también nos ofrece un ejemplo acerca del tratamiento de la temática de la esclavitud. En este caso, la protagonista de la escena es Meg y ocurre en la fiesta en casa de los Moffat a la que ésta asiste. En tal fiesta, Meg se encuentra con muchachas de buenos recursos que usan elegantes vestidos, a diferencia de ella, que lleva puesto un humilde vestido confeccionado por ella misma. Una de las muchachas, al ver el vestido de Meg, se acerca y le comenta que le parece muy sencillo y que ella conoce a una mujer que vende ropa hecha de seda y que la puede llevar al día siguiente a ver aquellos vestidos. Otra de las jóvenes interviene en la conversación, diciendo que la familia March hace años no compra seda, debido a que tienen una opinión muy marcada acerca de la esclavitud.

Seguido de esto, nos encontramos frente a un hecho muy interesante: la inclusión de un elemento autobiográfico. La segunda joven que había intervenido en la conversación, continúa diciendo que la escuela del padre de Meg había sido cerrada a causa de que éste había aceptado a una niña negra. Este es un hecho que puede hallarse en muchos de los testimonios que hablan acerca de la vida de Louisa May Alcott y es un asunto que no se menciona, en lo absoluto, en la novela.

La escena prosigue con el intento de la primera joven de convencer a Meg, diciéndole que la seda que aquella señora vendía no provenía del sur, frente a lo que Meg responde que, independiente del lugar, en todas las hilanderías se utiliza a niños como mano de obra. Terminada la escena, nos surge la siguiente interrogante: ¿A qué se debe la inclusión de este elemento autobiográfico? Nuevamente nos inclinamos a pensar que se debe al afán de traer a la memoria temas que han sido muy dolorosos para EE.UU y que han influido en lo que él es actualmente.

Consideramos que tanto el tema de la esclavitud como el del sufragio femenino son temas trascendentales que no pueden dejarse fuera de una adaptación de *Little Women*, al menos no de una adaptación en la que, además de realizar una lectura de la obra misma, se tome en cuenta la vida de la autora. De hecho, a nuestro parecer, la adaptación de 1994 es la más completa de las tres analizadas, lo cual se debe, precisamente, a que es posible observar en ella no sólo el ‘nuevo texto’ creado a partir del texto fuente, sino que también un conocimiento bastante cabal de la biografía de la autora y la inclusión de este aspecto en la elaboración de aquél ‘nuevo texto’. En definitiva, pensamos que en la película de 1994, de Gilliam Armstrong, el proceso de adaptación se ha complejizado, implicando una doble lectura: por un lado, la lectura de la novela y, por otro, la lectura de la biografía de la autora.

3.2.15 Aspectos biográficos: Trascendentalismo

Para finalizar nuestro análisis basado en aspectos autorales, hemos decidido tomar un último tema que habíamos dejado sólo esbozado con anterioridad: el trascendentalismo al que tanto su familia como Louisa May Alcott se adscribían. Antes de entregar ejemplos y realizar el respectivo análisis, es imprescindible que nos refiramos a con brevedad a este movimiento.

El trascendentalismo fue un movimiento filosófico, religioso y literario que surgió entre los años 1836 y 1860 en Estados Unidos. Se inició como un movimiento de reforma al interior de la Iglesia Unitaria, que pretendía extender la aplicación del pensamiento de William Ellery Channing sobre el dios interior y la significación del pensamiento intuitivo. En un determinado momento, un grupo de jóvenes de la Universidad de Harvard, previeron el peligro que acechaba a su iglesia, motivo por el cual, el día 15 de julio 1838, Ralph Waldo Emerson pronunció un discurso decisivo para la historia de este movimiento, titulado “The Divinity School Address”. Entre sus líderes encontramos, además de Emerson, a Margaret Fuller, Theodore Parker, Bronson Alcott y Henry Thoreau. Recordemos, de inmediato, que Louisa tuvo relación directa con algunos de ellos: su padre, por supuesto, y también Emerson y Thoreau, por lo cual, resulta innegable que este movimiento tuvo gran influencia en sus planteamientos e ideas posteriores y, claro está, en la escritura de sus obras.

A grandes rasgos, el trascendentalismo estaba basado en los siguientes principios: la unidad esencial de toda la creación, la bondad innata del ser humano, la supremacía de lo intuitivo por sobre la lógica y la experiencia y la tendencia a la unión de lo individual y lo universal.

La propuesta de Emerson – que fue la figura más relevante de este movimiento – consiste en que la verdadera independencia del individuo se alcanza mediante la intuición y la observación de las leyes de la naturaleza. Sólo al estar en contacto con la naturaleza, el ser humano – siempre haciendo uso de la intuición y la observación – sería capaz de entrar en contacto con la fuente creadora de vida. Los planteamientos de Emerson alentaban a los individuos a romper con la tradición e ir en búsqueda de la libertad que conduce a la realización de sí mismo. De acuerdo al trascendentalismo, existe entonces una realidad superior a la que conocemos a través de los sentidos y, además, una clase superior de conocimiento que la que conseguimos mediante la razón. El trascendentalismo se fundamenta, por lo tanto, en una división de la realidad: un reino del espíritu y un reino de la materia.

Un punto que hay que destacar este movimiento es el rechazo de estos pensadores a las actitudes religiosas extremas y puritanas prevalentes en Nueva Inglaterra, lugar en que se originó el movimiento. Junto con esto, también se opuso a todo ritualismo estricto y a toda teología dogmática, elementos que estaban presentes en todas las instituciones religiosas establecidas. En general, el trascendentalismo rechazaba todos los convencionalismos del siglo XVIII, llegando a defender reformas que afectaban a la iglesia y al estado.

Estuvieron influenciados, principalmente, por el Romanticismo, en aspectos como el examen de conciencia, la exaltación del individualismo y el elogio a la belleza de la naturaleza y de la humanidad. De este modo, los trascendentalistas visualizaban una correspondencia entre el universo (macrocosmos) y el alma individual (microcosmos), teniendo como objetivo de vida la unión con el alma superior. Para lograr esta meta debía

hacerse uso de la intuición – considerada la facultad humana más elevada –, la cual permitía el desarrollo del potencial humano en su máximo esplendor.

Un rasgo importante de mencionar acerca del trascendentalismo por su relación directa con *Little Women*, tiene que ver con la gran participación que este movimiento asignaba al individuo. De acuerdo a esto, tanto la felicidad como la virtud, sólo podían ser alcanzadas mediante un esfuerzo de auto realización, el cual, a su vez, sólo podía emanar de la conciliación y armonía entre dos tendencias psicológicas universales: el impulso de trascendencia del yo, es decir, expandirse e ir más allá, por un lado, y el impulso de autoafirmación personal, es decir, constituir una individualidad única e indivisible, por otro. Uno de los puntos primordiales para el trascendentalismo es entonces la defensa de la independencia individual, pues sólo mediante ella podría lograrse alcanzar el perfeccionamiento personal y, con esto, la verdadera felicidad.

La gran relevancia que este movimiento le otorgaba a la individualidad y, por tanto, a cada sujeto como constructor de su propia vida y como guía de sí mismo hacia el perfeccionamiento personal y, con ello, hacia la felicidad, podemos relacionarlo con *Little Women*. Allí se muestra a las cuatro muchachas como individuos que, con defectos y virtudes, deben recorrer un camino de superación y progreso tanto moral como espiritual. Para poder cumplir con este objetivo, el camino lo deben recorrer en soledad, conociéndose a sí mismas y aprendiendo de cada caída, aunque siempre, claro está, con el apoyo de su madre. El personaje de Jo es el que mayor importancia le da a esta idea de la individualidad, podríamos aseverar, de hecho, que tal característica es uno de los pilares de vida de la muchacha. Jo se niega tajantemente a depender de otros, luchando por alcanzar su felicidad mediante el desarrollo personal, tanto espiritual como intelectual.

La adaptación cinematográfica de 1994, vuelve a alejarse de las otras dos en cuanto a la manera de tratar estas temáticas. A diferencia de las adaptaciones de 1933 y 1949, que no exponen de manera explícita el tema del trascendentalismo – aunque sí posibilitan que los ‘lectores-espectadores’ puedan notar la influencia que este movimiento tuvo en la vida de la autora y cómo este influjo se ve plasmado en su libro y, por lo tanto, en las posteriores lecturas de los ‘autores’ de ambas películas –, la adaptación de Gilliam Armstrong no sólo plasma este tema a través del tratamiento de los personajes, sino que, además, lo hace evidente en una escena en la que Jo es protagonista.

A grandes rasgos, en esta escena observamos a Jo teniendo una conversación con su amigo, el profesor Friedrich Bhaer, acerca de literatura. En un momento, este hombre se refiere a Goethe, frente a lo cual Jo menciona que le atrae este escritor y comienza luego a relatar que su padre le leía a todos los poetas alemanes cuando ella era pequeña y que, además, tanto su madre como su padre eran parte de un grupo en Concord. Es allí cuando alude al trascendentalismo, preguntándole al profesor si conocía tal palabra. Él se muestra emocionado y le responde que aquella palabra proviene de la filosofía romántica alemana, y que consiste en un movimiento según el cual hay que desechar todo aquello que pueda reprimirnos y, de este modo, conocerse a sí mismo través del discernimiento y la experiencia, pero que, sin embargo, tal movimiento había perdido ya vigencia. Jo sonríe y le dice que en su familia no ha sido así y que, de hecho, le resulta muy difícil vivir bajo tales preceptos, pues la búsqueda de trascendencia pone énfasis en el perfeccionamiento personal, y ella se considera extremadamente imperfecta, por lo cual, desearía que fuera posible trascender sin perfección. Los dos personajes continúan luego con su conversación.

Este breve fragmento de conversación entre Jo y su amigo, nos permite reafirmar una idea que hemos planteado con anterioridad. La adaptación de Gilliam Armstrong, de 1994, es un caso interesante y particular, debido a que nos encontramos frente a un ‘procedimiento de adaptación complejizado’.

3.2.16 *Little Women*, adaptación de 1994: La doble lectura

Esta complejización tiene que ver con la ‘doble lectura’ que – según nuestro punto de vista – realizó el ‘autor’ de esta película: la lectura de *Little Women*, por una parte, y la lectura de la biografía de Louisa May Alcott, por otra. Hemos inferido su conocimiento de la vida de la autora, basándonos en nuestro estudio de diversas fuentes que exponen la biografía de Louisa May, las cuales nos han permitido percibir que tal información dialoga directamente con muchas de las ideas presentadas por este ‘autor’ en su película. Ejemplos de esto son la alusión a temas como la abolición de la esclavitud, el derecho a sufragio femenino y el movimiento trascendentalista. Tres temas cuya presencia los ‘lectores-espectadores’ pueden deducir – luego de una lectura del libro e información sobre la autora – en las adaptaciones de 1933 y 1949, pero que, sin embargo, no se encuentran allí expresadas de modo evidente. La adaptación de Gilliam Armstrong, por el contrario, las expone explícitamente, deteniéndose largos minutos tan sólo en la alusión de estas temáticas.

La consideración positiva o negativa de este tipo de ‘adaptación complejizada de doble lectura’ no viene al caso discutirla aquí. Algunos pueden considerar que una lectura demasiado ligada a aspectos biográficos de la autora no tiene mayor sentido, otros – como nosotros – pueden estimar que esta ‘doble lectura’ hace posible que la adaptación sea más completa, permitiendo que los ‘lectores-espectadores’ que desconocen la vida y obra de la autora, puedan hacerse una idea del sitio desde el cual emana esta historia, comprendiendo así un sinnúmero de puntos centrales de la novela y de la película que, de otro modo, no pueden ser entendidos en plenitud.

3.2.17 Dos tipos de adaptación

Para dar fin a este capítulo, debemos añadir que, sea cual sea la opinión que se tenga respecto a este punto, lo fundamental es destacar que podemos encontrarnos con dos tipos de adaptación – entre otras muchas divisiones que podrían establecerse –, y son las siguientes: una, en la que se toma en cuenta sólo la lectura del texto fuente, prescindiendo de toda información externa; y, otra, en la cual, además de la lectura de este texto, la información acerca del autor es añadida a la elaboración del ‘nuevo texto’, con el afán de complementar la lectura del texto mismo y de comprender la posición desde la que tal obra emana.

A lo largo de este capítulo se ha analizado el libro *Little Women* y tres de sus adaptaciones cinematográficas. Este análisis se ha realizado desde dos perspectivas, para así cumplir con dos objetivos diferentes: primero, lograr establecer una explicación clara acerca de los procedimientos utilizados en el proceso de adaptación (mutación, inclusión y exclusión), mediante la ejemplificación de la puesta en práctica de estos procedimientos en las adaptaciones de 1933 y 1949; segundo, lograr comprender la influencia que los aspectos biográficos del autor de la novela pueden tener en sus futuras adaptaciones, entregando ejemplos de cómo se introducen estos aspectos al interior de la película – en específico, en la adaptación de 1949 – o, en el caso contrario, ejemplos de cómo éstos se excluyen. Aclaremos, para terminar, que, sin duda, la realización de este análisis implicó la elección de, únicamente, aquellas escenas y episodios – de las películas y el libro, respectivamente – que resultaran útiles para cumplir con los objetivos propuestos, y no se pretendió ejecutar un análisis cabal de la novela y sus cuatro adaptaciones. Habiendo finalizado con el análisis

y hecho las aclaraciones pertinentes, damos ahora paso a las conclusiones extraídas en este trabajo de investigación.

V. CONCLUSIONES

La problemática del binomio palabra-imagen posee larga data, por lo cual son innumerables los posicionamientos frente a ella con que podemos encontrarnos. No obstante, a grandes rasgos, y luego del análisis realizado a lo largo de este trabajo, podemos establecer la existencia de tres posturas básicas. En primer lugar, aquella que considera que palabra e imagen son elementos absolutamente distantes, que sólo pueden funcionar juntos en la medida en que sea uno de ellos el que prevalezca, subordinando, de esta manera, al otro. En segundo lugar, la perspectiva que estima que, pese a que palabra e imagen son elementos que poseen características que los particularizan, existen ocasiones en las que se fusionan de tal modo que, incluso manteniendo sus diferencias, se transforman en un único y mismo medio. Y, finalmente, en tercer lugar, aquella posición según la cual palabra e imagen actúan siempre como una unidad indivisible, debido a que la palabra es una representación visual y, a su vez, la imagen es un discurso legible.

A partir de la revisión de diversas fuentes acerca de la relación entre palabra e imagen, nos hemos inclinado por la tercera postura. Consideramos que palabra e imagen constituyen una unidad indisociable, no al modo de una mezcla heterogénea, sino que, más bien, como un conjunto homogéneo de elementos a los que resulta difícil disociar. Esta unidad indisociable a la aludimos tiene su fundamento en el hecho de que, en su constitución esencial, tanto palabra como imagen son siempre, a la vez, verbales y visuales. Y, en este sentido, la palabra y la imagen, considerando que ambas son ‘textos’ – entendiendo ‘textos’ como un tejido o una red de información – pueden y deben ser tanto leídas como vistas.

Hay que aclarar que con esto no pretendemos aseverar que la palabra sea, en sentido estricto, lo mismo que la imagen, y viceversa, sino que, antes bien, estamos señalando que,

aún con sus semejanzas – principalmente, en cuanto a formato –, la palabra es capaz de producir imágenes y la imagen es capaz de generar discursos.

De inmediato surge la siguiente pregunta: ¿De qué modo se crean tales imágenes y tales discursos? En ambos medios, esta creación se da a partir de la recepción de los ‘lectores-espectadores’, quienes mediante su lectura y visualización elaboran representaciones visuales y verbales, generando así la construcción de ‘nuevos textos’. La construcción de estos ‘nuevos textos’ se produce – como ya dijimos – en el marco de la lectura y visualización tanto de imágenes como de palabras, generándose así, primero, un proceso de ‘búsqueda de sentido’ y, posteriormente, un proceso de ‘elaboración interpretativa’, sostenida por los factores internos y externos que particularizan a cada ‘lector-espectador’.

La adaptación de una novela como película – en la cual nos hemos basado para nuestro análisis del tema de la palabra y la imagen – debemos entenderla, en palabras de José Luis Sánchez Noriega, en su libro *De la literatura al cine*, como 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 filmico” (47).

Este proceso se presenta como un espacio en el que palabra e imagen funcionan en diálogo constante, fusionándose hasta estar convertidas en un todo unitario. Sin embargo, esta no es una característica específica de la adaptación, pues – como ya mencionamos – palabra e imagen están, de uno u otro modo, siempre fusionadas. Lo interesante y particular de la adaptación al cine es su capacidad de, a partir de un texto fuente que es, a la vez,

verbal y visual, crear un ‘nuevo texto’ que también posea este doble carácter, pero mediante el uso de mecanismos muy diferentes.

La manera en que palabra e imagen se hacen presentes en un libro y en una película es muy distinta. “El cine de ficción y la novela – como ejemplo máximo de la narración literaria – participan de unas mismas estructuras en la construcción del relato, aunque ciertamente empleen medios diferentes” (Sánchez Noriega, 83). En el libro, por un lado, se observan las palabras como imágenes y rasgos delineados sobre un papel y, a partir de la lectura y visualización de esta serie de palabras-imágenes, se hacen posibles las ya aludidas ‘búsqueda de sentido’ y ‘construcción interpretativa’. En la película, por otro lado, se observan las imágenes a modo de ‘redes informativas’ en las que, mediante la utilización de colores, luces, movimientos y un sinnúmero de otros recursos, se entrega un ‘discurso legible’, a partir del cual también se busca un sentido y se construye una interpretación. Vemos entonces cómo la diferencia fundamental entre un libro y una película tiene que ver con el formato de cada medio de comunicación y, asimismo, con los recursos utilizados para presentar la información que se encuentra al interior de ese tejido que es el ‘texto’.

De este modo, el trabajo del ‘autor’ de una adaptación cinematográfica implica que, basándose en un texto fuente, se consiga la creación de un ‘nuevo texto’. El proceso de construcción de éste, le entregará al ‘autor’ gran libertad de creación, permitiéndole modificar, incluir y excluir elementos; no obstante, junto con esto, también existirá una especie de ‘pacto implícito’ en el que el ‘autor’ se comprometerá a no ‘aniquilar’ al texto fuente, es decir, a mantener los lineamientos generales del relato en el cual ha basado su creación.

Este ‘pacto implícito’ se extenderá hacia los ‘lectores-espectadores’, quienes se comprometerán a realizar una lectura que no destruya a la ‘nueva obra’ y, asimismo, una construcción de otros ‘nuevos textos’ – recordemos que los lectores-espectadores, con sus múltiples y variadas lecturas, se convierten también en constructores de ‘nuevos textos’ – que esté sostenida por las ‘señales’ entregadas por el ‘autor’.

Podemos sostener entonces que la libertad de interpretación y de construcción de nuevos textos estará siempre presente, sin embargo, será una ‘libertad limitada’. En el caso de que el ‘autor’ de la película no cumpla con este ‘pacto implícito’, ya no estaremos hablando de una adaptación, sino que de un texto completamente ajeno a la obra original, que sólo la ha tomado como referencia o inspiración. Lo mismo ocurrirá en caso de que el ‘autor’ de la película se dedique a plasmar con exactitud exagerada el texto fuente en su nuevo texto fílmico, en cuyo caso nos encontraremos frente a una mera copia y no frente a una adaptación.

Para profundizar nuestro estudio acerca de las interacciones entre palabra e imagen y, específicamente, de la adaptación del libro al cine, analizamos la obra *Little Women*, de la autora Louisa May Alcott, y tres de sus adaptaciones cinematográficas: la de 1933, del director George Cukor; la de 1949, del director Mervyn LeRoy; y la de 1994, del director Gilliam Armstrong. El análisis de estos cuatro ‘textos’ y los ejemplos que en ellos encontramos, nos permitieron establecer ciertas conclusiones.

Comenzando desde lo básico, la primera y principal conclusión de nuestro trabajo – desde la que emanan todas las demás – es que la palabra es una representación visual y la imagen es un discurso legible, siendo ambas, a la vez, medios tanto verbales como visuales.

A partir de esta idea elemental, encontramos algunas otras conclusiones. En primer lugar, en cuanto a la vasta historia de relaciones entre palabra e imagen, la relación planteada por la literatura y el cine, resulta, particularmente, interesante, debido a que las películas, por ser, ante todo, historias, conllevan “inevitablemente, el hecho narrativo, el irreductible acto de contar historias del que la literatura es su modo originario y, quizá, hasta el siglo XX, privilegiado” (17). El cine, desde sus comienzos, ha tomado textos literarios como base para sus argumentos, por lo cual, puede concluirse que el proceso de adaptación forma parte primordial de la historia su historia, lo cual se debe – tal como señala la cita de Sánchez Noriega – al carácter esencialmente narrativo que el cine posee, es decir, el dedicarse a contar historias, lo cual lo emparenta con la literatura.

No cabe duda, además, que el lenguaje cinematográfico se construyó – durante los primeros años del siglo XX – en base a procedimientos tomados de la novela o que se inspiraban en ella. Sánchez Noriega, en el texto ya citado, nos entrega algunos ejemplos de estos procedimientos, tales como la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el dominio del espacio y del tiempo. Asimismo, hay que recordar que estos procedimientos vivieron una gran transformación durante los años sesenta, en los cuales se cuestionó la narración clásica, dando campo abierto a la aparición de nuevos mecanismos y recursos para narrar historias, tanto literarias como cinematográficas.

De este modo, se da también la posibilidad de generar nuevos modos de interacción entre cine y literatura, en los que ahora también la literatura se nutre del cine. Esto podemos observarlo con la aparición del cine moderno que, con su utilización de nuevos e

innovadores recursos como lo fueron el montaje, la simultaneidad de espacios y tiempos, entre muchos otros, estimuló a la literatura a explorar en nuevos espacios.

En segundo lugar, habiendo establecido que las relaciones entre cine y literatura han existido desde los inicios del cine, y han implicado que ambos medios se nutran entre sí, hay que detenerse en la interacción específica que hemos estudiado a lo largo de este trabajo: la adaptación de la novela al cine, denominada adaptación cinematográfica.

Hemos llegado a la conclusión de que la adaptación – entendida en términos simples como el hecho de “experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente” (47) – requiere, básicamente, de dos operaciones, las cuales deben ser efectuadas por el ‘autor’ de la película, para luego plasmar en la pantalla el resultado final de tales procedimientos. La lectura, por una parte, implica la transformación de la imagen ofrecida por el texto fuente en una imagen mental concreta. La interpretación, por otra, implica el establecimiento de un sentido, mediante la asociación de lo leído con los factores internos y externos que particularizan a cada ‘lector-espectador’.

Del mismo modo en que el ‘autor’ de la adaptación cinematográfica – que es, a su vez, ‘lector-espectador’ de la obra literaria – debe llevar a cabo estos dos procedimientos, también deben hacerlo los ‘lectores-espectadores’; sin embargo, nos encontramos con algunas sutiles diferencias. Por un lado, la lectura que éstos deben realizar implica la conversión de la secuencia de imágenes presentadas en la pantalla a un discurso narrativo. Por otro, la interpretación implica también un establecimiento de sentido, a través de la misma asociación de lo leído – basándonos en la idea ya mencionada de que las imágenes son textos y, por lo tanto, pueden y deben ser leídas – con el cúmulo de características que los particularizan como ‘lectores-espectadores’.

A partir de este planteamiento, podemos establecer una nueva conclusión. En tercer lugar, tenemos entonces que cada ‘lector-espectador’ – considerando, por supuesto, también a los ‘autores’ de las películas como ‘lectores-espectadores’ – realizará tanto una lectura como una interpretación distinta del texto fuente. Cada ‘autor’ hará su propia y personal lectura e interpretación de la novela y, con ello, construirá un ‘nuevo texto’ que, posteriormente, plasmará en la pantalla. Por esta razón, los ‘lectores-espectadores’ podrán enfrentarse a una multiplicidad de ‘nuevos textos’ emanados de un mismo texto fuente. Y, asimismo, ellos, también con sus propias y personales lecturas e interpretaciones, elaborarán otros ‘nuevos textos’. Lo mencionado nos permite establecer que todo texto posee la capacidad de fecundar un sinnúmero de ‘nuevos textos’ y que la adaptación cinematográfica es una de sus vías de fecundación. Y, según nuestra opinión, representa una de las vías más interesantes, debido a que implica dos instancias de interacción entre palabra e imagen: el paso de un texto literario a un texto fílmico y, posteriormente, el paso de ese texto fílmico a una secuencia de imágenes.

En cuarto lugar, a partir de los procesos de lectura e interpretación referidos, pero centrándonos ahora en los ‘lectores-espectadores’, concluimos que la legitimidad y el éxito de una adaptación cinematográfica provendrá de la posibilidad de reconocer en el ‘nuevo texto’ al texto fuente, es decir, de si los ‘lectores-espectadores’ pueden visualizar los lineamientos generales de la novela al interior de la película. En cuanto a esto, resulta necesario recalcar que una adaptación cinematográfica, en estricto rigor, no debe ser ni copia idéntica, ni una obra sólo inspirada en otra, antes bien, deber ser la reelaboración de un texto literario que, mediante la utilización de diversos recursos, es transformado en un texto fílmico que luego es exhibido en una pantalla.

En quinto lugar, hay que mencionar que, para lograr esta reelaboración a la que aludimos, es necesario que el director lleve a cabo una serie de procedimientos que le permitan exponer el relato presentado en la obra literaria, aun conociendo su imposibilidad de contener la totalidad de la historia narrada, debido a la duración que debe tener una película standard. Concluimos entonces que la elaboración de una adaptación cinematográfica requiere la utilización de tres procedimientos básicos, que hemos denominado mutación, inclusión y exclusión.

La mutación implica que se tome un elemento del texto literario, ya sea un objeto, un lugar, un personaje, un diálogo, una escena, etc., y se modifique alguna de sus características que, sin transformarlo radicalmente, le genere una alteración. Estas alteraciones pueden implicar desde modificaciones tan simples como el cambio del color, que podría no tener mayor influencia, hasta otras tan complejas como el cambio en su momento de aparición en la historia, que podría conllevar un reordenamiento total de la obra. La inclusión tiene que ver con la añadidura de algún elemento que no estaba presente en la historia presentada por el texto fuente. Y la exclusión se relaciona con la eliminación de elementos, los cuales, estando presentes en la novela, son luego omitidos en la película.

Mediante el uso de estos recursos, se posibilita la construcción del ‘nuevo texto’, el que debe ser coherente y fiel al material desde el que emanó. El tema de la coherencia y la fidelidad al texto fuente resulta complejo, debido a que – tal como hemos dejado esbozado en párrafos anteriores – hay una delgada línea que separa a una adaptación cinematográfica de sus dos extremos contrarios: la copia o imitación de la obra literaria, por un lado, y la obra que sólo toma como inspiración o punto de partida a una novela, por otro.

En sexto lugar, podemos concluir entonces que una adaptación cinematográfica gozará de legitimidad sólo en la medida en que los ‘lectores-espectadores’, sean o no especializados, “aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al original literario” (56). La adaptación cinematográfica debe lograr que, mediante el uso de los recursos con los que cuenta el cine, se llegue a producir en el ‘lector-espectador’ un efecto semejante al generado por la novela. Conseguir este objetivo resulta bastante dificultoso, pues implica que el ‘autor’ de la adaptación realice una lectura e interpretación de la obra literaria similares y reconocibles a la realizada por la mayoría de los ‘lectores-espectadores’, para que, de este modo, las secuencias de imágenes presentadas en la pantalla se encuentren en sintonía con las imágenes construidas y elaboradas por éstos a partir del texto fuente.

De hecho, la razón de que existan tantos casos en que las adaptaciones cinematográficas son rechazadas por el público, es que, en muchas ocasiones, los ‘autores’ de éstas – por incapacidad o por elección – no realizan una lectura e interpretación semejantes a la elaborada por una mayoría significativa de ‘lectores-espectadores’, por lo cual, al enfrentarse éstos a la película se sienten defraudados, por no haber experimentado el mismo efecto que con la novela.

De todos modos, no es un imperativo que los directores se dediquen a trabajar de esta forma, antes bien, pueden también hacer, deliberadamente, lecturas e interpretaciones que escapen de lo tradicional. Recordemos que la adaptación es, ante todo, “un camino de opciones, toma de decisiones, de sucesivas elecciones por las que, de acuerdo con el nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto filmico” (59). Todo

dependerá, por lo tanto, del público al que se quiera apuntar y de los objetivos que se pretendan conseguir.

Acercándonos al fin de nuestro escrito, en sexto lugar, y directamente enlazado al planteamiento de la adaptación como un “camino de opciones”, puede concluirse – basándonos en los planteamientos Fuzellier, planteados por Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine* – que, para toda creación, construcción y elaboración de un texto fílmico adaptado a partir de un texto literario, el ‘autor’ deberá elegir entre diversas opciones: primero, decidir si se adapta el texto literario en su totalidad, o bien, si se opta por tomar sólo una parte de él; segundo, escoger qué se conserva, qué se modifica, qué se incluye y que se excluye – recordemos los procedimientos de mutación, inclusión y exclusión aludidos –; y, tercero, elegir qué aspecto de la obra literaria se va a enfatizar. Esta serie de elecciones lo llevarán a construir un determinado tipo de adaptación, enmarcada, además, en un determinado género cinematográfico. Estas elecciones son fundamentales, pues permiten que, partiendo de un mismo texto literario, puedan elaborarse una multiplicidad de adaptaciones cinematográficas que, a fin de cuentas, enriquecen a la novela, pues se encargan de exponer un sinfín de posibilidades de lectura e interpretación de ésta, todas igual de válidas.

Para finalizar, establecemos que, a lo largo de este trabajo, hemos podido mostrar cómo dos ámbitos tan semejantes y, a la vez, tan distintos, como lo son la palabra y la imagen, confluyen a la hora de narrar y relatar historias. La literatura y el cine, como artes que apuntan, esencialmente, a la narración, hacen uso de estos dos elementos para la elaboración de múltiples ‘secuencias de palabras-imágenes’ que, al unirse con otras, constituyen un gran tejido narrativo que puede ser plasmado tanto en formato de libro como

en formato de película. La palabra en la imagen y la imagen en la palabra. La representación verbal enlazada a la representación visual. La ‘palabra-imagen’ creando relatos.

Toda imagen es un discurso legible y toda palabra es una representación visual.

El lenguaje como imagen y la imagen como lenguaje.

VI. BIBLIOGRAFIA

Bibliografía citada

- Aumont, Jacques. *La Imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Casetti, Francesco; Di Chio Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Cavallo, Guglielmo; Chartier, Roger. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998.
- May Alcott, Louisa. *Little Women*. Barcelona: Lumen, 2014.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Rebolledo, Matías. (2008). Transformaciones de la voz narrativa en la transposición de textos literarios al cine. Enero 8, 2016, de Universidad de Chile Sitio web: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/rebolledo_m/html/index-frames.html
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000.

Bibliografía general

- Chartier, Roger. *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Chartier, Roger. *Prácticas de lectura*. Bolivia: Plural, 2002.
- Chartier, Roger. *La revolución de la cultura escrita*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Joly, Martine. *La Interpretación de la imagen*. Barcelona: Paidós, 20003.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Xavier, Ismael. *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

VII. ANEXO

Ficha informativa de las adaptaciones cinematográficas

(Little Women, de Louisa May Alcott)

- 1) Director : George Cukor
- Estreno : 16 de noviembre, 1933, Estados Unidos
- Productor : Merian C. Cooper
- Guionista : Victor Heerman; Sarah Y. Mason
- Reparto : Katharine Hepburn; Joan Bennett; Paul Lukas; Jean Parker;
Frances Dee
- Música : Max Steiner
- Edición : Jack Kitchin
-
- 2) Director : Mervyn LeRoy
- Fecha de estreno : 10 de marzo, 1949, Estados Unidos
- Productor : Mervyn LeRoy
- Guionista : Andrew Solt; Sarah Y. Mason; Victor Heerman
- Reparto : June Allyson; Peter Lawford; Margaret O'Brien; Elizabeth
Taylor; Janet Leigh; Rossano Brazzi; Mary Astor
- Música : Adolph Deutsch; Max Steiner
- Edición : Ralph E. Winters

3) Director : Gilliam Armstrong

Fecha de estreno : 21 de diciembre, 1994, Estados Unidos

Productor : Denise Di Novi

Guionista : Robin Swicord

Reparto : Winona Ryder; Susan Sarandon; Trini Alvarado; Claire Danes; Kirsten Dunst; Christian Bale; Gabriel Byrne; Samantha Mathis; Eric Stoltz; Matthew Walker

Música : Thomas Newman

Edición : Nicholas Beaman