

Relato novelado/ relato filmado. Un análisis comparado de *La Regenta*

Appolinaire Zambo Bomba

Assistant, Département de Lettres Bilingues, Université de Bamenda
zam.mc2021@gmail.com

RESUM

Aquest article aborda la problemàtica de les interaccions entre diferents expressions artístiques en general, i en particular les que es pot observar entre una novel·la i la seva adaptació fílmica. Mitjançant l'anàlisi dels mecanismes de l'adaptació cinematogràfica de la *Regenta*, i des d'un enfocament de la intermedialitat, l'estudi pretén elucidar les divergències discursives entre la novel·la i el seu hipertext fílmic. El problema que sustenta aquesta anàlisi resideix en la falta de correspondència entre les expressions novel·lesca i fílmica de la mateixa "història". Des de llavors, com s'expliquen les divergències discursives entre el relat novel·lat de *La Regenta* i el seu hipertext fílmic? Postulem que les discordances discursives entre el relat novel·lat i el relat filmat de *La Regenta* es deuen a les estètiques artístiques com a reflex de les diferències mediàtiques entre ambdues arts. De fet, és important considerar el fenomen d'adaptació com una pràctica inter- i transmediàtica amb arrels en l'estètica de la recepció i com un espai (medi) que selecciona i organitza els mecanismes de la reescriptura del relat novel·lat. Resulta que dues categories narratives, els actants i els espais, constitueixen la base de la transposició fílmica de la *Regenta*.

PARAULES CLAU

Intermedialitat, novel·la, film, adaptació, divergències.

RESUMEN

Este artículo aborda la problemática de las interacciones entre distintas expresiones artísticas en general, y en particular las que se puede observar entre una novela y su adaptación fílmica. Mediante el análisis de los mecanismos de la adaptación cinematográfica de *La Regenta*, y desde un enfoque de la intermedialidad, el estudio pretende elucidar las divergencias discursivas entre la novela y su hipertexto fílmico. El problema que sustenta dicho análisis reside en la falta de correspondencia entre las expresiones novelesca y fílmica de la misma "historia". Desde entonces, ¿cómo se explican las divergencias discursivas entre el relato novelado de *La Regenta* y su hipertexto fílmico? Postulamos que las discordancias discursivas entre el relato novelado y el relato filmado de *La Regenta* se deben a las estéticas artísticas como reflejo de las diferencias mediáticas entre ambas artes. De hecho, es importante considerar el fenómeno de adaptación como una práctica inter- y transmediática con raíces en la estética de la recepción y como un espacio (medio) que selecciona y organiza los mecanismos de la reescriptura del relato novelado. Resulta que dos categorías narrativas, los actantes y los espacios, constituyen la base de la transposición fílmica de *La Regenta*.

PALABRAS CLAVE

Intermedialidad, novela, filme, adaptación, divergencias.

RÉSUMÉ

Cet article traite du problème des interactions entre les différentes expressions artistiques en général, et en particulier celles qui peuvent être observées entre un roman et son adaptation cinématographique. A travers l'analyse des mécanismes de l'adaptation cinématographique de *La Regenta* et d'une approche de l'intermédialité, l'étude tente d'élucider les divergences discursives entre le roman et son hypertexte cinématographique. Le problème qui soutient cette analyse réside dans le manque de correspondance entre les expressions fictives et filmiques de la même «histoire». Depuis lors, comment s'expliquent les divergences discursives entre l'histoire fictive de *La Regenta* et son hypertexte filmique? Nous postulons que la discorde discursive entre l'histoire fictive et le récit filmé de *La Regenta* est due à l'esthétique artistique comme reflet des différences médiatiques entre les deux arts. En fait, il est important de considérer le phénomène de l'adaptation comme une pratique internationale et transmédiate ancrée dans l'esthétique de la réception et comme un espace (moyen) qui sélectionne et organise les mécanismes de réécriture du récit. Il s'avère que deux catégories narratives, les actants et les espaces, constituent la base de la transposition filmique de *La Regenta*.

MOTS CLÉ

Intermédialité, roman, film, adaptation, divergences.

ABSTRACT

This paper addresses the issue of the interactions between different art expressions in general, and particularly the contrasts between a novel and its film adaptation. From the analysis of the adaptation mechanisms of *La Regenta* based on the intermediality approach, this study attempts to explain why the discourse in the novel seems somehow different from the movie hypertext. Therefore, what can explain such a lack of correspondence of the narrative discourse of the same story? The study postulates that the discourse divergences are nothing but the expression of the aesthetic and modal differences between a novel and a movie as art works. In this regard, adaptation should be considered as an inter- and trans-modality process that focus on the reception aesthetics whose mechanisms are selected and organized to re-write the story. The results show that two narrative categories are preminent in the transposition process, namely space and actors.

KEYWORDS

Intermediality, novel, film, adaptation, divergences.

Introducción

Las primeras interacciones entre la literatura española y el cine se remontan a 1914 cuando se estrena la adaptación cinematográfica de *Entre naranjos* de Vicente Blasco Ibáñez, (G. Carbajo, 2003). Fuera como dentro del espacio cultural español, son innumerables los tipos de intercambios realizados entre la literatura y el cine. Dichos contactos generan un sinfín de cuestionamientos dentro de los cuales se destaca la problemática de la adaptación filmica directa de obras literarias. Esta problemática es en la actualidad objeto de estudios y debates científicos que podemos repartir

en tres perspectivas: la primera es semiótica y suena radical¹, la segunda, la perspectiva narratológica², acuña unos postulados conciliadores y la tercera que nos interesa es la intermedialidad. Combina los postulados de A. Jaime (2000),

E. Müller (2000) y C. Paul & E. Werth (2015). Estos estudiosos abogan por la consideración de aspectos técnicos y las figuraciones virtuales de ambas obras artísticas. El último postulado motiva el interés por el análisis de los mecanismos de adaptación cinematográfica de *La Regenta*³ con el principal objetivo de elucidar las divergencias discursivas observadas entre el relato novelado y su hipertexto fílmico. El problema que sustenta este análisis se debe a la falta de correspondencias entre ambas expresiones de la misma “historia”. A veces, estas divergencias pueden parecer una evidencia, pero no lo son del todo por razones inter- y trans-mediáticas que regulan la práctica de la adaptación. Urge precisar que la figuración de la *fábula* en forma del relato implica una manipulación de formas y normas, lo que puede desorientar sendas percepciones del público-lector y, en cierta medida, del crítico. De hecho, postulamos que las divergencias discursivas entre el relato novelado y el relato filmado de *La Regenta* se explican por las técnicas y las estéticas de figuración de las dos producciones artísticas. Desde entonces, es necesario considerar el fenómeno de adaptación como una práctica intermediática con raíces en la estética de la recepción y como un medio que selecciona y organiza los mecanismos de la reescritura del relato novelado sin alterar el contenido ideológico del texto original. Además, esta práctica instauro por las actividades receptoras, una forma de lector-artista, función que cumple el cineasta adaptador. Por consiguiente, merecen más atención el estatuto y la función estéticos de la adaptación en tanto que intermedio, medio o espacio de reproducción artística.

Relato novelado/ relato filmado

El presente estudio no se dedica al análisis de ambos textos para evaluar las competencias comunicativas de los medios subyacentes. Por lo contrario, el principal objetivo, aquí, es analizar los mecanismos de adaptación para destacar las modalidades inter- y trans-mediáticas que explican las divergencias o la falta de correspondencias discursivas entre el hipotexto novelesco de *La Regenta* y su hipertexto fílmico.

El análisis comparado entre los sistemas textuales literario y fílmico requiere que tengamos en cuenta las consideraciones siguientes: el concepto de “texto” como fruto de “une écriture, c’est-à-dire, mise en signes spécifiques, élaboration de formes, production d’effets” (E. Cros, 1997: 09); las perspectivas dialógica y transformacional de la intermedialidad de C. Paul & E. Werth (2015: 10) y E.Müller (2000)⁴. La tercera consideración llama la atención en la diferencia entre los conceptos

1. Paz Gago (2001), propone una semiótica fílmica, la que será capaz de describir el proceso de *semiosis* teniendo en cuenta las peculiaridades del arte cinematográfico. Por eso, en Paz Gago (2004) se propone un método específico para el análisis comparado de la obra literaria y su hipertexto fílmico. Esta metodología preconiza la descripción de diferencias y similitudes entre ambos discursos.

2. Véase los trabajos de André Gaudreault (1988a), François Jost (1987), Peña Ardid (1992) o Sánchez Noriega (2000).

3. Acontinuación adoptamos esta tipografía: *La Regenta* para la novela y “La Regenta” par la película.

4. La perspectiva dialógica de C. Paaul & E. Werth (2015) nos proporciona herramientas de análisis para destacar las categorías en la base del diálogo entre dos distintas expresiones artísticas con particular interés en el aspecto técnico de ambas artes. *La perspective transformationnelle* propuesta por E. Müller (2000: 107) recomienda “l’analyse de la représentation de différents médias dans un média ou entre deux médias distincts et vise à détecter les transformations

de “historia” y “discurso” y la relación de independencia que el primero mantiene con los modos de relatar. En realidad, la “misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encargada en un libro” (T. Todorov, 1970: 157).

Relato novelado

La Regenta se publica en 1885, pero analizamos la edición de 1974, la que Gonzalo Suarez transpone al filme. *La Regenta* cuenta la historia de Ana Ozores, una huérfana que se casa a los 20 años de edad con don Víctor Quintanar, un hombre de 50 años y ex-regente en la Audiencia de Vetusta. Muy pronto, Ana Ozores (la Regenta) empieza a sufrir la soledad y la insatisfacción sexual a causa de la gran diferencia de edad que hay entre ella y su marido. A continuación, Ana intenta encontrar alivio al confesar sus temores espirituales al sacerdote don Fermín, pero éste manifiesta un sentimiento de amor carnal más que una simple compasión. Al huir de la pasión amorosa despertada en su confesor don Fermín de Pas, Ana se entrega a don Álvaro Mesía dando salida a sus insatisfacciones sexuales. Finalmente, don Víctor acaba por enterarse de la relación adúltera entre su esposa y don Álvaro Mesía y muere en el duelo que les enfrenta.

La Regenta es una novela muy extensa, cuenta con 622 páginas repartidas en 30 capítulos. Esto se debe a la máxima peculiaridad del modo de figuración literario en general y de la novela en particular, es decir el primor en la manera de forjar el lenguaje verbal para representar la fantasía. Una muestra de ello lo tenemos en estas líneas del primer capítulo del relato novelado:

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo... Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono zumbido de la campana de coro, que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre en la santa Basílica. La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo XVI, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero, cabe decir moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura (novela: 122).

De lo que transparenta en este fragmento de texto, el discurso novelado de *La Regenta* atraviesa más de tres corrientes literarias mediante los procedimientos retóricos contruidos a base de la ironía, el lirismo y el uso estratégico de las figuras de imagen. Este texto reboza de alusiones a los estilos barroco, romántico y gótico. La manipulación de la palabra escrita que, por este orden, crea una fuerte dosis de imágenes estilísticas y socioculturales, es la principal preocupación de M. Carazo (2006) cuando apunta que no se podía filmar un relato de tantas profundas e históricas imágenes. Desde entonces, el aspecto estilístico del relato novelado de *La Regenta* es primordial para analizar las peculiaridades de la figuración novelística; la retórica siendo el cimiento de las virtualidades estilística, filosófica y cultural.

survenues au cours des transferts des contenus au sein de l'intermédia.”

El tejido del discurso novelado presenta una desigual repartición de modalidades discursivas. Ocho capítulos (3, 4, 5, 17, 18, 21, 26, 29) explotan la modalidad narrativa; nueve capítulos (1, 2, 6, 8, 12, 14, 24, 25, 28) son descriptivos y trece capítulos (7, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 27, 30) explotan la modalidad descriptivo-narrativa. Tenemos los porcentajes siguientes: 27% para la modalidad narrativa; 30% para la modalidad descriptiva, y 43% para la modalidad descriptivo-narrativa. La modalidad descriptiva es más representativa. Este rasgo distintivo constituye una potencialidad “transmedial”, porque asimila la función narradora del modo novelesco a la función mostrativa específica de la expresión fílmica. El aspecto visual del texto literario viene reforzado en el efecto mostrativo creado por la abundancia de secuencias descriptivas. Por consiguiente, el relato novelado de *La Regenta* adquiere una figuración discursiva a caballo entre la narración y la mostración⁵. De hecho, la construcción estilística de la figuración literaria justifica el postulado de R. Lapesa (1979) según el cual la imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles. Véase la transformación de la fantasía en acciones acontecidas por ciento cincuenta personajes en el relato novelado.

Esto es, el relato novelado adopta *la lógica por sucesión continua*, (C. Bremond, 1970: 91), basada en “la mimesis de acciones y, secundariamente, la mimesis de hombres actuantes” (G. Domínguez, 1993: 11). La implicación del punto de vista omnisciente en la descripción de los espacios que acogen las acciones y los personajes que las cumplen activa todas las categorías narratológicas en la figuración del relato novelado. Desde entonces, la *mimesis de acciones* se realiza en la dramatización de los espacios tales como la catedral, el casino, el palacio de los marqueses de Vegallana, la casa de don Víctor o el campo. La catedral de Vetusta es el escenario y símbolo del poder eclesiástico, y el Magistral don Fermín aprovecha para asentar su poder manipulando a Ana Ozores de quien está enamorado. El casino es por donde se encuentran los Vetustenses de la alta clase para distraerse o por motivo de tertulia. Es también el espacio donde se oye comentarios sobre las relaciones viciosas entre el Magistral don Fermín de Pas y Ana Ozores, don Álvaro Mesía y la misma Ana. También se comunica otras novedades sobre el enriquecimiento súbito de don Fermín. El palacio de los marqueses de Vegallana es el escenario de las empresas amorosas y de rivalidades entre don Álvaro Mesía y don Fermín de Pas. Lo cual simboliza también los conflictos sociales entre el clero y los liberales. La casa de don Víctor funciona como el hogar del adulterio (es donde Álvaro Mesía y Ana cometen el acto adulterino) y punto de partida de la tragedia de don Víctor Quintanar que se resuelve finalmente en el campo.

Al nivel paradigmático, el relato es la suma del flaubertismo, por los paralelismos temáticos (el tema del adulterio); del Naturalismo, a causa del amor por el detalle sobre los estados físicos: “el casino de Vetusta ocupaba un caserón, de piedra ennegrecida por los ultrajes de la humedad en una plazuela sucia y triste” (novela: 2014). Es también rasgo del Naturalismo las frecuentes descripciones psicológicas del Magistral, de don Álvaro Mesía o de Odulia en sus respectivos caracteres: el amor por el poder social, el afán de mantener la posición del líder o la envidia. En realidad, son funciones diegéticas que despiertan la autoconsciencia del lector sobre una realidad. El texto destaca también una fuerte presencia del Realismo: los conflictos por el poder sociopolítico entre los liberales (don Álvaro Mesía) y el clero (don Fermín de Pas). Así pues, el carácter sugestivo habitual de la figuración

5. Según Jaques Aumont y Michel Marie (2005: 133) la mostración es “l’acte fondateur sans lequel la narration filmique n’aurait pas d’existence”, ahora bien, el discurso descriptivo construye más bien la función del *showing* que equivale a este acto fundador del modo de representación fílmico.

literaria alcanza tantas proporciones diversas como distintos mundos imaginarios que desembocan en una obra tan extensa con una gran profundidad en vibraciones sociocultural, sociopolítica o histórica.

Además de la función dramática de los espacios, hay el sistema de los personajes que activa la mimesis de los hombres actuantes mediante una “caracterización múltiple” (Diez Puertas, 2006: 27). La “caracterización múltiple”, aquí, consiste en elegir un carácter humano importante considerado como arquetipo, luego descomponerlo para redistribuir los aspectos entre muchos personajes. Así pues, el mismo arquetipo puede cumplirse por más de tres o cuatro personajes. Eso se ejemplifica con el arquetipo del codiciador ejecutado por más de 6 personajes (don Fermín, don Álvaro Mesía, Obdulia, Anunciación, Ana Ozores, Paula, la Marquesa o Petra la doncella de Ana Ozores). Así es como, mediante la perspectiva omnisciente, la narración novelesca alcanza un retrato global de la sociedad contemporánea de Leopoldo Alas, al describir las mentalidades del clero, la mujer, los políticos, amas de casa, la aristocracia o del proletariado.

La omnisciencia narrativa del discurso novelado impacta sobre el tiempo de la historia al favorecer las analepsis y muchas incursiones en los pensamientos de los personajes. Es el caso de don Fermín de Pas: “De Pas se sentó en la butaca, cerró los ojos y una pereza de vivir que parecía sueño le embargó el ánimo. Quería detener el tiempo, los recuerdos lejanos bullían en el cerebro... Ana era suya, ésta era la ley suprema de justicia...” (novela: 601). Estas secuencias narrativas cumplen dos principales funciones: en el plano diegético funcionan como pausas narrativas o sirven para exponer los defectos sociales (la hipocresía del clero por ejemplo) inscritos en las actuaciones de la categoría actancial.

El análisis del relato novelado pone de relieve las peculiaridades mediáticas de la literatura en el proceso de la representación artística, particularmente la modelización novelesca. Denotamos la subjetividad expresiva patrocinada por la arbitrariedad del material lingüístico. Además se nota una imbricación funcional entre las coordinadas y las instancias narrativas como cimienta de la figuración literaria. Así es como el tejido discursivo del texto novelado destaca una honda manipulación retórica, muchos anacronismos (en términos de analepsis y de pausas narrativas), un sistema de personajes con “carácter múltiple” cuyo retrato psicológico impregna todo el texto provocando una estructura temporal muy larga.

Relato filmado

La película homónima de “La Regenta” narra la historia de Ana Ozores, sus temores a cometer adulterio, la relación con su confesor Fermín de Pas, su relación adúltera con Álvaro Mesía, y la muerte de don Víctor Quintanar en el duelo contra este último. Esta película procede de la adaptación directa de la novela al cine. “La Regenta” es un largo metraje que dura 89 minutos, editado por Gran Vía Musical bajo licencia de Suavía Films (Madrid) y dirigido por Gonzalo Suárez en 1974. Se compone de doce “escena-secuencias” Diez Puertas (2006), un tipo de escena muy larga que incluye más unidades de acción, de lugar y de tiempo.

Por lo que se refiere a la influencia intermedial, en general, cabe mencionar que *La Regenta* ha sido adaptada a varios medios. En 1995 la novela es llevada a la televisión por Fernando Méndez-Leite; en 2012 es adaptada al teatro por Marina Bollaín y, finalmente, contamos con la adaptación novelesca de Ramón Tamames con el título *La segunda vida de Anita Ozores* en el año 2000. Estas adaptaciones son una muestra de que el fenómeno de la adaptación es un medio del que se sirven

los artistas para liberar la creación artística de barreras genéricas y artísticas. Además, la práctica de la adaptación fílmica pone de manifiesto los fundamentos estéticos de las artes literaria y cinematográfica mediante el análisis de ambos modos de figuración discursiva. De hecho, ¿cómo está representada la “historia” de *La Regenta* en la película? Este interrogante requiere una descripción de las técnicas expresivas de la modelización fílmica.

En general, la película de “La Regenta” usa del montaje analítico para enfocar las imágenes visuales sincronizadas con el sonido, las actuaciones de los actores y los decorados. Véase la escena de apertura:

(Es de noche en Vetusta. Sonido de campanas)

Don Santos: Ladrones, ¡ladrones!...y no retiro ni una sola palabra. ¡Ladrones usted y su madre, señor magistral! Usted ha arruinado a mi familia, porque no podemos competir. Si yo vendo objetos de culto y usted los vende también, ¿a quién de los dos va a comprar la clerigalla de la provincia, eh? ¡A usted, naturalmente!

Guardia: A callar, Don Santos.

Don Santos: ¿Quién es?

Guardia: La autoridad.

Don Santos: La autoridad... ¡Abajo la autoridad! ¡Y muera la clerigalla!

(...) Vemos la catedral de Vetusta enfocada desde la base hasta la punta, vemos a un sacerdote subiendo hacia el campanario, la cámara le enfoca hasta que su cara llena la pantalla... (“La Regenta”)

Esta escena no sólo abre el telón sobre las acciones que van a constituirse en relato fílmico sino también que expone el asunto de toda la historia, en forma de punto de arranque, al poner de relieve el conflicto entre el clero y el resto de la sociedad.

La película de “La Regenta” se destaca por el tipo del montaje analítico utilizado para insistir en el detalle de los objetos, espacios-lugares y las figuras humanas. Esto se verifica desde la escena introductoria con el primer plano utilizado para retratar a don Fermín o el contrapicado con el que se describe la Catedral de Vetusta, símbolo del poder clérigo. Esta manipulación de la cámara representa la destrucción de una herencia cultural, pero describe también la caída del poder eclesiástico. Las palabras de don Santos constituyen junto con las imágenes de la Catedral el argumento del relato filmado.

Las escenas fílmicas concentran mucha información narrativa mediante la técnica del montaje analítico basado en “los planos de detalle, primerísimo plano, primer plano, plano medio largo, plano americano o tres cuartos⁶” (J. Diamante, 2010: 61). Es por esa razón que Gaudreault et Jost (1995) admiten que el relato fílmico es doblemente espacial. Esto es un rasgo de la multimedialidad cinematográfica heredado de las artes visuales. En realidad, el montaje analítico enfoca los decorados y las actuaciones de los actores para dar fuerza narrativa a las imágenes video. Desde entonces, las categorías espacial y actancial se advierten ser el cimiento de la figuración fílmica de “La Regenta”. No sólo se destacan por su carácter visual sino también que tienen la capacidad para contener la

6. Plano de detalle, el encuadres muestra figuras humanas o cosas con más detalles; *Primerísimo plano* encuadra solamente el rostro; *Primer plano* encuadra hasta los hombros; *Plano medio largo* encuadra hasta la cintura; *Plano americano o tres cuartos* encuadra hasta las rodillas; *Plano de conjunto largo o general largo* encuadra la figura entera y buena parte del ambiente que la rodea.

máxima cantidad de la fábula. Son, por este orden, las categorías transmediáticas en la base de la transposición fílmica.

El esquema actuarial de la película “La Regenta” pone de manifiesto cuatro grupos: se trata del clero, los liberales, las mujeres y el personaje colectivo. Esos grupos representan la profundidad psicológica de las clases sociales descritas en el relato novelado. Son respectivamente representados por don Fermín de Pas, don Álvaro Mesía, Ana Ozores (la Regenta), los socios del casino, los mendigos y los comerciantes. El conflicto anunciado desde la escena de apertura se realiza entre el primer y segundo grupo en términos de rivalidad, con Ana Ozores como principal objeto. Esta rivalidad alcanza su punto culminante en la escena del almuerzo en casa de los marqueses de Vegallana. Aquí vemos a Álvaro que trata de abrir una botella de vino y le resulta imposible, al final don Fermín es quien la abre. La cámara enfoca ambos rivales y los rostros apasionados de todas las mujeres que admiran el vigor del joven sacerdote. Y como para celebrar su victoria sirve la primera copa del vino a Ana, su presa. La manipulación de la cámara, tal como la modalidad descriptivo-narrativa en la novela, transcribe las ambiciones del sacerdote o del clero para mantenerse en la posición del *líder* social frente a la ideología liberal encarnada por don Álvaro Mesía.

Para conseguir la exactitud descriptivo-narrativa, el cineasta adaptador emplea la combinación de planos siguientes: “plano de detalle, primerísimo plano, primer plano, plano general” (J. Diamante, 2010: 64-65); véase la escena de Ana y don Álvaro besándose en el parques situado en casa de los Ozores. La combinación de esta escala de planos desempeña una función dramática importante en la expresión fílmica, construye, mediante el cuerpo de la mujer, un foco de atracción visual cuya principal función es cautivar la atención del espectador y poner de manifiesto el tema de adulterio. Las técnicas mostrativas tales como los *trávelin* combinados con la profundidad del campo y los movimientos del campo/contra campo de las imágenes construyen una percepción global y satírica de la realidad representada. Estas técnicas mostrativas cumplen una función expositiva para denunciar los defectos de la sociedad encarnada por los actores principales. Véase la escena de la recepción en Casa de los Vegallana: son invitados el clero, la aristocracia y los políticos, van para disfrutar, pero la cámara enfoca sobre todo los celos de don Álvaro y don Fermín a propósito de Ana Ozores. También notamos un contraste entre el cuidadoso modo de vestir del clérigo y el descuido de la catedral. Las técnicas mostrativas de campo contra campo o los *trávelin* verticales/horizontales permiten al cineasta conseguir la misma función descriptiva tal como ocurre en el relato novelado.

En general, el funcionamiento actuarial en el texto filmado de “La Regenta” denota lo que podemos llamar “la concentración de los caracteres”. Para que la historia sea la misma tanto en la película como en la novela, el cineasta logra reconstruir todos los caracteres importantes para concentrarlos en once principales actores. Entonces, al efectuar lo que Vogler (2002) llama *le voyage du personnage filmique*, nos damos cuenta de que el personaje fílmico de “La Regenta” sufre de “supercaracterización”, es decir la acumulación de muchos caracteres en un sólo personaje. Por eso, nos pueden parecer confusas las acciones del Obispo al dejar la responsabilidad de confesión de Ana a don Fermín de Pas o las actuaciones de Petra que, al mismo tiempo, sirve y traiciona a sus dueños. Así es como el tema de la codicia ejecutado por muchos personajes en la novela (don Fermín de Pas, don Álvaro Mesía, doñas Obdulía, Anunciación, Ana Ozores, Paula, Petra y Teresina) vuelve a ser encarnado sólo por seis personajes en la película (don Álvaro Mesía, don Fermí de Pas, Ana Ozores, doña Paula, Petra y Teresina).

El análisis de “La Regenta” destaca el proceso de figuración cinematográfica de la *fábula*. El cineasta-adaptador usa del montaje analítico y una escala de planos que enfocan mayoritariamente las actuaciones de los personajes y los decorados. Esta estética valoriza más las categorías espacial

y actancial, lo cual concentra las acciones narradas en el orden paradigmático. Aquí, la imagen fílmica, mediante la captura fotoquímica de la realidad, sugiere más que muestra y alcanza las mismas profundidades narrativas que tenemos en el relato novelado.

Mecanismos de adaptación

Los mecanismos para la adaptación cinematográfica de una novela se constituyen de dos grandes etapas: *le démarcage romanesque* y *le démarcage scénaristique*⁷. En este estudio nos limitaremos en la primera etapa.

Entendemos por “démarcage” novelesco el proceso que lleva el texto literario al texto fílmico. Es el primer nivel del proceso de reescritura durante el cual el hipotexto sufre muchas transformaciones en los niveles de la forma y del contenido de la expresión. Aquí, los mecanismos más recurrentes son específicos del tipo de la adaptación por transposición. Se trata de las supresiones, las traslaciones, las sustituciones y sobretodo las compresiones. La práctica de la adaptación fílmica es ante todo un acto de la recepción artística. Implica por consiguiente una lectura analítica (para seleccionar las categorías o secuencias adaptables) e “interpretativa”⁸ de la obra que adaptar; es por eso que hablamos de reescritura de la novela.

Las supresiones constituyen el mecanismo más importante con diecisiete capítulos suprimidos. Estas supresiones impactan sobretodos los niveles del relato, particularmente las categorías textuales. La supresión de muchas secuencias narrativas en el relato novelado provoca “la supercaracterización” de los personajes fílmicos y la compresión del continuum espacio-temporal. El espacio diversificado (compuesto de espacios diegéticos y espacios aludidos) de la novela se reduce en un sólo macroespacio: Vetusta (Vetusta urbe y aldea). Las mismas supresiones han provocado la sincronización de los puntos de vista: en la novela la omnisciencia alterna con el punto de vista equiscente, mientras que las imágenes fílmicas representan la realidad desde una perspectiva subjetiva, que es una forma de omnisciencia. Es por eso que tenemos representada hasta la realidad onírica de los sueños de Ana (véase las imágenes de don Álvaro con el que Ana Ozores está soñando). Lo mismo pasa en la escena en que el Magistral está piando a Ana Ozores, cuando descubre que va mano a mano con don Álvaro Mesía, su rival. Le vemos subiendo, mediante un contrapicado o *trâvelin ascendent*⁹, hasta las campanas, luego saca el catalejo y se pone a observar. El punto de vista representado aquí es del *cinerrador*, (Paz Gago, 2001), o narrador fílmico. Por consiguiente, predomina la omnisciencia que favorece la descripción de las mentalidades encarnadas por los actores y un espacio-lugar representativo. De hecho, las categorías espacial y actancial constituyen la clave intermediática y el cimiento de la adaptación fílmica de *La Regenta*.

Otros mecanismos importantes son las sustituciones y las compresiones. Funcionan paralelamente. El adaptador reorganiza las secuencias narrativas resultantes de las supresiones

7. Ver tesis doctoral, *Du roman à l'adaptation cinématographique de La faiblesse du bolchevique de Lorenzo Silva. Étude comparée et sociocritique* (tesis defendida en noviembre de 2016 en la Facultad de Artes, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Yaoundé I), (inédita).

8. El proceso interpretativo aquí no se limita en destacar los sentidos, es más bien un lugar de selección de las categorías “ideosémicas”, es decir las categorías portadoras de contenidos ideológicos. Esas categorías servirán de materia transmediática para plasmar la “historia” en el espacio hipertextual. Hemos adaptado el concepto de “ideosema” introducido por E. Cros (2009: 264).

9. Es una técnica de tomas que recoge verticalmente la imagen de una realidad desde abajo hasta arriba.

en forma de escenas puntuales. Estas escenas mezclan nuevas acciones con las antiguas ya reestructuradas en imágenes silenciosas o actitudes físicas, lo cual estimula la imaginación del espectador. Es el caso de las escenas en casa de los Ozores donde Petra (la doncella de Ana) asiste silenciosamente al acto del adulterio de su dueña o cuando don Quintanar observa estupefacto a don Álvaro saltando por lo alto de la valla de su casa. Tenemos también la breve conversación entre don Quintanar y don Fermín a propósito del adulterio de Ana. Esas escenas combinan acciones relatadas en los capítulos XIX, XXV y XXX.

Las supresiones, las sustituciones y las compresiones son los mecanismos de adaptación que justifican el postulado de Martínez Carazo (2006) según el cual la película de “La Regenta”, más que una adaptación, es un superficial resumen que ni siquiera llega a extraer los elementos mínimos para no desfigurar la historia. Para ella, la película de “La Regenta” sólo resume las acciones de la historia hipotextual. Carazo¹⁰ ignora los procedimientos estéticos analizados y otros de índole mediática, por ejemplo, la doble articulación fílmica que combina la comunicación verbal y no verbal. De hecho, para llevar un análisis comparado objetivo entre una película y su hipotexto, hace falta considerar la película resultante como obra intermediática. El hecho es que el cineasta-adaptador se empeña en:

sobrepasar ampliamente el estadio del buen técnico para alcanzar el equilibrio frágil y milagroso del artista completo, del director de orquesta universal que domina tantas técnicas diversas en una sola armonía, crea esta emoción estética total, nacida de la simbiosis de todas las artes asociadas (A. Jaime, 2000: 51).

Esto es, la “escritura” fílmica combina procedimientos de las artes visuales y de la literatura. Esta naturaleza híbrida se repercute en la forma de expresión; de ahí esta observación de P.P. Onana (2016): “sur le plan discursif et énonciatif, la catégorie hybridité reste perceptible dans l’agencement, combinaison et alternance de divers modes et types langagiers de l’activité cinématographique.”

La adaptación es un proceso creativo continuo y permite a una historia cambiar de vida. Por consiguiente, al cambiar de vida, obviamente esta historia cambiará de ropaje. Los cambios ocurridos durante la transformación de la palabra en imágenes en movimiento, la selección de las categorías actancial y espacial como base transmediática y la naturaleza multimediática del cine justifican la falta de correspondencias entre *La Regenta* y su hipertexto fílmico. Además tenemos la plasmación estética relativa al modelo de adaptación transpositivo¹¹, (Sanchez Noriega, 2000).

10. Cabe señalar que el juicio de Martínez Carazo traduce una mirada parecida a la del cineasta adaptador; es una nota de lectura sobre el relato de *La Regenta*. Además, en *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica. La Regenta de Leopoldo Alas Clarín* (2006), Carazo analiza la adaptación fílmica desde un enfoque absolutamente literario avalando el carácter antinómico de los modos de representaciones literario y fílmico. Tras estudiar el carácter visual del relato novelado, destaca lo que llama “las paradójicas dificultades” que hay en llevar al cine una novela “tan visual” como *La Regenta* y la resistencia que opone dicha visualidad para pasar al filme. Por supuesto, nuestro estudio aborda la adaptación fílmica de *La Regenta* desde un ángulo que explica cómo se ha podido resolver las “paradójicas dificultades”.

11. « La adaptaciónn como transposición implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria.” (J. L. Sanchez Noriega, 2000: 64).

Conclusiones

El análisis comparado entre el relato novelado y el relato filmado de *La Regenta* ha consistido en estudiar los mecanismos de adaptación con el principal objetivo de elucidar las divergencias discursivas entre ambas expresiones artísticas. Resulta que el modo de figuración literaria, basada en la arbitrariedad de las unidades lingüísticas, juega con las abstracciones o virtualidades mentales para crear mundos imaginarios. Es por eso que hay una imbricación funcional entre las instancias y coordinadas narrativas, el todo constituye un tejido de deconstrucción /reconstrucción de realidades socioculturales, históricas y filosóficas. A eso se añaden las tradiciones literarias. De ahí la falta de brevedad discursiva en comparación con el carácter reductivo de la imagen fílmica. Esto es, la unidad cinésica, de naturaleza icónica, moldeada en un sistema multimediático vuelve la figuración fílmica muy compleja en un espacio inter- y trans-mediático que es la práctica de la adaptación. En el presente caso, el cineasta-adaptador procede por la selección de dos categorías narrativas del texto novelado, los actantes y los espacios, para construir la base de la reescritura fílmica. Desde entonces, La película hipertextual presenta una configuración mucho más reductiva con respecto al hipotexto novelado. Ahora bien, el carácter reductivo del modo fílmico se resuelve en divergencias discursivas desde el punto de vista del lector-espectador; ya que los espacios y situaciones creados y sugeridos por la modalidad literaria son “capturados” y transformados en realidades visuales por la cámara en la modelización cinematográfica.

Para una mirada más amplia de la problemática de la adaptación fílmica, el trabajo del cineasta-adaptador requiere más atención porque ya no se limita sólo a trasponer historias prenarradas sino que inaugura una nueva estética, la del reciclaje artístico. Así, pues, una perspectiva de investigación orientada más bien hacia el estatuto estético del fenómeno de adaptación fílmica de obras literarias preconizará un impulso considerable para la comprensión de las interacciones entre literatura y cine.

Bibliografía

- ALAS, L. (1985). *La Regenta*. Madrid: Espasa-Calpe (novela).
- CLAUDE, P. y WERTH, E. (2015). *Comparatisme et intermédialité. Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire*. Würzburg, Königshausen&Neumann.
- DIAMANTE, J. (2010). *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*. Madrid, Cátedra.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Buenos Aires, Paidós.
- DIEZ PUERTAS, E. (2006). *Narrativa fílmica. Escribir para la pantalla, pensar la imagen*. Caracas, Editorial fundamentos.
- MÜLER JÜRGEN, E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. » *Cinemas*, volume 10, número 2-3, P.p. 105-134. DOI: 10.7202/024818ar.
- MARTÍNEZ CARAZO, C. (2006). *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica. La Regenta de Leopoldo Alas Clarín*. Gijón, Libros del Pexe.
- ONANA ATOUBA, P. P. (2014). “Art cinématographique, langage et hybridité” in *John Nkemngong Nkengasong Perspectives on Cameroonian Art, Archeology and Culture. Papers in honour of professeur Bole Butake*. Yaoundé, Clé. 109-132.

- PAZ GAGO, J.M.(2001). “Teorías semióticas y semiótica fílmica (Semiotictheories and film semiotic)” in *Cuadernos, 17*. Universidad da Coruña. 371-387.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- VOGLER, C. (2002). *Le guide du scénariste. La force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*. Paris, Dixit.