

## EL FENÓMENO DE LA ADAPTACIÓN A LA LUZ DE LA TEORÍA DE LOS MODELOS DE MUNDO

THE PHENOMENON OF ADAPTATION IN THE LIGHTS OF WORLD MODELS THEORY

**Manuel Asensi Pérez**

Universidad de Valencia-Estudio General

[asensiperez@gmail.com](mailto:asensiperez@gmail.com)

### Resumen

El objetivo de este trabajo es poner en evidencia cómo los estudios en torno a la adaptación fílmica pueden beneficiarse de la teoría de los modelos de mundo, al tiempo que el acercamiento a esta modalidad discursiva puede arrojar luz sobre esa misma teoría. En abierta discusión con algunas de las teorías más importantes sobre la adaptación de las últimas décadas, y con las teorías del texto fundamentadas en la intertextualidad o la crítica temática (Hutcheon, Heidegger, Derrida, etc), la teoría de los modelos analiza la relación entre textos con la atención puesta en la capacidad modelizadora de los discursos. Ello permite apreciar cómo la noción de “modelo de mundo” no puede referirse a ningún contenido o moraleja, sino a un vínculo inseparable de un plano de la expresión y un plano del contenido.

### Abstract

The aim of this job is to put on evidence how the studies in relation to filmic adaptation are able to benefit from the theory of world models, at the same time that the approach to this discursive mode could shed light over this theory itself. In an open discussion with some of the most important adaptation theories over the last decade and with the texts theory substantiated on the intertextuality or the critic thematic (Hutcheon,



Heidegger, Derrida, etc), the models theory analyze the relation between texts and the attention focused on the modeling capability of speeches. This allows to appreciate how the notion of “world model” cannot be related to any content or moral of a fable, but an inseparable link of an expression plane and a content plane.

**Palabras clave:** crítica, sabotaje, teoría de los modelos del mundo, adaptación, autor, intertextualidad.

**Key words:** critic, sabotage, world models theory, adaptation, author, intertextuality.

Es un lugar común decir que la adaptación supone el tránsito desde un tipo de discurso semiótico a otro tipo de discurso semiótico. Es lo que ocurre con el paso desde una semiótica verbal (novela, cuento, texto dramático, etc.) a una semiótica icónica en movimiento, cuando se trata de la relación entre un texto literario y uno fílmico, o entre un cómic y un film, un videojuego y un film, etc. Desde esta perspectiva, la adaptación se identifica con lo que Jakobson (1958) denominaba “traducción intersemiótica”. Podría seguir diciéndose que dicho tránsito supone cambiar un orden formal (plano de la expresión) y una trama (plano del contenido) por otro orden formal y otra trama en virtud de una interpretación ideológica del productor o productora. Ello supone que en ese cambio se produce una transformación que sigue las leyes de las operaciones lógicas universales: “AÑADIR”, “RESTAR”, “SUSTITUIR” O “CAMBIAR DE LUGAR”. Son el tipo de operaciones que la retórica clásica conocía como “ADIECTIO”, “DETRACTIO”, “INMUTATIO” Y “TRANSMUTATIO”, las cuales han sido recuperadas por la llamada nueva retórica de los años setenta y ochenta.<sup>1</sup>

Esta manera de entender la relación entre las diferentes modalidades discursivas no se ve afectada por la historia de esa relación. Tanto el texto literario como el fílmico han evolucionado a través de cambios en sus modos de representación. Así, por ejemplo, la introducción del estilo indirecto libre en la narrativa decimonónica (Zola, Flaubert, etc.) hizo posible la formación de un lenguaje fílmico (Company, 1989). Más allá de las discusiones clásicas sobre si el cine es o no un lenguaje (Christian Metz) ello se puede apreciar contrastando el modo de presentación del cine de Meliès y el de Griffith o Eisenstein.



Partiendo de la concepción de Bajtín según la que la ideología tiene carácter semiótico (el signo, dice Voloshinov, es la arena de la lucha de clases; dice este mismo autor, que el signo no refleja la realidad, sino que la refracta) (Voloshinov, 1992 [1929]), asumiendo la idea de Louis Althusser (1974 [1969]) referida a la existencia material de la ideología, Julia Kristeva formuló la noción de IDEOLOGEMA, para referirse al índice de separación de un texto en relación a otro: “El ideologema de un texto es [...] la transformación de los enunciados (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto)...” (Kristeva, 1978 [1968]: 148). Esa separación constituye propiamente hablando la ideología de un texto. Pues bien, esta introducción del problema de la ideología prepara la aproximación que queremos hacer aquí al fenómeno de la adaptación. Tal y como pusimos de relieve en un trabajo anterior (Autor, 2011), todo discurso, desde un nivel oracional (Autor, 2014) hasta el nivel del texto, supone la presentación de un modelo de mundo.

Condensemos brevemente los fundamentos de esta teoría. Los cuatro conceptos fundamentales de la teoría de los modelos de mundo, tal y como fueron expuestos en el libro *Crítica y sabotaje* (2011), son los siguientes: 1) todo discurso, desde el nivel oracional hasta el del texto, presenta un modelo de mundo que posee una capacidad modelizadora que lleva a los sujetos a realizar acciones y a representarse a sí mismos de un modo determinado; 2) La capacidad modelizadora de los modelos de mundo se fundamenta en la composición silogística de los discursos en tanto mecanismo transaccional entre el texto y el sujeto; 3) Todo modelo de mundo (o su negación en los textos atéticos) adopta una forma distinta según la modalidad semiótica a la que pertenezca un discurso; 4) En el caso de los textos “artísticos” es en general el “afepto” (neologismo proveniente de la unión de los términos “concepto” y “afecto” habitualmente separados por la tradición filosófica y teórico-literaria) el que produce el modelo de mundo”. Un hecho esencial consiste en el reconocimiento de que las formaciones sociales históricas están caracterizadas por una multiplicidad de modelos de mundo que entre sí pueden guardar relaciones de concordancia o discordancia.

Como es manifiesto, las relaciones de tensión entre los modelos de mundo expresados en los discursos, pueden producirse también entre textos pertenecientes a diferentes modalidades semióticas, la concordancia (siempre problemática en su misma fundamentación) o disonancia se ubica como reactivo o conectivo no solo entre

textos de un mismo medio expresivo (lenguaje, por ejemplo), incluso de un mismo o diferentes géneros, sino también entre textos cuyo medio de expresión es distinto. Es el caso de la relación entre la “literatura” y el cine u otros medios expresivos, lo que en los estudios contemporáneos se denomina “adaptación” (por ejemplo, Naremore (2000)). Quizá los estudios en torno a la adaptación fílmica puedan beneficiarse de la teoría de los modelos de mundo, al tiempo que el acercamiento a esta modalidad discursiva puede arrojar luz sobre esa misma teoría. Es por ello que en este trabajo vamos a detenernos en ella.

Habría que desterrar, desde ahora, la idea expuesta por Kamilla Elliot según la que “adaptation commits the heresy of showing that form (expression) can be separated from content (ideas)” (Elliot, 2003: 9). Y ello no solo porque no existen ideas o significados al margen del significante o de la expresión. Tal y como se demostró más arriba, la teoría lacaniana del signo se basta para deshacer esa confusión, a fin de cuentas sería como pensar que la realidad es accesible al margen del significante. El ensayo “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud” resulta definitivo al respecto (Lacan, 1966: 493-528). Pero no se trata únicamente de esa consideración de orden general, sino también del hecho de que un modelo de mundo mantiene una relación de dependencia respecto al significante o medio de expresión.

Dicho en otros términos: un modelo de mundo y el silogismo que le acompaña no pertenecen al campo de la moraleja o del contenido, sino que son el efecto de una determinada disposición del significante empleado. Y ello al margen de que la adaptación tenga que ver con la literatura, el cómic, la tradición oral, y un largo etcétera. Más adelante, cuando respondamos a la pregunta acerca de cómo está construido un modelo de mundo y/o un silogismo, tendremos ocasión de comprobarlo a través de los ejemplos que vayamos incorporando.

Sin embargo, el señalar que los modelos de mundo se repiten y no pertenecen al orden de los subjetivo, implica necesariamente la identidad de determinados modelos. La clave para dar razón de esta paradoja nos la ofrece Derrida:

“Un signo que no tuviera lugar más que “una vez” no sería un signo. Un signo puramente idiomático no sería un signo. Un significante (en general) debe ser reconocible en su forma, a pesar y a través de la diversidad de los caracteres empíricos que puedan modificarlo. Debe permanecer el mismo y poder ser repetido como tal a pesar y a través de las deformaciones que lo que se llama acontecimiento empírico le hace sufrir necesariamente” (Derrida, 1985 [1967]: 99).



Si en lugar del término “signo” o “significante” ponemos la expresión “modelos de mundo” (que, en definitiva, es un signo-significante, con toda la carga de complejidad que ello conlleva), la reflexión de Derrida mantendría todo su sentido, y ello explica que la repetición de un modelo de mundo opera necesariamente dentro de la dinámica identidad-diferencia. Cuando Gaudreault habla de los “temas” y de los “personajes” como los elementos más fácilmente adaptables, mientras que lo narrado puede cambiar de forma radical (Gaudreault, 1998: 10-11), se deja llevar por una ilusión consistente en pensar el tema al margen de su modo de expresión, pero al mismo tiempo percibe el nivel de identidad que se da entre discursos diferentes. Un modelo de mundo es un compuesto global en el que se aúnan los personajes, los tiempos, los espacios, etc, encarnados en el modo de significación. Desde esa perspectiva, resulta no pertinente marcar la diferencia entre temas, personajes y narración en cuanto a su adaptabilidad.

La pregunta en consecuencia no es acerca de los cambios al pasar de un texto a otro texto, sino acerca de la transformación operada en el modelo de mundo construido al pasar de un texto a otro o, como se verá más adelante, de un sujeto a otro sujeto. Si un modelo de mundo es una totalidad abierta por sus bordes, los cambios en sus partes no significan necesariamente un cambio en el modelo de mundo. Pongamos un ejemplo: cuando Méliès adaptó para el cine el cuento de Perrault “La barbe bleu” (1901), es claro que se produjo una serie de cambios en la narración, debidos tanto al cambio de modalidad semiótica como a los cambios en la historia: mientras en el film Barba azul le pide la mano de la muchacha que desea desposar al padre de ésta, en la narración la petición va dirigida a la madre que era una “dame de qualité” (115). Mientras en el film las esposas muertas están colgadas por los cuellos, en el cuento están atadas a las murallas. En la narración se habla de una “petit clef”; en el film, debido a la necesidad de enfatizar la importancia de la llave, esta es grande. Y así podríamos seguir enumerando todos los cambios que se han producido en esa “adaptación”. Al fin y al cabo, no es lo mismo mostrar (*showing*) un historia que contarla (*telling*).

La cuestión es: ¿son suficientes esos cambios para llegar a afirmar que se ha producido un cambio cualitativo en el modelo de mundo de Perrault? Aunque Pilcher y Roth comparten el tema de la muerte, es manifiesto que el modelo de mundo en

esos dos textos narrativos ha cambiado profundamente. ¿Podemos decir lo mismo de la relación entre Perrault y Méliès?

Francesco Casetti hizo una observación interesante a propósito de la adaptación siguiendo el marco de la teoría traductológica del “skopos” o del funcionalismo (Vermeer y Reiss, 1991). Plantea que una adaptación supone la reaparición de un discurso que surgió en una determinada situación comunicativa y que ahora vuelve a aparecer en otra situación comunicativa. Según Casetti lo importante es preguntarse por el nuevo rol y la nueva función que el texto posee en esa nueva situación comunicativa. De ahí, que defina la adaptación como un “phenomenon of recontextualization of the text, or, even better, of reformulation of its communicative situation” (Casetti, 2004: 83). Su conclusión es clara: “what is at stake is the way in which a text appears as an event within the world” (Casetti, 2004: 84). Y, tal y como se puso de relieve en la primera versión de esta teoría, ese acontecimiento del que habla Casetti es en efecto crucial porque un texto del pasado puede irrumpir bajo su antigua forma o bajo una nueva forma (en una adaptación, por ejemplo), y entrar a formar parte del nuevo polisistema de modelos de mundo. Ahora bien, precisamente por esta posibilidad de reaparición de un texto, lo que verdaderamente está en juego es el modelo de mundo que representa y su capacidad performativa en el nuevo contexto o situación comunicativa.

Puede decirse sin correr demasiados riesgos que el modelo de mundo de Méliès no transforma cualitativamente el de Perrault, pues en ambos son los varones los que ejercen el control de la acción en esa historia: la agencia (*agency*) del matrimonio está en manos de Barba azul y de los hermanos varones capaces de liberar a la cautiva, y el destino de la mujer, sea con un hombre malvado u honrado, es el matrimonio. Incluso si en la historia del film de Méliès sucede el prodigio de que las mujeres muertas reviven, las imágenes finales nos las muestra a punto de casarse con otros hombres. En la parte final del relato y en forma de versos rimados, Perrault pretende que la moraleja del cuento sea la siguiente: “La curiosité malgré tous ses attraits/Coûte souvent bien des regrets/On en voit tous les jours mille exemples paraître.” (121). Dado que esa curiosidad afecta en la narración a la mujer, la enseñanza final carga sobre esta figura la responsabilidad de las penas. Este hecho se añade a ese modelo de mundo en el que la mujer funciona como moneda de cambio y en el que un sujeto carece de la bondad suficiente para tratar



adecuadamente a su subordinada. Al final, la “protagonista” consigue casarse con un “fort honnête homme” (121) que le hace olvidar los malos tiempos pasados con Barba azul.

En realidad, lo que hace Méliès es amplificar (en el sentido retórico de este término, como *auxesis*)<sup>2</sup> el modelo de mundo de Perrault, en virtud de esa resurrección final de todas las muertas para casarse de inmediato. Una de las relaciones posibles entre modelos de mundo concordantes es justo la de una “amplificación” en la medida en que el discurso actual expande, comenta o intensifica con un mayor número de elementos el modelo de mundo de otro discurso. Si en la narración de Perrault acaban casándose la protagonista y su hermana, en el film de Méliès se produce una acumulación (la *congeries* es una forma de la amplificación) en la que el número de parejas aumenta. En el siguiente fotograma se puede apreciar muy bien lo que acabamos de decir:



Puede verse a la izquierda de la imagen el grupo de mujeres, asesinadas por Barba azul y ahora resucitadas, en el momento en que encuentran a los hombres de sus vidas. Barba azul está muerto en el margen izquierdo del fotograma. Es en ese punto donde se aprecia ese fenómeno de “acumulación” al que nos estamos refiriendo.

No obstante, hay un hecho que debe tenerse en cuenta como es la posibilidad de existencia de un doble silogismo en un texto determinado. Al comparar la narración



de Perrault con el film de Méliès se observa cómo frente al “realismo” (entendiendo este término de forma convencional) del cuento, el film está repleto y puntuado por fenómenos mágicos. No es gratuito que la recopilación de los cortos de este cineasta lleve el título de “Méliès, el mago del cine” (1997). No es un detalle menor la aparición de esos recursos, sino que el film tiene su base en ellos, y a su manera contribuyen a la amplificación del modelo de mundo de Perrault.

Dada la concepción teatral del cine de Méliès, cuyo montaje se realiza a partir de una cámara fija, recurre a los trucos como manera de mostrar la acción. Por ejemplo, la curiosidad de la esposa adopta la forma alegórica de un diablo que sale de un enorme libro que reposa en el atril junto a la puerta. El diablillo aparece y desaparece a lo largo de las escenas, incluso está presente en la escena final cuando la muerte de Barba azul. Y así ocurre a lo largo de todo el film (incluida la resurrección de las esposas muertas que salen de un pozo). De hecho, nos encontramos ante una de las características propia del cine de Méliès. Esa dimensión añade un silogismo diferente al planteado en el plano narrativo, ya que en vez de apelar al espectador y/o espectadora en cuanto a sus acciones vinculadas a la relación hombre-mujer, apela a la genialidad del propio productor, narcisismo consistente en reclamar una atención sobre su capacidad como mago del cine. Si en ese modelo de mundo el texto narra un silogismo en torno a la curiosidad de la mujer, a la vez el texto desea mostrar el silogismo narcisista. Narración y deseo son los dos ejes silogísticos del texto de Méliès.

Más adelante analizaremos con detalle este punto referido al doble silogismo. Por el momento, lo que pretendemos señalar es que la relación entre los modelos de mundo es mucho más compleja que las tres posibilidades señaladas por Kristeva a propósito de la intertextualidad.

¿Cómo afecta este planteamiento al estudio de las adaptaciones fílmicas o de otro tipo? El libro de Linda Hutcheon (2006) sobre la adaptación situó las aproximaciones a estos estudios dentro del marco de las teorías de la intertextualidad. Según esta autora, la adaptación es “a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation” (Hutcheon, 2006: 8). El problema de la teoría de la intertextualidad, desde Bajtín a Derrida, es que trata los textos como mecanismos de cita o injerto, y no atiende a lo que esos textos comportan, un modelo de mundo. Si la intertextualidad permite, dice Hutcheon,





experimentar las adaptaciones “as palimpsest through our memory of other works that resonate through repetition with variation” (Hutcheon, 2006: 8), a la vez da la impresión de concebir los textos como significantes vacíos que no van atados a una representación imaginaria. Da la sensación de que los textos son como una música que alguien oye y reconoce de haberla oído en otro lugar. El debate entre Derrida y Shapiro en torno a la interpretación heideggeriana del cuadro en que Van Gogh representa unos zapatos, pone de relieve que ambas posiciones o bien ven el cuadro como una forma de representar el mundo (Heidegger y Shapiro), o bien como un eslabón más en una cadena intertextual.

Derrida acusa a Heidegger (y a Shapiro) de querer decir la verdad de y en la pintura: “Chacun dit: je vois dois la vérité en peinture et je vous la dirait” (Derrida, 1978: 309 y 311). Y es cierto que a pesar de reconocer que Van Gogh “pintó más de una vez tales zapatos”, ve en esa representación de los zapatos:

“la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los lagos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra...” (Heidegger, 1952: 59-60).

Aunque no lo exprese de ese modo, Heidegger ve en ese cuadro un determinado modelo de mundo, aunque lo trate en términos de “representación” y no de “modelización”. Ello lo expone al peligro de atribuir, en efecto, un valor de verdad al cuadro en tanto esos zapatos en él representados están, según su interpretación, pegados a un referente determinado. Que el desgaste de los zapatos apunte en la dirección de su carácter de útil no puede ponerse en duda, pero que ese apuntar se halle pegado al referente supone tomar el signo por la cosa. Y ya lo hemos dicho: el signo en tanto modelo de mundo es siempre y bajo cualquier circunstancia una deformación del (modelo de) mundo fenoménico. Escribe Heidegger: “ser obra significa establecer un mundo” (Heidegger, 1952: 74), y está en lo cierto, pero desde el momento en que asegura que la esencia de la obra de arte es uno de los modos en que acontece la verdad, el hecho de “poner en operación la verdad” como alumbramiento (Heidegger, 1952: 110), se ve abocado a establecer una identidad entre el mundo de la obra de arte y el mundo, por mucho que este mundo no esté



pensado a partir de un simple estar-ahí. Lo que la teoría de los modelos de mundo sostiene es que aunque sea cierto que la obra establece un mundo, ese mundo de la obra de arte no es el mundo fenoménico ni como presencia ni como desocultación (*aletheia*).

Derrida mantiene una posición contraria, y hasta cierto punto simétrica, respecto a Heidegger y Shapiro. Lo que observa en el cuadro de Van Gogh es el corte entre el signo icónico de los zapatos y el referente: “détachées de toute manière, elles nous regardent, bouche-bée, c’est-à-dire muettes, laissant causer, interloquées devant ceux qui les font parler (...) et qu’elles font parler en vérité” (Derrida, 1978: 298). Su argumento es que tales zapatos no mantienen ninguna relación con ningún sujeto u objeto, sino que permanecen anónimas y vacías. Tratar de forma simbólica esa “presencia” de los zapatos es un error. La razón de ello es clara: nadie puede asegurar que esos dos zapatos sean de hecho *dos* zapatos, “Qu’est-ce qu’une paire dans ce cas, et d’où tiennent-ils tous deux que Van Gogh a peint une paire? Rien ne le prouve” (Derrida, 1978: 301). Sin tener la pretensión de resumir todo el texto de Derrida en su deconstrucción de las interpretaciones de Heidegger y Shapiro, digamos que la piedra angular de su planteamiento es que esos zapatos se hallan atrapados en una red intertextual que impide hablar de “dos” zapatos:

“disons alors crétule dans l’attribution, en général, de chaussures peintes à un sujet déterminable, et, ce qui est en effet plus grave, déterminable en réalité, est-ce que la naïveté de Heidegger n’est encore plus massive? Il attribue lui aussi, et sans la moindre examen, les chaussures peintes à du paysan, voire à de la paysanne. Cette attribution paraît incompatible avec ce qu’il dit plus bas contre l’imitation, la copie, la reproduction...” (Derrida, 1978: 362).

Derrida tiene razón al señalar que Heidegger arremete contra la teoría de la imitación artística, puesto que “en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 1952: 64). Pero llama la atención que no cite una frase que Heidegger ha escrito unos páginas antes: “elijamos un conocido cuadro de Van Gogh, que pintó más de una vez tales zapatos” (Heidegger, 1958 [1952]: 58). Es como si Heidegger empezara a ofrecer el mismo argumento de Derrida, pero de inmediato, presa de un cierto horror, se olvidara de ello para preguntar: “Pero ¿qué tanto hay que



ver en éstos? Todo el mundo sabe lo que constituye un zapato” (Heidegger, 1958 [1952]: 58). La cuestión de la reproducción cae en los márgenes del texto heideggeriano. Por su parte, Derrida insiste una y otra vez en dos puntos: ni se puede atribuir esos zapatos a un campesino (Heidegger), ni a alguien de la ciudad (Shapiro), pues esos zapatos no remiten más que a sí mismos, apresados en una cadena de repeticiones, de la que Derrida da buena cuenta ofreciéndonos en varios lugares reproducciones de otros zapatos pintados por Van Gogh (Derrida, 1978: 329).

¿No será que Derrida, como en tantas otras ocasiones, se mueve en su lectura de Heidegger en el plano de la condición de posibilidad de la obra de arte o del discurso en general? La ingenuidad (*la naïveté*) de la que habla, la de Heidegger, la de Alonso Quijano, representa ni más ni menos el acto de lectura en virtud del cual un lector o un espectador descubre un modelo de mundo en el texto que tiene ante sí. Que la lectura, como dice de Man, sea algo que no puede darse por sentado, igual que no puede darse por sentado que la traducción sea posible, no evita ni la lectura ni la traducción. Es de lo que habla de Man cuando asegura que “sería bastante insensato suponer que podemos liberarnos sin más de la constricción referencial” (de Man, 1990 [1979]: 231).<sup>3</sup> En realidad, tienen razón Heidegger y Derrida a la vez, y al mismo tiempo se equivocan en algo. La equivocación de Derrida consiste en que deduce de la red en la que se insertan esos zapatos la imposibilidad de una atribución referencial.

De ese modo, margina el evento fundamental de toda fenomenología de la lectura, mirada o escucha: el encuentro con un modelo de mundo. La equivocación de Heidegger consiste en tratar el mundo que abre la obra de Van Gogh como si se tratara de un acontecimiento único, un mundo que surgiría al ponernos en la cercanía de la obra ya que “en la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente” (Heidegger, 1958 [1952]: 63). Al hacer esto, deja en la sombra el hecho de que el modelo de mundo de Van Gogh, la soledad del camino, la fatiga, etc., no es único, singular o particular de Van Gogh, sino que está inserto en una red de modelos de mundo, que siempre son “otros” respecto de cualquier sujeto.

En realidad, que el texto cree un modelo de mundo no quiere decir nada parecido a que el texto diga necesariamente una verdad, pues todo modelo de mundo es una desfiguración del mundo. Atribuirle al arte la capacidad de poner en operación la verdad del ente, supone identificar la obra con la verdad del mundo, cuando el arte, en tanto signo que es, desde su mismo fundamento discursivo, oculta la verdad del

mundo, incluso cuando se aproxima a ella. Sin embargo, ver en la obra de arte un discurso a la deriva, sin atadura referencial o de sujeto, es perder de vista que la coerción referencial hace que el sujeto se encuentre inmerso en un modelo de mundo determinado. La teoría de los modelos de mundo se mantiene equidistante tanto de Heidegger como de Derrida, al tiempo que asume de ambos planteamientos sus características más opuestas. Entendemos, por ello, que el paradigma de esta teoría es más amplio que los paradigmas de Heidegger y Derrida, y que su posición surge de una reubicación de la posición desde donde llevar a cabo una aproximación al discurso.

Es justo lo que demuestra la adaptación, y lo vamos a comprobar en dos adaptaciones, la que Méliès hizo del cuento de Perrault “Barba azul”, y la que Oliver Stone hizo de la novela de Don Winslow, *Savages*. En primer lugar, que un modelo de mundo puede reaparecer incluso en una modalidad semiótica distinta (la historia de Barba azul aparece en Perrault y en Méliès); en segundo lugar, que esa reaparición supone una modificación cualitativa o cuantitativa del modelo de mundo (entre Perrault y Méliès se produce un conjunto de cambios cuantitativos que no cambian el modelo de mundo de partida); en tercer lugar, que la reaparición de un modelo de mundo tiene lugar en un contexto diferente y, por tanto, su relación con el resto de los discursos cambia. La adaptación (bajo cualquiera de sus formas) puede quedar definida como la reaparición de un modelo de mundo mediante un cambio de modo semiótico, sujeta a una transformación de su función dentro del nuevo polisistema de modelos de mundo. De este modo, preguntas como si un film traiciona su fuente literaria, o si una adaptación persigue establecerse como una transcripción o una interpretación de su fuente, o si un film trasciende su fuente literaria original (Barton Palmer, 2007: 65), quedan obsoletas a la luz de la teoría de los modelos de mundo.

Aciertan Stam y Raengo cuando escriben que “The point is that virtually all film is not only adaptation, remakes and sequels are mediated through intertextuality and writing” (2004: 27). En efecto, si por adaptación se entiende una especie de copia pasiva de un texto ya existente (una novela, por ejemplo), nada más lejos de la realidad, pues la cita de un modelo de mundo siempre implica una escritura, una manipulación, que transforma en grados distintos dicho modelo. Por otro lado, las causas de una modificación de un modelo de mundo no son ajenas en absoluto al nuevo contexto del polisistema en el que reaparece.



Los modelos de mundo atraviesan los sujetos independientemente del hecho de que estos sean conscientes de ello o no. Cuando Westbrook afirma que “audience adapts a movie for itself, across time and experience, both individually and collectively” (2004: 35), da la pista para advertir que los motivos en los cambios de un modelo de mundo van más allá de la voluntad de un sujeto o sujetos. Se trata de las reglas y normas de las que hablaban tanto la teoría empírica de la literatura, como la teoría de los polisistemas (que denominó “repertorio” al conjunto de normas y elementos que regulan la producción y la recepción de los textos). A veces se trata de leyes explícitas, otras no. Pongamos un ejemplo para darnos cuenta de ese hecho. Tomemos como punto de referencia la “adaptación” fílmica de la novela de Don Winslow, *Savages* (2010), realizada por Oliver Stone y su equipo y cuyo título coincide con la novela, *Savages* (2012).

Uno de los personajes principales de ese relato es la figura de O (Ophelia), que en la novela de Winslow es caracterizada del siguiente modo:

“she’s such a small girl. Five five and skinny. Not bulimic or anorexic like three-quarters of the chicks in Laguna, she just has a metabolism like a jet engine. Burns fuel like crazy” (...) This gamine has a Technicolor tats down her left arm from her neck to her shoulder —silver dolphins dancing in the water with golden sea nymphs, big blue breaking waves, bright green underwater vines twisting around it all. Her formerly blonde hair is now blonde and blue with vermilion streaks and she has a stud in her right nostril” (Winslow, 2010: 33).

O es en efecto una jovencita de poca edad, bajita (1’65 dice la versión española), y muy delgada (skinny, dice la versión inglesa, “hecha un palillo”, dice la traducción española), tanto que el narrador se apresura a decir que no padece ni bulimia ni anorexia. Posee unos tatuajes con delfines que van desde su cuello hasta el hombro, su cabello rubio es, en el momento de su descripción, azul con mechaz rojas. Y se nos dice de ella que lleva un piercing en la nariz. Una ojeada a la protagonista del film de Stone, interpretada por Blake Lively (1987), revela que todas las características de la O de la novela han desaparecido. Tal y como revelan estos fotogramas y la fotografía de abajo nos muestra a que nos referimos:



Según el narrador de la historia en la novela, O no tiene apenas pechos; sin embargo, la O del film los posee de forma generosa. No cabe duda de que el film presenta una O más exuberante, más llena de curvas, más alta, sin arete en la nariz y sin tatuajes tan marcados. En definitiva: más madura en definitiva. Y es aquí donde se halla la clave de ese cambio al pasar de la novela al film. ¿Cómo se podría permitir en una sociedad preocupada por la sexualidad juvenil y adolescente que la protagonista femenina de ese relato, diera en exceso la impresión de ser “demasiado niña”? O vive con su madre y sus características físicas la acercan demasiado a una figura añiñada.

Esa es la causa por la que un modelo de mundo naturalizado, con sus leyes, creencias y discursos, quede transferido al modelo de mundo discursivo del film. Ese modelo de mundo atraviesa a los productores del film, a los guionistas, al director y a todo el equipo, y acaba plasmado en el discurso fílmico.

O debe presentarse en el film como una mujer que ya ha alcanzado su plenitud sexual, de ahí que la represente un cuerpo de mujer cercano a la treintena. De hecho, la mención de la madre de O en el film es nula. Solo se dice que la madre está de viaje por Europa. Ha desaparecido toda alusión a la situación familiar de la chica. En la



novela O vive con su madre y, de ese modo, se agudiza su posición de hija. En el film se difumina su vínculo con la madre remarcando su condición de sujeto libre

Pero hay más. No se trata únicamente de su aspecto físico, sino también de sus actos. ¿Qué hace la O de la novela? Es una joven dispersa sexualmente, a la que cuando le preguntan si sus escandalosos orgasmos son reales o fingidos, responde: “What can I say? I like coming”. Ese hecho no se menciona en el film, ya que los orgasmos de la protagonista se concentran en sus dos hombres, Ben y Chon, de los que se halla enamorada. La dispersión de la sexualidad de O en la novela, es concentrada en las dos figuras masculinas. Puede que sea un escándalo tener sexo con dos hombres, pero tiene que ser un escándalo asentado en dos premisas fundamentales: es un sentimiento asumido, y una decisión tomada, por una mujer madura; y es un comportamiento bien enmarcado dentro del marco amoroso (“os quiero, chicos”, dice ella con cara de enamorada antes de salir hacia el centro comercial), con una clara alusión por parte de Chon al hecho de que todos los hombres de su vida le han fallado.

En el modelo de mundo del film se ha eliminado una de las líneas narrativas fundamentales en la novela: lo que constituye el mundo privado de O, la historia con su madre, su sexualidad diseminada, su salvajismo sexual. Un ejemplo bien llamativo es ese momento en que narra el primer encuentro erótico con Ben. La narración dice:

“She kneels in front of him, unzips his fly, licks butterfly wings up and down him. He stops her and asks, “How does Chon feel about this?”  
“It isn’t his tongue, isn’t his mouth.” And swallows him deep, slides her lips up and down his beautiful warmwood cock...” (Winslow, 2010: 175).

Ben acaba de llegar ligeramente enfermo de los intestinos (“Some parasite that’s crept under his toenail into his blood-stream?”, 167), y la pulsión sexual de O la lleva a limpiarle con su lengua los restos de excrementos que lleva en la zona del cuerpo alrededor del ano. Winslow presenta esa escatología no a la manera de Sade en los *120 días de Sodoma*, sino como proceso de una poderosa pulsión sexual.

Nada de eso vemos en el film, cuya escena transcurre en las antípodas de la anécdota contada por la novela. El film opta por la limpieza más absoluta, y su símbolo, como no podía ser de otra manera, es el agua. Ben se encuentra dentro de una bañera repleta de agua y al fondo se ve el océano pacífico. Toda la “guarrería” de



O (palabra que emplea ella misma) se limita a tener relaciones sexuales con los dos hombres a los que ama, dos hombres de los que dice que, en realidad, forman un solo hombre. Pero es manifiesto que el modelo de mundo del film ha echado agua sobre la suciedad del modelo de mundo de la novela. Esa limpieza que exhibe el film no solo recae en lo corporal, sino en el final de una historia transformada, de modo que lo que en la novela es tragedia, en el film es comedia.

¿Cómo lo hace? Reduciendo el final de la novela, en el que los tres protagonistas mueren, a una pura imaginación de la narradora, que es la misma O: "That's the way I imagined it. Both the truth has a mind of its own. What really happened was more a fuck-up than a shoot-out. And gave us a second chance". El final que Winslow le da a la novela donde la vida agradable en Indonesia forma parte de la imaginación de los moribundos, es puesto boca abajo cuando la realidad de la muerte de los tres en la novela se convierte en imaginario, y lo que era imaginario en la novela, ahora en el film se convierte en realidad. El modelo de mundo del film de Stone lleva a cabo un quiasmo en relación al modelo de mundo de Winslow. El final del film es de ensueño. La voz de la narradora susurra: "But I began to live again", y un poco más adelante, cerrando ya la historia, dice: "For now, we live like savages". El nudo fundamental de todas esas frases descansa en el verbo "to live", porque en efecto el modelo de mundo del film es una apuesta por la vida. Y no una vida cualquiera, sino como muestran las imágenes se trata de unas circunstancias idílicas y arcádicas, playas de Kenia o Indonesia de ensueño, surf, puestas y salidas de sol de las que provocan una reconciliación con el principio de realidad. No en vano la canción que despide las imágenes antes del fundido en negro que anuncia "The End" es "Here comes the sun...".

¿Qué conclusión podemos extraer de estos hechos? Por todas las razones aludidas y explicadas, bien podemos decir que el modelo de mundo del film de Stone ha cambiado el modelo de mundo de la novela de Winslow. La tragedia ha sido metamorfoseada en comedia, la sexualidad dispersa y bárbara de O se ha convertido en una sexualidad límite pero dentro de ciertos cánones de lo políticamente correcto. He aquí cómo el deseo de volver a un "original", la compulsión cultural a repetir (como sugería Carroll, 2009: 1), no es sino una de las formas en la que los modelos de mundo atraviesan a los sujetos y son plasmados en discursos que, debido a factores no siempre bajo el control de los "autores", llegan a mantener una relación irónica con



el modelo de mundo citado. El “autor” o “autores” de un film como *Savages* son responsables de un modelo de mundo que neutraliza y borra el que aparece en la novela de Winslow, pero al mismo tiempo son los repertorios o normas de una formación social determinada los que empujan en esa dirección.

### Referencias bibliográficas

- ABEL, Marco. (2007). *Violent Affect: literature, cinema, and critique after representation*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- ALBERT-CRANE, Christa, y RAY CUTCHINS, Dennis. (2010). *Adaptation Studies: New Approaches*. Cranbury: Rosemund Publishing & Printing Corporation.
- ARAGARAY, Mireia. (2005). *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship*. Amsterdam: Rodolpi.
- ASENSI, Manuel. (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos-Siglo XXI.
- ASENSI, Manuel. (2012). Los CSI y la guerra de Arguedas (en torno al silogismo del discurso en el pensamiento de la crítica como sabotaje). En Chiara Bolognese, Mauricio Zabalgaitia (Eds), *Este que ves engaño colorido... Literatura, culturas y sujetos alternos en América Latina* (pp.57-84). Barcelona: Icaria Editorial.
- ASENSI, Manuel. (2013). “Modelos de mundo y lector/as desobedientes.” *Anthropos*, 237, 17-30.
- ASENSI, Manuel. (2015). *Sintaxis y modelos de mundo*. Valencia: Lynx, Documentos de trabajo, vol. 40.
- BASTIN, Georges. (1990a), “Traduire, adapter, reexprimer”. *Meta*, 35, 3, 470-475.
- BASTIN, Georges. (1990b), *La notion d’adaptation en traduction*. Tesis doctoral Universidad de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), École Supérieur d’Interprètes et de Traducteurs.
- BASTIN, Georges. (1993), “La notion d’adaptation en traduction”. *Meta*, 38, 3, 473-478.
- BROWER, Reuben. (Ed.) (1958), *On Translation*. Cambridge: MIT Press.
- CARDWELL, Sarah. (2002). *Adaptation revisited: television and the classic novel*. New York: Palgrave.
- CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (2007). *The Cambridge Companion to Literature on the Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.

- CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (2010) [2007]. *Screen adaptation: impure cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- CASETTI, Francesco. (2004). Adaptation and Mis-adaptation: Film, Literature, and Social Discourses. En Robert Stam y Alessandra Raengo (Eds.), *A Companion to Literature and Film* (pp. 81-91). Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- CATTRYSSE, Patrick. (1992a), *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Berna: Peter Lang.
- CATTRYSSE, Patrick. (1992b). "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals", *Target*, 4, 1, 53-70.
- CATTRYSSE, Patrick. (1994), "The study of film adaptation: a state of the art and some 'new' functional proposals", en Federico Eguíluz, Raquel Merino, Vickie Olsen, Eterio Pajares, José Miguel Santamaría (Eds.). *Transvases culturales: literatura, cine, traducción* (pp. 37-55). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- CATTRYSSE, Patrick. (1996), "Descriptive and normative norms in film adaptation: the Hays Office and the American film noir". *Cinemas*, 6, 2-3, 167-188.
- CONSTANTINIDES, Costas. (2010). *From film adaptation to post-celluloid adaptation: rethinking the transition of popular narratives*. New York: Continuum.
- DeBONA, Geric. (2010). *Film Adaptation in the Hollywood Era*. Urbana: University of Illinois Press.
- DE MAN, Paul. (1990) [1978]. *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.
- DERRIDA, JACQUES. (1985) [1967]. *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, JACQUES. (1978). *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- ELLIOT, Kamilla. (2003). *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FERRÚS, Beatriz y ZABALGOITIA, Mauricio (Coords). (2013). "La crítica como sabotaje de Manuel Asensi". *Anthropos*, 237.
- JAKOBSON, Roman. (1958). On Linguistic Aspects of Translation. En Reuben Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232-39). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GAMBIER, Yves. (1998), *Translating for the Media*. Turku: University of Turku.
- GAMBIER, Yves. (2003), "Screen Transadaptation: Perception and Reception", *The Translator*, 9 (2), 171-189.

- GAMBIER, Yves. (2004). Tradaptation cinématographique. En Pilar ORERO (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 169-181). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- GAUDREAU, André. (1998). *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- HEIDEGGER, Martin. (1958) [1952]. *Arte y poesía*. Madrid: FCE.
- HUTCHEON, Linda. (2012). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- JOHNSON, M. A. (1984), "Translation and Adaptation", *Meta*, 29 (4), pp. 421-425.
- KRISTEVA, Julia. (1978) [1968], *Semiótica*, 2 vols. Madrid, Fundamentos.
- LACAN, Jacques. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
- LAUSBERG, Heinrich. (1975). *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid: Gredos.
- LEITCH, Thomas. (2003). "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism* 45, (2), pp. 201-214.
- LEITCH, Thomas. (2007). *Film adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- MOR, Anne. (Ed). (2012), *Genre, reception, and adaptation in the "Twilight" Series*. England: Ashgate.
- MURFET, Julian y RAINF, Lydia. (2003). *Literature and Visual Technologies: Writing after Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- MURRAY, Simone. (2012). *The adaptation industry: the cultural economy of Contemporary literary adaptation*. New York: Routledge.
- NAREMORE, James. (2000). (Ed.), *Film Adaptation*. London: The Atholone Press.
- PELLING, Mark. (2011). *Adaptation to climate change: from resilience to transformation*. Abingdon-New York: Routledge.
- PERMENTIERS, Jaques, SPRINGAEL, Erik. y TROIANO, Franco. (1994). *Traduction, Adaptation & Editing Multilingue*. Bruxelles: Telos Communication Group Editions.
- QUINN, Maureen. (2007). *The adaptation of a literary text to film: problems and cases in "adaptation criticism"*. New York: Edwin Mellen Press.
- RAW, Laurence. (2012), *Translation, adaptation and transformation*, London-New York: Continuum International Pub Group.
- SANDERS, Julie. (2006). *Adaptation and appropriation*. London-New York: Routledge.
- SNYDER, Mary. (2011). *Analyzing Literature-to-film Adaptations*. London: Continuum.

- STAM, Robert (2000). Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. En James Naremore (Ed.), *Film adaptation* (pp. 54-76). London: The Athlone Press
- STAM, Robert. (2004). *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*. Malden: Blackwell.
- STAM, Robert y RAENGO, Alessandra. (2004). *A Companion to Literature and Film*. Malden, Oxford: Blackwell.
- STAM, Robert y RAENGO, Alessandra. (2005). *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden, MA. : Blackwell.
- VERMEER, Hans y REISS, Katharina. (1991). *Fundamentos para una teoría funcional de la comunicación*. Madrid: Akal.
- VOLOSHINOV, Valentin. (1992)[1929]. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

---

## Notas

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el caso del Grupo mu (1992).

<sup>2</sup> La "amplificatio" es definida por Lausberg (1975).

<sup>3</sup> Un poco más adelante explica por qué es así: "esta crítica radical del significado referencial no implica nunca que la función referencial del lenguaje pueda de algún modo ser evitada, o puesta entre paréntesis, o reducida a ser tan solo una propiedad lingüística contingente entre otras, como se postula, por ejemplo, en la semiología contemporánea que, igual que todos los formalismo poskantianos, no podría existir sin ese postulado (...) La pérdida de la fe en la fiabilidad del significado referencial no libera el lenguaje de la coerción referencial y tropológica, puesto que la aserción de la pérdida está a su vez regida por consideraciones de verdad y falsedad que, como tales, son necesariamente referenciales" (de Man, 1979: 238). Como se puede apreciar, dos son los objetivos de de Man: por una parte, la semiología contemporánea; por otro, Derrida. A una y a otro les reprocha justo el no advertir la imposibilidad de liberarse del referente.

Fecha de recepción: 1 de octubre de 2015. Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2015.