

Cinema y literatura:

Transposición intermediática de la historia de un autor difunto

Film and literature:

Transmedia transposition of the story of a deceased author

Por Márcia Gomes Marques y Gedy Brum Weis Alves

Introducción

Los medios se han multiplicado substancialmente en el siglo XX y se han convertido en una presencia destacada en la sociedad contemporánea. Diariamente, las personas tienen contacto con una cantidad expresiva de textos en los medios, y este contacto influye en sus concepciones y en la forma en que actúan e interpretan el mundo que los rodea. Las manifestaciones de esta repercusión se notan, por ejemplo, al observar el predominio, en diferentes momentos, de formas de producir, grabar y difundir narrativas: primero, usando el lenguaje oral, después del lenguaje escrito y, hoy en día, también del lenguaje y de los medios de comunicación audiovisuales.

Entre los medios audiovisuales que cuentan historias se encuentra el cine, que desde las primeras décadas del siglo XX, con la transición de la estética de la atracción a la estética de la narración (GAUDREULT, 1988 *apud* AMIEL, 2007), ha reafirmado su capacidad de narrar, generando convenciones y recursos propios para hacer los textos. La consolidación del cine como medio narrativo ocurre en paralelo con la apropiación continua de textos literarios como fuente o punto de partida para la construcción de sus obras. Esta relación, llamada de forma amplia de adaptación, es una práctica arraigada en la realización cinematográfica.

A diferencia de la literatura, que a menudo se dirige a audiencias específicas, el cine, en el siglo XX, desarrolla principalmente el perfil de producciones enfocadas en el entretenimiento

dirigido a un espectro más amplio de audiencia, combinando, en sus propuestas, varias imágenes de público (GANS, 1973) al mismo tiempo. Por lo tanto, la adaptación de un texto literario para el cine con frecuencia conduce a un aumento en el número de personas que conocen la obra original, y el prestigio del texto literario se utiliza como un recurso de calidad y referencia en la difusión de la obra adaptada.

La elección de producir una película con un texto literario como punto de partida puede tener varias razones, que van desde cuestiones de marketing, debido a la supuesta seguridad de que un trabajo de renombre ayudará en la difusión y puede aumentar las posibilidades de éxito de la película, hasta la iniciativa de rendir homenaje a un escritor, o incluso refutar, actualizar o problematizar aspectos de un texto anterior. Dejando de lado las motivaciones, de hecho la asociación entre literatura y cine es de larga data, y una parte importante de la producción cinematográfica existente consiste en textos derivados (HUTCHEON, 2011), que se declaran como obras palimpsestuosas (GENETTE, 2006), anunciando su relación con trabajos anteriores.

En la discusión del proceso de adaptación de obras literarias para el cine, existen enfoques divergentes para comprender esta práctica. Al principio, la transposición de la obra literaria a la película se veía desde una sola dirección, teniendo como criterio el grado de fidelidad de la película al trabajo "inicial", priorizando el texto fuente sobre el derivado. En esta perspectiva, el estudio de la adaptación tendió a centrarse en la comparación entre los dos textos y en la evaluación del éxito logrado en la transferencia de uno a otro (DINIZ, 2005).

En contraste, los estudios sobre el tema han explorado otras formas de entender el proceso de adaptación, enfatizando sus aspectos de trans-creación (CAMPOS, 2013) y traducción (CLÜVER, 2006), lo que necesariamente implica tomar decisiones sobre qué preservar o no en la elaboración de la obra derivada. En estas concepciones, la obra literaria se entiende como un texto polisémico que permite diversas lecturas y caminos interpretativos, incluyendo aquí sus adaptadores. Al interpretar y recrear el trabajo con base en la lectura que ha hecho, el adaptador puede realizar extensiones y eliminaciones, y necesariamente hará actualizaciones en el texto fuente, guiado por su comprensión de las especificidades de los medios y los lenguajes involucrados en la transposición (MCFARLANE, 2004), o movido por sus objetivos, intenciones, percepciones o perspectivas de análisis del texto fuente (KELLNER, 2001).

Entre las corrientes teóricas que estudian los procesos adaptativos, se destaca aquí la que estudia la transposición de la obra literaria para los medios audiovisuales desde la perspectiva intertextual, en la que los considera textos independientes, aun cuando estén relacionados. Desde el universo de productos audiovisuales adaptados de textos literarios, este estudio focaliza en la relación entre la obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, y su adaptación cinematográfica en *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel. Se hace un análisis de la relación entre las obras desde una perspectiva intertextual, por la vía de la hipertextualidad, en la que, por transposición, la obra fílmica se deriva de la obra literaria, un proceso que implica dos lenguajes, el verbal y el cinematográfico, y ocurre mediado por las escogencias del adaptador.

Al realizar este estudio, se entiende que estas obras no tienen el mismo reconocimiento del público y de la crítica, y aquí no se pretende medir o evaluar si hubo éxito en la transferencia del valor artístico del romance a la película. El propósito es analizar cómo la obra, inicialmente concebida en un romance, se rehace en la película, es decir, se produce y se comunica en un medio diferente del libro, verificando cómo se re-propone y actualiza. A partir de esta transición de una obra a otra, la segunda se proyecta y desarrolla desde otra lógica de producción cultural y tecnicidad (MARTÍN BARBERO, 2003), que tienen impacto en la concepción misma de la creación artístico-cultural. Se identifica, en este contexto, qué revitalizaciones fueron puestas en práctica en la obra transpuesta (orientadas, también, por las lecturas e intenciones del equipo involucrado en esta realización), y se explora qué elementos predominan en este proceso de re-creación.

Un hecho de destaque sobre las obras en el flujo mediático (GOMES, 2009), es que el escenario actual de distribución y acceso a la producción artístico-cultural no impone un orden cronológico de contacto con los textos, de los más antiguos o de los textos fuentes a los actuales o derivados. Mientras que, tradicionalmente, los estudios de adaptación se han centrado principalmente en las llamadas obras de autor, derivadas de otras obras de autor, del teatro y de la literatura para el cine o la ópera, por ejemplo, la producción cultural contemporánea es marcada por el uso de una variedad de tipos de obras, vinculadas o no a la cultura erudita, para productos de los medios cuya finalidad es llegar a un gran público.

Es característico de la lógica de la producción cultural actual mixturar formatos industriales (MARTÍN BARBERO, 2003) con varios tipos de textos, desarrollados desde diferentes lógicas y diseñados para otros perfiles de públicos. Es importante que los estudios académicos se centren

en estas lógicas de producción y consumo cultural contemporáneos, que se fundamentan en la mezcla de temporalidades y espacialidades, en la hibridación de tecnicidades conectadas con distintas formas de percepción y sensorialidades (MARTÍN BARBERO, 2010). En este caso, existe una asociación de textos concebidos a partir de otras lógicas, de diferentes tipos y orígenes con los formatos industriales, en que se saca provecho de los "anteriores" como inspiración, interlocución o fuente, o se adaptan como analogía, comentario o transposición (CARTMELL; WHELEHAN, 1999, p. 24 *apud* SANDERS, 2008, p. 20). Se puede decir que el espectro de audiencia previsto por estas obras, combinado con las mediaciones comunicativas de la cultura, imprimen sus marcas en la oferta artístico-cultural del momento, y es necesario que los estudios académicos busquen comprender más y mejor cómo estos elementos articulados guían la producción y el consumo en esta nueva configuración cultural (JENSEN, 2014).

Adaptación y actualización

Con el advenimiento de los medios audiovisuales, los sujetos sociales comienzan a lidiar con otras lógicas de producción y grabación de contenidos, se enfrentan a otros procedimientos para organizar el conocimiento y con nuevos apoyos a través de los cuales difundir ideas y contar historias. En este contexto, la relación entre cine y literatura se convierte en una práctica actual que se perpetúa en el tiempo, principalmente con las adaptaciones de textos literarios para obras televisivas y cinematográficas. Dichos enlaces se consolidan de muchas maneras, incluidos los préstamos, el reciclaje y el uso recíproco de temas, recursos estilísticos e historias, realizados tanto por la producción literaria como por los medios audiovisuales. Aunque la forma más recurrente, en estos casos, es la transposición de fábula (TOMASEVSKIJ, 2003), los personajes y las situaciones, también hay otras formas de reforzar la interrelación entre las partes. Entre ellas, se destaca la recapitulación perenne que el cine hace de los tópicos y enfoques propuestos por la literatura, que tiene lógicas de composición y de producción diferenciadas. La interrelación entre las partes se observa, una vez más, cuando el cine despliega temas o situaciones propuestas en obras literarias de renombre, continuando con ellos, o revitalizando y desarrollando algunos de sus aspectos, entre otras posibilidades de enfoque. Esta toma de elementos, por lo tanto, no siempre se guía por el propósito de permanecer dentro de los límites de contenido del texto fuente; por el contrario, las obras cinematográficas explotan desarrollos y antecedentes de las historias narradas por la

literatura, y a veces combinan personajes y situaciones de dos o más obras para la composición de un tercero.

Aún cuando declare su vínculo con el texto literario – pues es común, en la industria audiovisual, que estos lazos no sean explícitamente indicados – la adaptación cinematográfica es una obra independiente que utiliza otro lenguaje y canal de comunicación, y se lleva a cabo, la mayoría de las veces, en un contexto histórico diferente del que le dio vida a la obra inicial. Por lo tanto, es un tema de interés verificar cómo el lenguaje cinematográfico, que articula la luz, el sonido, el movimiento de la cámara y otras peculiaridades, reubica el código lingüístico del trabajo fuente, al igual que es un tema de interés comparar las particularidades de los canales de comunicación y las diferentes condiciones para la creación y recepción de estos tipos de obras. Aunque derivada, la adaptación cinematográfica no es una copia o una decodificación, sino un trabajo en el que se combinan repetición y diferencia (HUTCHEON, 2011). En esta perspectiva, el grado de cercanía ya no es un criterio para el juicio, ya que hay el reconocimiento de que, además,

[...] El libro y la película están distanciados en el tiempo; escritor y cineasta no tienen exactamente la misma sensibilidad y perspectiva, por lo tanto, es de esperarse que la adaptación dialogue no solo con el texto fuente, sino con su propio contexto, actualizando aún su agenda cuando el objetivo es la identificación, con los valores expresados en él (XAVIER, 2003, p. 62).

Por lo tanto, son asuntos de interés el cuestionamiento de los procedimientos utilizados y de las selecciones realizadas por el equipo involucrado en la producción, la verificación de desplazamientos, eliminaciones o adiciones, entre otros movimientos de composición que se han realizado. En otras palabras, se cuestiona cómo se hace la transposición y las razones que guían la producción artística, en sus vínculos con la producción social de conocimiento y de significado sobre la vida social. Este tipo de enfoque tiene como objetivo investigar las consecuencias de los elementos identificados para lo que el trabajo adaptado llega a ser, en su relación con el público y con el contexto histórico-cultural de producción.

Cuando el espectador se enfrenta a la adaptación de una obra conocida por él, aunque puede tener expectativas de encontrar lo reconocible allí, la concreción de las imágenes que ha construido a través de la lectura individual de un medio verbal, también se enfrentará a la lectura del adaptador, que la proyecta en el medio audiovisual, operando elecciones influenciadas por diferentes aspectos. Incluso cuando se guía por algún trabajo, cada director inevitablemente imprime en el producto re-creado sus percepciones, su estilo y las marcas contextuales del

momento artístico-cultural en el que lo produce. La transposición de textos literarios no se limita a la transferencia de medios de comunicación, sino que también manifiesta aspectos culturales, geográficos, sociales y temporales de dónde y de cuándo tiene lugar el trabajo (GOMES, 2009). Incluso porque, como dice Metz (2014, p. 92), "Lo que llamamos 'el cine', no es solo el lenguaje cinematográfico en sí mismo, además son los mil significados sociales o humanos concebidos en otras partes de la cultura, sino que también aparecen en las películas". Por lo tanto, el adaptador puede proponerse a preservar lo que él considera algo esencial en el texto, o el llamado "espíritu" del original (ANDREW, 2000), o elegir crear un nuevo concepto, una mirada diferente al trabajo adaptado, pero en ambos casos no deja de imprimir cambios substanciales en el texto fuente. Sobre las posibilidades de realización,

[...] hoy existe una gran libertad de transformación de la obra literaria, que incluso puede resultar en un producto completamente diferente del texto original. Por lo tanto, lo que llamamos adaptación puede ser una versión, una inspiración, una re-creación, un renacimiento, un uso temático, una referencia al trabajo (NAGAMINI, 2004, p. 35-36)

El personaje Brás Cubas llega al cine a través de la adaptación realizada por la película *Memórias Póstumas*. Como en el libro, el trabajo se centra en la visión de Brás muerto. Sin embargo, cada obra construye su narrativa utilizando sus propios recursos: mientras que la literatura es apoyada por el libro y usa un lenguaje verbal escrito para narrar los recuerdos del autor difunto, la materialidad del cine es la película y el lenguaje utilizado es el cinematográfico, constituido por imagen, sonido y también lenguaje verbal.

Aunque la proximidad entre la película y la obra literaria es explícita, el propio Klotzel comenta: "Fuimos sinceros en nuestro deseo cinematográfico despertado por la lectura, pero en ningún momento nos pusimos la obligación de fidelidad a la obra literaria, por encima de las particularidades de la película"¹. Aquí hay una indicación de que el cineasta no tuvo como primer objetivo producir una obra que fuera necesariamente fiel al texto inicial, ya que él mismo considera que su lectura de la obra es particular y se manifestará en la película.

¹ Este pasaje fue tomado del testimonio del director, titulado *Una cuestión de fidelidad*, publicado en el sitio web de la película. Cfr.: <http://www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas/diretor1.htm>. Acceso en: 30 marzo 2020 El mismo pasaje también es mencionado en la entrevista realizada por Cléber Eduardo con André Klotzel, *Un recuerdo lleno de vida*, publicado en Revista Época, Ed. 169, 13/08/2001.

Las relaciones textuales y mediáticas entre los textos literarios y cinematográficos

La transposición del texto literario en la obra cinematográfica apunta abiertamente a dos clases de relación involucradas en esta operación: la primera entre textos, el literario y el cinematográfico; el segundo entre los medios, el libro y el cine. Este es, por ende, un texto que se construye en relación, intertextual e intermediática. La transposición de un lado a otro implica tanto en un aspecto de reconstrucción y re-proposición de significado, como también en el manejo de materialidades diferentes, que proporcionan distintos modos de conexión entre el texto y el lector: las formas de enganche del lector con el texto (HUTCHEON, 2011), relacionados con la energía comunicativa de cada medio (GAUDREULT; MARION, 2012).

En cuanto a las relaciones entre los textos, es necesario diferenciar aquellas entre el texto y el conjunto de textos anteriores y contemporáneos, de los vínculos de derivación característicos de las traducciones y transposiciones. Con respecto al nexo entre textos, Kristeva propone (1974, p. 54), partiendo de Bakhtin, que "cada texto se construye como un mosaico de citas, todo el texto es la absorción y transformación de otro texto". Para Samoyault (2008), la noción de intertextualidad se puede entender de dos maneras: la primera, como un instrumento estilístico que designa el mosaico de significados y discursos previos dentro de un texto; la segunda, como noción poética, vinculada a la reanudación de los enunciados literarios, mediante cita, alusión, desviación dentro de una obra. Para esta autora, *Palimpsestos*, de Genette, con la literatura de segunda mano, es "un trabajo decisivo para la comprensión y descripción de la noción (de intertextualidad), inscribiéndola en una tipología textual de todas las relaciones que los textos mantienen con otros textos" (2008, p. 28).

En *Palimpsestos*, Genette propone la categoría transtextualidad o trascendencia textual, e la define como "todo lo que lo relaciona, de modo manifiesto u oculto con otro texto" (2006, p. 8). La transtextualidad es dividida por el autor en cinco tipos de relaciones transtextuales, entre las cuales está la hipertextualidad, que define como la relación de derivación directa de un texto con otro anterior; o indirectamente, por imitación. La hipertextualidad es, en este contexto, la relación

de un texto llamado B - hipertexto, y un texto previamente concebido, llamado A - hipotexto, del cual "brota" de manera diferente al "comentario"² (2006, p. 11).

La relación derivada que surge de la práctica de la adaptación se puede ver a través del sesgo de la hipertextualidad, ya que cuando un texto literario, en este caso el hipotexto, es transpuesto para el audiovisual, pasa por un proceso de re-lectura en el cual experimenta un cambio de significado; por lo tanto, ya no es el texto inicial, sino otro texto, un hipertexto. Aplicando estos conceptos al estudio de las adaptaciones, Diniz afirma que la hipertextualidad no enfatiza las similitudes entre los textos, "sino las operaciones transformadoras llevadas a cabo en los hipotextos" (2005, p. 44). Del mismo modo, Stam observa que "las adaptaciones cinematográficas [...] son hipertextos nacidos de hipotextos preexistentes, transformados por operaciones de selección, expansión, concreción y actualización" (2008, p. 22). La selección y las opciones de combinación (ISER, 2013) que se operan en la adaptación de una obra literaria para el cine son hechas por el adaptador, el equipo que fabrica el producto mediático derivado. Quienes adaptan pueden elegir entre mantener la secuencia de acciones, el mismo contenido temático del hipotexto, o pueden modificarlo, agregar o reemplazar acciones o caracterizaciones, así como proponer otra trama para el hipertexto.

Incluso cuando está necesariamente relacionado con una variedad de otros textos, con el mosaico cultural y artístico de su tiempo y de épocas anteriores, las adaptaciones acentúan su conexión con un texto previo específico. En el caso de *Memórias Póstumas* (2001), además de su carácter de hipertexto con la obra literaria, la adaptación acentúa tratarse de una transposición intermediática, en la medida en que enlaza libro y cine, e intramediática (RAJEWSKY, 2012), ya que se sirve de recursos y convenciones del cine de Hollywood, entre los que se puede señalar la construcción lineal de la trama, que encadena las relaciones causales entre las partes, o el énfasis en los amoríos de Brás en detrimento de la aguda ironía que caracteriza la obra-fuente. Aunque autónomo, el trabajo todavía está "embrujaado" (HUTCHEON, 2011, p. 27) por su hipotexto, pues como anuncia la derivación, llama al espectador a la búsqueda de reminiscencias y concreciones del texto y del medio de partida en lo que se elabora con el trabajo de llegada.

² En Genette (2006), el comentario es una forma de relación metatextual, que une un texto a otro del que habla, sin necesariamente citarlo; en algunos casos, sin nombrarlo.

Con respecto a sus aspectos compositivos y materialidad, es decir, a los medios de comunicación de las obras, es necesario considerar que la literatura y el cine constituyen dos campos de producción distintos, cada uno con sus peculiaridades expresivas, cuya realización debe "apreciarse de acuerdo con los valores del campo en el que se inserta(n) y no en relación con los valores del otro(s) campo(s)" (JOHNSON, 2003, p. 42), es decir, desde sus relaciones intramediales. Cuando el cineasta realiza la transposición, transforma las palabras en imágenes y sonidos, ya que el cine tiene su propio lenguaje, del que está hecho el texto fílmico (METZ, 2014). El lenguaje cinematográfico está constituido por la combinación de sonido/audio con la imagen en movimiento, enmarcada y articulada, como una forma de materializar la construcción de un universo. Cuando el lector lee el romance, produce una imagen mental; cuando el espectador ve la película adaptada, se enfrenta a una imagen audiovisual, atravesada por los elementos convencionales del lenguaje del medio de comunicación y por las intervenciones creativas del equipo involucrado en la realización.

En la relación entre textos: la historia de un autor difunto

La obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* está impregnada de un tono pesimista y de una carga crítica, presenta una visión irónica de los hombres y de sus relaciones en sociedad a través de una construcción no lineal de eventos y situaciones. La innovación de la obra está en su narrador, un autor fallecido que, a diferencia de la convención, comienza su historia con su muerte y con los preparativos para su funeral. Como hombre muerto, el narrador se dice libre de lazos sociales, cuenta en un tono cáustico los eventos que marcaron su vida terrenal: su nacimiento e infancia como un niño consentido, su juventud, sus amores, siempre frustrados, sus planes políticos, que no se concretan, la idea fija de la invención de un ungüento para curar los dolores de la humanidad que le daría la gloria. Muere sin la gloria del bálsamo, sin ser ministro, sin casarse y sin tener hijos.

La transposición del libro al audiovisual implica, por regla general, la transformación, que se manifiesta en los cortes, eliminaciones, adiciones, condensaciones, actualizaciones, entre otras opciones inherentes al proceso adaptativo. En el análisis comparativo de los trabajos en estudio, se resaltaron las operaciones de transformación realizadas en el texto fuente (hipotexto) para la construcción del texto recreado (hipertexto). A continuación, se indican algunas divergencias y

convergencias de las obras, y se analizan cuáles son las elecciones realizadas por el cineasta en esta transposición.

En cuanto a los hechos principales que componen la narrativa de las dos obras, las funciones distributivas o propias (MCFARLANE, 2004; BARTHES, 2001), se observa que la película mantiene la misma fábula que el libro. Con respecto a la trama (TOMASEVSKIJ, 2003), en *Memórias Póstumas* hay un mayor énfasis en la vida amorosa de Brás y Virgília que el que se da en el libro. El narrador fílmico mismo advierte al espectador que "pronto, pronto, el romance comenzará". La presencia de Virgília en las primeras secuencias, en el funeral y en el lecho de muerte, se repite en la secuencia final, en un movimiento circular que abre y cierra la historia de amor. En el libro, Virgília también es un personaje prominente; sin embargo, su presencia se disuelve en las fragmentaciones de la narrativa y en las constantes digresiones hechas por el narrador. El narrador literario tiene un mayor interés en sí mismo, tratando de transformar su vida inocua en recuerdos que merecen la atención del lector.

La historia de los amantes como hilo conductor de la narrativa puede atribuirse a la intención de llamar la atención de un determinado segmento del público, de una imagen de público, sobre la obra. A diferencia del libro, la película propone una estructura más concatenada y cuyo hilo conductor es más explícito, acercándose a las narrativas convencionales del cine de Hollywood: una trama que gira en torno a una historia de amor heterosexual y que a menudo hace uso de convenciones establecidas y reconocidas por el público (TURNER, 1997). Reafirmando esta elección, se observa que varios aspectos del espíritu irónico, digresivo y satírico del libro, no aparecen en el audiovisual con la misma intensidad.

La supresión es una práctica común en la adaptación de romances para películas, y se debe principalmente a la duración de cada trabajo y a la diferencia de soporte de grabación. La decisión de centrarse en la relación amorosa de Brás y Virgília lleva a la supresión de personajes y eventos que están, ya sea en una perspectiva más periférica en el libro, o poco conectados a los amoríos de Brás. En *Memórias Póstumas*, algunos personajes y tramas presentes en la obra literaria desaparecen. Sabina, la hermana de Brás, su esposo Cotrim y la hija de la pareja son eliminados de la narrativa de la película, lo que implica adecuaciones de algunos hechos en la trama. En la narrativa cinematográfica, la disminución en el elenco de actores se produce tanto por la reducción

del tiempo de la narrativa como por el efecto de la encarnación (SUBOURAUD, 2010), que agrega importancia a los personajes por la proyección de su imagen en la pantalla.

La narrativa de la película tiene su duración vinculada a las convenciones de este medio, y difiere del libro, que tiene sus especificidades, que pueden ser más largos y, en este caso, más digresivos. Las eliminaciones garantizan al hipertexto la objetividad y la economía vinculadas al lenguaje y al medio de comunicación, y consolidan las elecciones realizadas por el cineasta. Por otro lado, la supresión de episodios y la condensación de la obra de Machado impiden que aspectos relevantes del libro lleguen al espectador del cine: con la retirada de su hermana, se excluye toda la gama de ironía y sagacidad con la que Brás discute las relaciones familiares en una sociedad excesivamente preocupada con los bienes materiales y la satisfacción individual, en detrimento del otro y las relaciones afectivas.

En *Memórias Póstumas* también se hace uso del recurso del desplazamiento, cuando los elementos comunes a ambas obras son re combinados y aparecen en un orden diferente en el hipertexto. El cineasta desplaza palabras, conversas, partes de capítulos o capítulos enteros del hipotexto, de una manera que cambia el orden de los hechos del texto en la película. Este procedimiento se utiliza cuando Brás, en la Tijuca, se encuentra con Doña Eusébia y conoce la señorita Eugênia. El cineasta anticipa los capítulos XXVIII - **La visita**, XXIX - **La flor del arbusto** - y XXXII - **Coja de nacimiento** -; y retrasa los capítulos XXVI - **El autor titubea** - XXVII - **Virgilia** - y XXVIII - **Mientras tanto** ... Este procedimiento expresa la opción de condensar e imprimir una secuencia menos ambigua a la narrativa, además de establecer otro orden de causalidad a los hechos.

En el libro, la historia sucede de la siguiente manera: Brás llega a Tijuca y encuentra a Doña Eusébia, su padre viene a ofrecerle matrimonio y una carrera política. Virgília es presentada al lector, el padre se despide pidiéndole al hijo que no se quede apático. Solo después de estos hechos, Brás visitó a Doña Eusébia y conoció a Eugênia; sale a caminar y descubre que la niña es coja. En la película, todas las escenas relacionadas con Doña Eusébia y Eugênia transcritas arriba ocurren primero. Luego vienen los episodios de la visita de su padre y la presentación de Virgilia al espectador. Esta otra combinación de elementos sugiere al espectador que establezca diferentes relaciones causales de las propuestas en el libro, calificando las acciones del personaje de manera

diferente. Cuando Brás decide no regresar a Río de Janeiro con su padre, el espectador es llevado a inferir que se debe al interés que ya tiene en Eugênia.

En el trabajo cinematográfico, los recursos de anticipación y condensación de los capítulos del libro también están presentes, lo que le da más dinamismo. Esto ocurre, por ejemplo, en las secuencias 69, 70 y 71, cuando Brás alquila una casita para reunirse con Virgilia. En la película hay un orden lineal de eventos: el alquiler de la casa, las primeras visitas de Virgilia al lugar y una cita de amor, episodios que existen en el romance respectivamente en los capítulos LXVII - **La casa** -, LXXXVII - **La entrevista** - y LXV - **El viejo diálogo de Adán y Eva**. Los tres capítulos adaptados en estas secuencias están condensados, solo una parte de ellos está presente en el trabajo audiovisual: la casa, la visita y el encuentro amoroso, mostrando de forma secuencial tres momentos que, en el trabajo, se entremezclan con otras historias y digresiones del narrador.

La opción por concatenar eventos de la historia simplifica el arco narrativo, aumenta la inteligibilidad, limpia los detalles y facilita una cierta comprensión del trabajo, aunque esto implica que pasajes importantes del libro sean retirados del audiovisual. Si, por un lado, las eliminaciones y condensaciones pueden verse como pérdidas, por otro, ratifican la posición de que el trabajo adaptado constituye una nueva obra, que resulta de la intervención creativa y de las opciones (relacionadas con el proceso de lectura y re-creación, interpretaciones e intencionalidades) en la concepción de la obra cinematográfica.

Otro recurso utilizado en la película, que reafirma la independencia del hipertexto, son las adiciones, ya que se agregan episodios y líneas de los actores en relación a lo que es el texto inicial. Uno de estos episodios ocurre en la secuencia 29, cuando hay la transposición del comienzo del capítulo XXII - **El regreso** - en referencia al tiempo que Brás pasa en Europa. En el libro, el narrador comienza el capítulo diciendo que no diría lo que hizo en Europa, aunque cuente que participó en la alborada del Romanticismo, que escribió poesía en el regazo de Italia, porque para eso necesitaría un diario de viaje y no de memorias en las cuales solo entran la substancia de la vida. En la película, el narrador también dice que no contará todo lo que hizo, ya que no encajaría en los recuerdos, sino que solo dirá que conoció a países europeos siempre acompañado por mujeres de estos lugares: "... Italia con Isabela, España con Carmencita, Londres con Jane, París con Michele y Alemania con Helga", *Memórias Póstumas* (2001). Mientras la voz en *off* del narrador

cuenta estos hechos, aparecen imágenes de mujeres en la esquina del cuadro. La adición de esta escena resume, con picardía, la vida bohemia que Brás llevó en Europa.

En la película también se agregan diálogos y líneas al narrador, cuya finalidad puede ser caracterizada como la de resumir una acción que, en el libro, es más extensa, de vincular sucintamente dos eventos que, en el romance, están intermediados por otros episodios, o incluso sirven para burlarse de una acción del narrador, entre otras funciones. Estas adiciones optimizan la unidad de la obra cinematográfica, omitiendo los cortes narrativos presentes en el trabajo fuente y evitando (por exclusión) reanudar los capítulos de libros que ya no "encajan" en el trabajo audiovisual.

Consideraciones finales

Al comprender la relación entre la adaptación de obras literarias para el cine a través de la perspectiva de la hipertextualidad, las adaptaciones cinematográficas se consideran textos que se trans-crean, principalmente, por operaciones de selección y combinación, por un lado, y de expansión, concretización y actualización, por otro. Las operaciones de transposición identificadas con mayor frecuencia en el producto audiovisual analizado fueron la selección, combinación y actualización. Entre estas, prevalece la operación de selección, ya que hay un achicamiento de la fuente, una selección de aspectos considerados apropiados para contar esta otra vida de Brás Cubas, aunque sin abandonar por completo lo digresivo, reflexivo y satírico de la obra inicial.

Entre las operaciones de composición, las más utilizadas son las supresiones, condensaciones y desplazamientos, que se utilizan con frecuencia, y las adiciones, que aparecen en cantidades menores. Las supresiones se atribuyen aquí a las diferencias en la dimensión de las obras, a las elecciones realizadas por el adaptador y a las especificidades de los medios y el lenguaje, con el objetivo de contraer los detalles y dar más luz a la vida de Brás en la película. Se hace una reducción en el hipotexto, cuyo resultado da mayor énfasis a la vida amorosa de Brás y Virgília, que se convierte en el hilo conductor de la narración, eliminando otras líneas de la trama presentes en el libro.

Las eliminaciones provocan como resultado un dinamismo que es convencional en un cierto tipo de narrativa audiovisual, dándole una secuencia lineal continua entre eventos, temporales y

causales, sin el carácter profundamente digresivo presente en el romance de Machado. Si, por un lado, la reducción de las digresiones da concreción/objetividad al trabajo derivado, por otro, muchas discusiones que se burlan y comentan del comportamiento de Brás, de la sociedad y de los seres humanos en general, se quedan fuera de la narrativa de la película. Esto hace con que se pierda parte de la fuerza irónica y del carácter mezquino constitutivo del trabajo fuente. Sin embargo, incluso con las supresiones y condensaciones del hipotexto, el espíritu sarcástico, melancólico y risible del trabajo de Machado es, aunque de forma atenuada, rescatado en la película por la figura de Brás muerto que interfiere en la narrativa, haciendo digresiones, hablando con el espectador y desenmascarando el proceso de elaboración de la obra.

En la película, se identifica la opción de seguir una estructura convencional, acercándose a las narrativas del cine de Hollywood dirigidas a un espectro más amplio de público, con una trama que gira en torno a una historia de amor y que hace uso de convenciones consolidadas en este campo artístico. Con un enfoque que da ligereza al tratamiento de los temas, se observa que elementos como la ironía, la digresión y la avaricia de Brás Cubas se discuten con menos insistencia y profundidad de lo que aparecen en el trabajo fuente.

En esta adaptación cinematográfica, se observa que varios aspectos del libro no se reutilizaron, además de que se agregaron otros, como su relación con Virgília, lo que tiene repercusiones en el perfil del trabajo y en las imágenes de público a las cuales se dirige. En este caso, se verifica la transposición entre diferentes lógicas de producción y consumo, ya que el texto derivado aprovecha el anterior y lo vuelve a proponer a partir de los formatos industriales de la cultura de los medios, teniendo en cuenta las expectativas del público en la recomposición temática del texto fuente. Para hacerlo, borra aspectos de la historia, enfocándose en la última parte del romance, y recompone su final, que se revierte a la superación de los problemas y a un compromiso persistente con la felicidad.

De todo modo, la adaptación de un romance de Machado de Assis, y uno de los más conocidos del conjunto de su obra, trae a la adaptación un reconocimiento previo, y las expectativas vinculadas al prestigio alcanzado por la obra fuente. La realización de la obra fílmica, a su vez, también exalta la importancia de la obra literaria, destacando su validez y relevancia artística, al tiempo que llama la atención de una audiencia potencialmente más grande, la del cine.

Márcia Gomes Marques

*Profesora del curso de Periodismo y del PPGCOM/UFMS
Doctora en Ciencias Sociales por la Pontificia Università Gregoriana - Roma
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6990-648X>
E-mail: marcia.gomes@ufms.br*

Gedy Brum Weis Alves

*Estudiante de Doctoramiento en Letras/UFMS
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0217-6686>
E-mail: gedyweis@yahoo.com.br*

Recibido en: 30 de marzo de 2020.

Aprobado en: 19 de junio de 2020.

Referencias bibliográficas:

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto&grafia, 2007.

ANDREW, Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James (org.). **Film adaptation**. New Jersey, USA: Rutgers University Press, 2000.

BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural de los relatos. In: BARTHES, Roland [et al.]. **Análisis estructural del relato**. México, D.F: Ediciones Coyoacán, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma (Org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva: 2013.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras - FALE/UFMG, 2006. p. 107-166.

DINIZ, Thaís. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

GANS, Herbert. A relação entre o criador e o público nos meios de comunicação de massa. In: ROSEMBERG, Bernard; WHITE, David (Org.). **Cultura de massa**. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 366-376.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaís (Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2012. p. 107-128.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. **Conexão – comunicação e cultura**, Caxias do Sul, v.8, n. 15, p.93-108, jan/jun. 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Santa Catarina: UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JENSEN, Klaus Bruhn. La comunicación en contextos. In: JENSEN, Klaus Bruhn (Org.). **La Comunicación y los medios**. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELEGRINI, Tânia (Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac/São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-60.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semianálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Manuel. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 1997. (Obras completas de Machado de Assis)

MARTÍN BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, 2010.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Oficio de cartógrafo**. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2003.

MCFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações**. São Paulo: Cortez, 2004.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís; VIEIRA, André (Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-74.

SAMOYAUULT, Thiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York: Routledge, 2008.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SUBOURAUD, Frédéric. **La adaptación: el cine necesita historias**. Barcelona: Paidós, 2010.

TOMASEVSKIJ, Boris. La costruzione dell'intreccio. In: Todorov, Tzvetan (a cura di). **I formalisti russi**. Torino: Einaudi, 2003.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (Org.). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú cultural, 2003, p.61-90.

Referencias Audiovisuales:

Memórias Póstumas, ANDRÉ KLOTZEL, Brasil, 2001.

Resumen

En este artículo se discute la adaptación de historias que migran del campo literario a la cinematografía. El nexo entre las obras se aborda desde la perspectiva de la intertextualidad y la hipertextualidad, en la que los textos se relacionan en un proceso de derivación. La atención se centra en la transposición de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) a la película *Memórias Póstumas* (2001). Se analizan los usos y adaptaciones realizados en la transposición del romance en la película, y se resaltan los elementos que quedan, los que se renuevan y los que no se materializan en el trabajo adaptado. En este caso, hubo transposición de fábulas, personajes y situaciones, y la influencia de los formatos industriales en la composición de la trama, que se manifiesta en el mayor énfasis en la vida amorosa de Brás y en la concatenación de las relaciones de causa y hecho entre los dos partes de la historia

Palabras claves: Adaptación, Transposición Mediática, *Memórias Póstumas*.

Abstract

This article discusses the adaptations of stories that migrate from the literary field to the cinematographic. The relationship between the works in the perspective of intertextuality and hypertextuality, in which the texts are related in a process of derivation, is approached. The focus is the inter-mediatic transposition of *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (1881) for the film *Posthumous Memoirs* (2001). The changes made in the transposition of the novel for the film are discussed, and the elements that remain, those that renew themselves and those that do not materialize in the adapted work, are highlighted. There is the transposition of fables, characters and situations, and the influence of the industrial formats in the composition of the plot. This manifests itself in the prominence of the love life of Brás and in the concatenation of the cause and effect relations between the parts of the story.

Keywords: Adaptation. Medial Transposition. *Posthumous Memoirs*.

Resumo

Neste artigo se discute a adaptação de histórias que migram do campo literário para o cinematográfico. Aborda-se o nexo entre as obras na perspectiva da intertextualidade e da hipertextualidade, em que os textos se relacionam em um processo de derivação. O foco é posto na transposição intermediária de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) para o filme *Memórias Póstumas* (2001). São analisados os aproveitamentos e as adequações feitas na transposição do romance para o filme, e destacados os elementos que se mantêm, os que se renovam e os que não se concretizam na obra adaptada. Verificou-se, nesse caso, a transposição de fábula, de personagens e situações, e a influência dos formatos industriais na composição do enredo, que se manifesta no maior destaque à vida amorosa de Brás e na concatenação das relações de causa e feito entre as partes do relato.

Palavras-chave: Adaptação. Transposição Intermidiária. *Memórias Póstumas*.