



Tantos libros y películas... ¿y al final qué? Una propuesta para pensar las relaciones entre la literatura y el cine en el aula

Lea Evelyn Hafter*

Arriesgo una afirmación: así como leemos bastante, los docentes de literatura —o una gran mayoría seguramente— solemos ser buenos espectadores de cine. O al menos nos gusta el cine, bastante también. Y así como nos apasiona comentar una lectura, también podemos estar un largo rato hablando de películas, series y demás, incluso hasta de la televisión (para algunos todavía —no es mi caso— práctica oculta y deshonrosa).

Las ideas y el inicio de estas páginas se encuentran en la historia de las relaciones entre mis lecturas, mis horas frente a tantas pantallas —mi experiencia de lectora/espectadora— y mi práctica docente. Propongo entonces pensar la presencia de la literatura, del medio audiovisual en general y del cine en particular en el contexto del aula. Para recortar de manera más precisa el tema: si enseñar literatura implica un conjunto de problemáticas concretas, acá se trata de una cuestión específica dentro de ese conjunto; hablo entonces de las relaciones que pueden establecerse entre la literatura y el cine en el espacio de la enseñanza de la literatura.

Ya en este territorio, parecería ser que los cruces entre la literatura y el cine ofrecen en el contexto del aula distintas posibilidades [1]. Sin embargo, a pesar de esta multiplicidad, el tema que con mayor frecuencia aparece es el de la adaptación [2]. De esta manera, las actividades pueden plantear con mayor o menor agudeza una serie de consignas que parten hasta el hartazgo de una misma situación propuesta: leer un texto y ver la película. También con insistencia reiterada se suele trabajar desde la literatura, es decir, partir de un texto literario para luego pensar qué se hizo en la película, cómo aprehende el texto literario ese otro texto, ahora audiovisual... y en el peor de los casos, por qué no mencionarlo, se insta a los alumnos a realizar una evaluación del resultado centrada en un pedido

* Lea Evelyn Hafter es Doctora y Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), y guionista por la ENERC. Actualmente es ayudante de la cátedra de Literatura Española II, de la carrera de Letras de la UNLP, y docente de la cátedra de Guión en la carrera de Artes Audiovisuales del IUNA.

leahafter@hotmail.com

puntual: ver cuáles son las semejanzas y cuáles las diferencias, para evaluar en última instancia si se ha cometido “traición” [3].

Ese camino lo transité como alumna y como docente. Tuve que ver películas y leer libros, tuve que adivinar, confesar, argumentar si se respetaba el espíritu de la obra... ¿Y qué será el espíritu de la obra?, todavía me lo sigo preguntando... sigo preguntándome incluso cómo trabajar la adaptación en el proceso de la escritura de un guión. Pero ese es otro tema.

Vuelvo a las clases de literatura. Lo cierto es que esta forma de trabajo centrada en la adaptación tiene ya un largo recorrido, y si bien todavía quedan secuelas de esa labor policíaca de búsqueda de semejanzas y diferencias, labor detectivesca en la que, como afirmó Sergio Wolf hace más de una década, “el analista convertido en investigador” enumera lo que entiende son “las pistas del delito: escenas que estaban en el texto y desaparecieron en la película, personajes que se llamaban, decían o eran de cierta manera y ahora se llaman, dicen y son de otra...” (2004: 21) [4]; lo cierto, repito, es que cada nuevo producto de una adaptación y cada nuevo acercamiento a este fenómeno sigue iluminando zonas de significación [5].

Intentaré con un ejemplo poder mostrar de manera concreta estas prácticas en torno a la adaptación con las que intentaba ir más allá de la búsqueda de similitudes y diferencias: en el marco de una clase de literatura, con alumnos de una edad promedio de catorce años, leíamos la novela de R. L. Stevenson, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Mi idea en ese momento fue, por supuesto, trabajar la adaptación, porque quería poder traer el cine al aula, y además —y por qué negarlo— porque pensaba que tal vez podía atraer a los alumnos la idea de leer un libro si veían la película —hecho bastante dudoso o, en rigor de verdad, una creencia completamente infundada, porque todos podían ver la película y no tener ganas de leer la novela, y porque la experiencia de visualización del film no implicaba en absoluto la equivalencia a la experiencia de la lectura del relato literario—. Entonces vimos la película; no, vimos dos películas muy diferentes, la de 1941, dirigida por Víctor Fleming, y otra, una versión dirigida por Maurice Phillips, en 2002, para la televisión inglesa [6]. Además, por supuesto, no faltó la referencia a *Mary Reilly*, dirigida por Stephen Frears en 1996. Más allá de una primera instancia inevitable en la que la gran mayoría aparecía defendiendo una u otra versión a partir de su mayor o menor similitud con el texto literario, lentamente cada una de esas películas posibilitó distintas vías de discusión y análisis a partir de la información específica que sobre estas fuimos incorporando. Para trabajar la versión del cine clásico norteamericano, dimos cuenta del contexto de producción y exhibición —así como de la filmografía tanto del director como de los intérpretes principales— de la tradición cinematográfica en la que se

inscribía y que de alguna manera se hacía presente –aquellas “películas de monstruos” protagonizadas por Béla Lugosi o Boris Karloff–; también trabajamos sobre la diferencia entre ver y sugerir, y cómo esto se abordaba de manera diferente en ambos relatos, el literario y el cinematográfico, según las posibilidades y exigencias de “mostrar con palabras” o “mostrar con imágenes”. Volvimos entonces sobre el texto de Stevenson, buscamos las descripciones que aparecían de Hyde; todo cobraba una nueva dimensión ahora. Con la otra versión, la televisiva, aparecía una cuestión muy distinta: la adición. Era un tema quizás más ríspido, pero que no había aparecido durante la lectura del texto, y eso era interesante. Esta dimensión se despegaba de los modos en que nosotros habíamos leído el texto fuente, pero emergía en esta nueva lectura: la que el director junto al guionista y el resto del equipo plasmaban en la película. Entonces surgió un nuevo tema para trabajar: si las adaptaciones son lecturas, ¿qué sucedía entonces con nuestras lecturas?, ¿qué elementos aparecían distantes desde nuestro presente y cuáles cobraban una relevancia distinta?

Pero al margen del fenómeno específico de la adaptación, existe otra forma de pensar los vínculos entre la literatura y el cine, que impacta en el territorio o espacio específico de la enseñanza de la primera.

Cómo poder leer en la literatura eso que aparece proyectado en la pantalla

El abordaje del cruce entre los medios me exigía de esta manera una perspectiva distinta. Pero si ya no se trataba de la adaptación, ¿qué quedaba? Apareció entonces una certeza que delimitaba el tema: me interesaba pensar la literatura, específicamente la literatura. La afirmación, ahora escrita, puede resultar a primera vista obvia; pero por varias cuestiones no lo era en ese momento, y, quizás, en ciertos aspectos continúe siendo así. Por un lado, por las repercusiones que esto traía en el tema específico de mis investigaciones y que derivó finalmente en una tesis doctoral, por otro, y ligado indisolublemente a lo anterior, por la forma en que se modificaba el corpus de textos literarios que podían pensarse en relación con el cine en el espacio de una clase.

Se trataba de literatura, pero no de cualquier literatura ni de toda, sino de esa literatura, esos textos, esa escritura que se relaciona con el cine en otro sentido que en el de la adaptación. No ingresaba, no se incluía todo aquel texto literario cuya relación con el cine residiera en el hecho puntual y exclusivo de haber sido llevado –“adaptado”– a la pantalla. ¿Trataba de buscar el cine en la literatura?, ¿era factible enseñar algo así?, ¿de qué manera?, y más aún, ¿era pertinente para la práctica de la enseñanza de la literatura, para el aula?

Al principio, y en un trabajo individual que no llegaba a plasmar en el aula o en la práctica docente —en tanto no encontraba ninguna finalidad aparente en proponer una actividad como esta—, la tarea quizás se reducía a ver la mención explícita de ese “otro medio”, el audiovisual, en la literatura, en un fragmento, en cualquier línea de un relato:

—Que Mita tenía la manía del cine y que siempre hace su capricho y se casó con Berto que es igual a un artista de cine.

[...]

—Me da lástima ir a gastarme la vista al cine, si no iría a verlo a Carlos Palau.

—De perfil sobre todo se parece a Berto. (Puig, 2011: 18-19, el subrayado es mío)

O de un poema, por ejemplo:

En el cinema —amor— eras de sombra
doblada a martillazos por las puertas,
un aroma de juncos bengalíes
encalaba tu risa blanca y negra.
(García y Fernández, 1928: 4, el subrayado es mío)

De esa manera, además de la mención explícita al medio, la alusión al rasgo particular de una actriz o de un personaje, el nombre de un actor, el título de una película, el espacio reconocible de una sala, todo eso y más, siempre y cuando hiciera referencia al cine, merecía ser marcado. Lo cierto es que no sabía para qué.

Sin embargo, poco después apareció con claridad la posibilidad de reconocer un fenómeno que se producía o se alojaba en esas mismas páginas, en las marcas que había hecho durante las lecturas, y que me permitía empezar a pensar qué sucedía en esa literatura [7]. Se trataba de pensar esa literatura que había nacido a la luz de la pantalla cinematográfica, es decir, textos literarios (circulaban y circulan en forma de literatura, son literatura, sus autores suelen tener lo que se considera una “obra”), pero eran textos cuya génesis se encontraba ligada indisolublemente a una experiencia del cine: sus autores vieron cine, fueron al cine, y luego escribieron. Así de simple. Otra vez, así de obvio.

Ahora bien: ¿qué decir de esos textos, cómo introducir el cine en la clase, cómo propiciar el diálogo cuando no se trataba de encontrar similitudes, cuando en el libro y la película “no se contaba la misma historia”? Sin dudas, lo primero que desaparecen allí son las certezas; ya no se sabe qué se irá a encontrar y solo entonces es posible la manifestación de una verdadera pregunta [8].

En la clase de literatura

Así, estas primeras intuiciones derivaron, por un lado, en una investigación teórica como ya señalé, pero, por otro, estaba la intención y la inquietud de poder “hacer algo” en el espacio de la enseñanza de la literatura. Pero ¿a qué cuestión específica de la enseñanza de la literatura me refería?

Me refería en aquel momento, y me refiero ahora, al abordaje de un grupo de textos que son literarios, pero que para su comprensión, necesariamente, implican el cine, el cine como medio y también el cine como experiencia. La primera consecuencia de esta afirmación simple es la apertura de otros frentes que es preciso contemplar: por un lado, se trata de pensar específicamente el vínculo entre la literatura y el cine, y no la presencia del cine en la escuela, que sería otra cuestión muy distinta, en la que entrarían en juego otras decisiones y otros saberes en torno a la reflexión específica acerca de los medios en la escuela en lugar de las relaciones posibles que la literatura entabla con otras artes y medios. Y aquí creo que no sería reiterado afirmar una vez más que el cine es un medio en sí mismo, con sus reglas, sus modos de interpretación, su propio funcionamiento en el campo cultural... Quiero decir, implica un modo de “mirar” y un modo de “leer” que activan saberes distintos a los que se ponen en juego al momento de leer literatura [9]. Junto con esto, cabe aclarar que cuando se piensa en la práctica de incorporar el cine en la clase de literatura, si bien su relación con las letras no se reduce a ver una película y saber si me gusta o no, este hecho resulta, a mi entender, punto de partida fundamental.

Por otra parte, más allá de las reflexiones teóricas que el tema pueda suscitar y de los modos en que las películas puedan ser incorporadas en el espacio de la clase, es cierto que el cine difiere de la literatura en un punto esencial: no se “enseña” en la escuela. Paradójicamente, el medio audiovisual forma parte ineludible de la vida cotidiana de los alumnos. Sin embargo, a pesar de la continua e irrefrenable presencia de los medios audiovisuales en el día a día, es preciso reconocer que el cine es solo una parte del conjunto. Así, la experiencia concreta del cinematógrafo no equivale a la práctica de visualización de una película en un monitor, y un videojuego se inserta en la lista de productos audiovisuales sin ser por ello una película.

Qué es entonces el cine. Porque si, por un lado, no se trata de enseñar o reflexionar acerca de la presencia del cine en el espacio escolar, sino de las relaciones entre la literatura y el cine, y, más precisamente, de las afectaciones posibles, por otra parte, sí es cierto que estas reflexiones implican pensar y contemplar necesariamente qué es el cine.

Entonces: ¿qué es lo que se puede proponer y trabajar entre la literatura y el cine en el espacio específico de la enseñanza de la primera? La respuesta, si bien supone no buscar enseñar cine, involucra además la voluntad de abandonar la idea de una literatura incólume, a salvo, ¿idéntica a sí misma?

Planteo entonces una serie de interrogantes en los que me detengo cuando planifico una clase de literatura en la que busco que el cine participe: ¿cómo aparecerá el cine?, ¿bajo qué forma y en qué momento del abordaje del texto o los textos?, ¿se verá alguna película?, ¿y en qué contexto? ¿Qué es lo que se quiere/puede enseñar sobre la literatura a partir de esta presencia? ¿Qué es lo que no aparecería en la lectura si no se contemplara la presencia del cine en su abordaje? ¿La experiencia como espectador cinematográfico posibilitaría lecturas no tradicionales o previsibles del texto literario elegido? ¿Qué aspectos de la presencia del cine en contacto con la literatura deberían iluminarse para poner a prueba los límites de esta última?...

Puede afirmarse en este punto que el conjunto de textos literarios que se encuentra en el recorte planteado —aquellos textos que parecen exigir la presencia del cine para su lectura, porque en su génesis resulta esencial esa misma presencia— necesita una definición de cine, pero también una experiencia. Me refiero a que es tan necesario, por ejemplo, un conocimiento básico de la historia del medio, entre otras cosas, o al menos del contexto en el que se inscribe la película que decidimos llevar al aula para trabajar con el texto literario seleccionado, como una mirada sobre y una experiencia concreta del cine que nos permita como docentes de literatura no intentar imponer modos de leer antes que buscar modos de ver, y que vehiculice los posibles cuestionamientos de los alumnos antes que la asimilación directa entre las formas de leer literatura y ver cine.

Todo esto parecería posibilitar un camino para comprender la relación particular que se establece en cada caso, en cada encuentro. Aquí sí un punto de partida concreto para trabajar en el contexto del aula: qué literatura con qué cine.

Lo que propongo, en otras palabras, es que cuando pensamos, por ejemplo, en incorporar a un programa los cuentos de Horacio Quiroga que nacen a la luz de la pantalla cinematográfica [10], de su experiencia intensa como espectador —en tanto en el caso de algunos autores, es la experiencia intensa del cine la que posibilita la existencia de esa zona de su literatura—, necesariamente deberíamos tener en cuenta qué cine vio (“qué cine con qué literatura”), qué significó la aparición y consolidación del nuevo medio tanto para él como para su generación, para luego intentar encontrar esas marcas —y más aún otras no esperadas— en su literatura, en esa zona específica de su literatura afectada por el cine;

porque es preciso aclararlo: el cine no se activa en toda la escritura de un autor y tampoco se activa siempre del mismo modo. Así, en la anterior cita de la novela de Manuel Puig aparecen referencias a un cine particular que, de algún modo, dialoga con la presencia de ese otro cine que parece eclipsar las lecturas de la obra del autor, el cine de Hollywood. Preguntas tales como quién es ese actor, en boca de qué personaje aparece su nombre, por qué; cómo era el cine argentino de aquellos años, y tantas otras se suscitan apenas se evidencian los términos concretos con los que se responde al binomio qué cine con qué literatura [11]. Por su parte, en el caso del fragmento del poema de Carlos García Fernández los interrogantes aparecen, tal vez, al pensar qué representa el cine para los escritores hispánicos de los años veinte, qué características particulares tiene ese cine que entra en contacto con la escritura de los intelectuales de aquellos años, además de considerar en qué medio se publica el poema...

Intentaré describir, brevemente, el inicio de una experiencia en la que busqué llevar el cine a la clase de literatura con la idea de propiciar el diálogo y la reflexión en torno al tema de la presencia del cine en textos literarios. Se trata en este caso de la lectura de un cuento ya citado de Horacio Quiroga, “El vampiro”, en el transcurso de la materia “Literatura Argentina y Latinoamericana de los Siglos XX y XXI”, perteneciente a la carrera Curaduría y Gestión Cultural de un instituto terciario. Al ser alumnos que no habían elegido cursar la carrera de Letras ni el Profesorado de Literatura, su contacto, justamente, con la literatura se limita —en lo referente al ámbito de la enseñanza formal— a su experiencia y tránsito por la escuela. Bien, así, llegando a la mitad del cuatrimestre iniciamos la lectura del cuento. Comenzamos por un abordaje en el que busqué no hacer ninguna referencia al cine más allá de aquellas que el mismo relato parecía traernos al aula de manera concreta e ineludible: un hombre se obsesionaba con una actriz de cine. Finalizada esta primera lectura, en la que me esforcé por circunscribirme a lo que consideraba “específicamente literario”, propicié un diálogo en el que apareciera el cine. Pero el cine ya se había instalado allí. Estaba en el argumento y aparecía explícitamente:

— [...] ¿Le interesa a usted el cinematógrafo, señor Grant?

—Mucho.

—Estaba seguro. ¿Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica?... (Quiroga: 378).

Y más adelante:

—¿Siempre va usted al cinematógrafo, señor Grant? —me preguntó Rosales.

—Muy a menudo —respondí.

—Yo lo hubiera reconocido a usted en seguida —se volvió a mí la dama—. Lo he visto muchas veces...

—Muy pocas películas tuyas han llegado hasta nosotros —observé.

—Pero usted las ha visto todas, señor Grant —sonrió el dueño de casa—. Esto explica que la señora lo haya hallado a usted más de una vez en las salas.

—En efecto —asentí. Y tras una pausa sumamente larga—: ¿Se distinguen bien los rostros desde la pantalla?

—Perfectamente —repuso ella. Y agregó un poco extrañada—: ¿Por qué no? (Quiroga, 2008: 381)

Sin embargo, esta presencia no podía reducirse a la mera mención del medio, algo más ocurría en esta escritura, así es que avanzamos en esa dirección. En primer lugar, este cuento era un texto que había sido escrito y, por lo tanto, era producto de una experiencia concreta, la del cine. Esta certeza se fundaba en varios indicios que el mismo texto nos daba, donde el más sobresaliente era la presencia de Guillermo Grant, protagonista de un relato anterior de Quiroga, “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” y que nos llevó directamente al seudónimo “El esposo de Dorothy Phillips” con el que el mismo Quiroga firmó muchas de sus columnas sobre cine aparecidas en los años veinte en diferentes publicaciones periódicas (Quiroga, 2007). A partir de allí, indagamos e investigamos cuál era el cine que aparecía tanto en el cuento como en aquellas columnas —¿se mencionaba alguna película en particular?, ¿aparecían referencias a nombres de actores, actrices, directores?, ¿de qué período estábamos hablando y qué características tenía entonces el cine?—, es decir, qué cine había visto concretamente Quiroga: qué cine con qué literatura; ¿y qué distancia podíamos percibir entre aquel mundo cinematográfico experimentado por Quiroga y el actual?, ¿importaba contemplar esto al momento de leer el cuento? Avanzamos luego sobre una idea que se fue imponiendo en el debate: si uno de los personajes se enamoraba en este cuento de una actriz de cine, ¿qué características tenía este personaje femenino, y qué participación tenía en ello el cine, es decir, en su conformación?, ¿cuál era la naturaleza de este personaje y cuáles los aspectos ligados al cine?, ¿qué pasaba en esta escritura con las divas del cine mudo, qué de su naturaleza cinematográfica “imprimían” en la literatura? Y acaso esta inquietud ¿podría ser relevante en el contexto en el que Quiroga había escrito el cuento? Entonces, tal vez, ¿no estaba todo esto hablando también de la literatura? ¿No estaba interrogándola acerca de sus límites?, ¿no iluminaba una zona que no podía desconocerse, y que no era simplemente aquella en la que aparecía el cine, puesto que con el mero hecho de aislar esa presencia no se resolvía la cuestión?

¿Y escribir también?

Para concluir esta suerte de breve repaso de un recorrido personal por las relaciones que entre la literatura y el cine pueden establecerse en el aula —relaciones pensadas específicamente desde la perspectiva y experiencia de la enseñanza de la primera—, me gustaría esbozar una idea en torno a la práctica de la escritura en su relación con el cine.

En el marco de un seminario-taller dictado junto a Facundo Saxe [12], centrado en la temática de la adaptación y dirigido a alumnos de carreras de grado de la FaHCE [13], nos propusimos trabajar desde un enfoque diferente. La propuesta fue una invitación a transitar el proceso de la escritura de un guión producto de una adaptación para pensar el fenómeno desde un nuevo lugar. La práctica concreta de la escritura de guiones —y de sus herramientas— producto de adaptaciones de textos literarios posibilitó acercamientos no habituales cuando se piensa en los modos en que la adaptación se introduce, por ejemplo, en las materias de la carrera de Letras. La experiencia de y el tránsito por un modo de escritura y sobre todo de un género que contadas veces se aborda en la carrera, sumado al trabajo paralelo entre las lecturas teóricas y el reto de mostrar en imágenes aquello que aparecía tan claramente en palabras, dio pie a nuevas lecturas no solo de las películas (e historietas también) producto de una adaptación, sino de los mismos textos que habían operado como fuente en los ejemplos seleccionados para trabajar.

Ahora bien, dejando a un lado el tema específico de la adaptación y de la escritura de guión, me pregunto, en el marco de las ideas desarrolladas desde el comienzo, si sería posible pensar en prácticas de escritura en el espacio de la clase de literatura ligadas a la experiencia del cine en particular y del medio audiovisual en general, para contemplar cómo la experiencia como espectador —de cine, entre otras cosas— afecta el proceso y práctica de escritura creativa. Me pregunto también si la experiencia de esta práctica posibilitaría nuevas lecturas críticas. De ninguna manera propongo para la lectura de estas hipotéticas producciones de los alumnos el diseño de una suerte de sistema de localización del fenómeno, sino que me pregunto acerca de las posibilidades que la puesta en contacto de la experiencia como espectador y de la escritura, por fuera de la búsqueda de los fines de la adaptación, habilitarían para enseñar literatura. Se trataría de transitar la experiencia de una escritura atravesada por otra experiencia intensa, la del cine, para abordar luego la lectura crítica de textos literarios. Y tampoco estrictamente en este orden.

Al final: qué cine con qué literatura

De alguna manera quise entonces intentar dar cuenta de mis recorridos personales por una relación entre dos medios que siempre ejercieron sobre mí su fascinación... un camino en el que muchas veces a lo largo de mi carrera como alumna y, en menor medida, como docente no encontré marcos teóricos de aprendizaje ni espacios de discusión. Quise dar cuenta de lo ya transitado, así como de las inquietudes que hoy todavía tengo al momento de pensarme como docente de literatura que decide cuestionar e indagar los límites de esta en su zona de afectación con el cine.

Quizás todavía no se puedan establecer lo que llamamos “verdades” en lo que respecta a este tema, y tal vez menos aún desde el campo de la didáctica, pero creo que el punto de partida, lo primero, es recalcar una y otra vez que se trata de literatura. Y ya en un segundo momento, pensar en sus particularidades: es un grupo de textos, un conjunto, que nace de una experiencia del cine —y de otros medios audiovisuales en algunas ocasiones—, de una experiencia intensa por parte de ciertos escritores. ¿Qué hacer en el aula con esto? Lo que propongo es partir de una primera delimitación: qué cine con qué literatura, para dar cuenta de las particularidades de cada medio y para dejar luego surgir las preguntas; lo que aparezca en todos los casos dependerá de los términos que entren en contacto en cada encuentro, siempre en un espacio de enseñanza y práctica docente que busca interrogar a la literatura.

Notas

[1] Las otras disciplinas entablan relaciones con el cine que implican características disímiles, y que devienen de las particularidades que en cada ocasión entran en contacto con el cine. En el marco de la experiencia de un curso de capacitación dictado para docentes de diferentes disciplinas que dictaban clases en escuelas secundarias (Curso “El cine en el aula: ¿Leo un libro o miro la película? Herramientas para pensar la interacción del cine y la literatura (y otras materias)”, en el marco del Programa de Capacitación y Actualización Docente UNLP-ADULP, para docentes de la UNLP), surgió la evidencia de que las relaciones que el cine entabla con cada área en el aula era diferente, puesto que cada una abordaba la relación con el cine a partir de sus propias preocupaciones; también allí resultó evidente la subordinación a la que la literatura somete al medio cinematográfico (esta última idea aparece desarrollada en mi tesis doctoral).

[2] La bibliografía existente sobre adaptación, que aborda el fenómeno desde diversas perspectivas, da cuenta de la importancia del tema desde hace ya varios años. Solo por citar algunos nombres, al abordar el fenómeno resultan ineludibles trabajos tan disímiles como los de Francis Vanoye (1991), José Luis Sánchez Noriega (2000), Sergio Wolf (2004), José Antonio Pérez Bowie (2004, 2010) o Frédéric Subouraud (2010).

[3] Sobre la idea de traición y fidelidad resulta interesante conocer la postura desarrollada por Sergio Wolf (2004).

[4] Y así, desde esta perspectiva, “todo termina siendo como un juego donde quien analiza se erige en máquina punitiva, en perspicaz detector de mentiras y alteraciones, en el albacea de títulos de propiedad intelectual, en guardián afanoso de los textos, como si aprendiera reglas mnemotécnicas y las expusiera para su vano lucimiento” (Wolf, 2004: 21).

[5] Pienso en los trabajos de Antonio Pérez Bowie (2004, 2010) y contemplo también los estudios actuales desde la intermedialidad. También pienso aquí en el hecho concreto de que la adaptación ha sido sometida a lo largo de los años a distintas denominaciones con la finalidad de dar cuenta de manera más cabal de su compleja naturaleza: transposición, traducción, trasvase, por ejemplo.

[6] Existe una versión anterior –no la primera, pero sí la que se considera la versión del cine mudo hollywoodense con mayor éxito– de 1921, dirigida por John S. Robertson y protagonizada por John Barrymore. Dentro del cine nacional, Mario Soffici en 1951 dirigió *El extraño caso del hombre y la bestia*.

[7] Y que significaba a su vez la posibilidad de escapar a una actividad clausurada en sí misma, reflejo de la búsqueda de semejanzas y diferencias entre el libro y la película.

[8] En términos de Werner Hamacher “Cada pregunta, por más urgente que sea, no puede hacer otra cosa que dejar abierta la posibilidad de no poder ser contestada. Si no perteneciera a la estructura de la pregunta no poder ser contestada enseguida, o incluso nunca, entonces no sería una pregunta, sino un instrumento heurístico para la extracción de conocimiento del que ya se dispone. Sería una pregunta examinadora y no una que por su parte mereciera ser examinada” (2011: 14).

[9] Acerca de las similitudes y diferencias entre ambos medios ver Wolf (2004).

[10] “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), “El espectro” (1921), “El puritano” (1926), “El vampiro” (1927).

[11] Sobre los aspectos que entran en juego en la escucha literaria de Manuel Puig ver Giordano (2001).

[12] Docente e investigador de la UNLP.

[13] Se trata del seminario de grado “La adaptación como dispositivo de circulación genérica: literatura, cine, historietas. Taller de adaptación (guión para cine e historietas)”. Departamento de Letras, UNLP.

Bibliografía

García y Fernández, Carlos (1928): “Amor”. *Papel de Aleluyas. Hojillas del calendario de la nueva estética*. Año 2, Nro. 7, julio, Sevilla, p. 4.

Giordano, Alberto (2001): *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Hafter, Lea Evelyn (2012): *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX. Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga* (Tesis de posgrado). Presentada en UNLP, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf>

Hamacher, Werner (2011): *95 tesis sobre la Filología / Para – la Filología*. Buenos Aires, Miño y Dávila.

Pérez Bowie, José Antonio (2004): "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nro. 13, pp. 277-300.

----- (ed.) (2010): *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Puig, Manuel (2011): *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Booket.

Quiroga, Horacio (2007): *Cine y literatura*. Estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos: Gastón Gallo. Buenos Aires, Losada.

----- (2008): *Cuentos escogidos*. Prólogo de Liliana Heker. Buenos Aires, Alfaguara.

Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.

Subouraud, Frédéric (2010): *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid, Paidós.

Vanoye, Francis (1991): *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós.

Wolf, Sergio ([2001] 2004): *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.