



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

**Consideraciones sobre
literatura y cine.
A propósito de una
adaptación cinematográfica
de *Frankenstein*, de Mary
Shelley**

Alumno/a: Mario Valderas Marchal

Tutor/a: Prof. D. Eduardo Alejandro Salas Romo
Dpto.: Lenguas y Culturas Mediterráneas

Junio, 2016

<u>Índice</u>	Página
1. Introducción.....	3
2. Fundamentación teórica.....	4
2.1. Adaptación.....	4
2.2. Libertad creativa.....	8
2.3. Sucesos fundamentales y no fundamentales.....	8
2.4. Imagen vs letra.....	9
2.5. Música y realidades.....	10
2.6. Personajes y monólogo interior.....	10
2.7. Punto de vista y narrador.....	12
2.8. Tiempo.....	12
2.9. Justificación de la adaptaciones.....	13
3. Análisis comparativo entre la novela y su adaptación cinematográfica.....	14
3.1. Elementos “fieles” a la novela.....	14
3.2. Modificación de elementos con respecto a la novela.....	15
3.3. Cambios con respecto a la novela.....	19
3.3.1. Tiempo.....	19
3.3.2. Adiciones.....	23
3.3.3. Letra vs imagen.....	26
4. Conclusión.....	28
5. Bibliografía.....	30

Abstract

This essay presents a study about the comparison between literature and its adaptation into cinema. For it, the reasons that lead directors to film this adaptation will be analysed, and the ways which share both literature and cinema, together with those which differ between both arts, will be exposed. Likewise, a comparison will be made between the novel *Frankenstein, or the modern Prometheus*, written by Mary Shelley, and its cinematographic adaptation *Frankenstein by Mary Shelley*, filmed by Kenneth Branagh. It is not fair to treat adaptations as negative elements without take into consideration that both arts are different, even though they share some aspects.

Resumen

Este ensayo presenta un estudio sobre la adaptación cinematográfica de obras literarias. Para ello se analizarán los motivos que llevan a los directores a realizar dicha adaptación, y se expondrán tanto los medios que comparten la literatura y el cine, como aquellos en los que difieren. Asimismo, se realizará una comparación entre la novela de Mary Shelley, *Frankenstein, o el moderno Prometeo*, y la adaptación cinematográfica elaborada por el director Kenneth Branagh, *Frankenstein de Mary Shelley*. No es justo tratar las adaptaciones como elementos negativos sin tener en cuenta que ambas artes son diferentes, aunque compartan elementos.

Palabras clave

Adaptación cinematográfica, obra literaria, fidelidad, Frankenstein, criatura.

1. Introducción

La mayoría de los lectores de novelas que son adaptadas al cine tienden a acudir a la sala con sensaciones contradictorias. Por un lado, el sentimiento de entusiasmo y emoción al poder ver plasmada en un film una obra literaria de la que, posiblemente, han disfrutado. Por otro lado, la impresión de que van a salir decepcionados de la sala con esa adaptación cinematográfica, pues rara vez una adaptación iguala a la obra en la que se basa.

Este trabajo pretende analizar qué puntos tienen en común la literatura y el cine y, a su vez, en qué aspectos difieren ambas artes. También se intentará examinar el porqué de la gran cantidad de obras literarias que han sido utilizadas por la empresa cinematográfica para su producción, y se tratará de profundizar en la crítica que recibe el cine y las adaptaciones por el gran uso de obras literarias y por su falta de fidelidad, en ciertas ocasiones, a la obra sobre la que se basan.

Asimismo, fijaremos nuestra atención en los sucesos relevantes de la fábula que quiere ser traducida al cine y en aquellos acontecimientos considerados como secundarios y cuya omisión no afectaría sustancialmente a la historia de la adaptación fílmica. Se pretende explicar la importancia de la música en los films, importancia no sólo conectada con las adaptaciones, sino en cualquier película, provenga de un guión original o de una novela. Del mismo modo, se desea aclarar la relación de los personajes y del narrador con ambas obras, y se intentará comprender el porqué, tanto de los aspectos de un personaje que son modificados, como de aquellos aspectos que permanecen intocables con respecto a la obra original. Además, se tanteará la dicotomía existente entre la letra de las novelas y su traducción en las imágenes del film. También se hará referencia al juego temporal en ambas artes. A su vez, se quiere ver cómo el punto de vista afecta de una manera considerable a la trama de la narración, tanto literaria como cinematográfica.

Partiendo de estos presupuestos teóricos, se propondrá, finalmente, un análisis comparativo entre la novela *Frankenstein, o el moderno Prometeo* (1818)¹, de la escritora inglesa Mary W. Shelley (1797 - 1851), y la adaptación cinematográfica realizada por el director y actor Kenneth Branagh (1960 -) titulada *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), posiblemente la adaptación más “fiel” que se ha producido hasta la fecha, aunque sin entrar en la consideración mítica del personaje, lo cual excedería considerablemente la extensión de un trabajo académico de este tipo. La elección de esta obra para su análisis se debe al hecho de que estamos ante uno de los clásicos de la literatura. Asimismo, la obra original de Shelley ha dado lugar a multitud de adaptaciones por parte de la empresa fílmica, no sólo de adaptaciones que sigan el principal hilo argumental de la novela, sino del uso de la criatura que co-protagoniza la historia narrada por Shelley en diferentes films de terror y/o sobrenaturales, donde la historia no tiene nada que ver con la propuesta inicialmente por la autora. La última razón, aunque no por ello el menos importante, reside en la fascinación que ha supuesto para mí la obra de Mary Shelley desde mi infancia, tanto la lectura de la obra, como la película que se trata aquí.

El motivo de dicho trabajo se halla en la estrecha relación que tienen el cine y la literatura, con influencias en ambos sentidos, y en la incompreensión y los celos que han

¹ La versión utilizada es la correspondiente a la traducción de Manuel Serrat Crespo en 1983 (Mundo Actual de Ediciones, S.A.)

suscitado las adaptaciones cinematográficas basadas en novelas durante toda la “corta” historia del cine. Se trata, además, de dos artes fundamentales. Por un lado, la literatura, la más prestigiosa de todas las artes. Por otro lado, el cine, cuya industrialización ha conseguido que se convierta en un fenómeno de masas, dado que los films suelen representar los estereotipos intelectuales, filosóficos y estéticos de la sociedad y de la época en la que son producidas. También es destacable el hecho de que ambos medios narran una historia, por lo cual es comprensible que la comparación se haga utilizando estas dos artes, y no otras, a pesar de que el cine y el teatro también comparten muchos aspectos.

El análisis de la obra mencionada se realizará desde una perspectiva comparativa, tomando como punto base la obra original. Para ello se ha utilizado la metodología de autores como Pulido, Chatman, Salas Romo, y Sánchez Noriega, entre otros. Tras la lectura exhaustiva de la novela, se realizaron varios visionados atentos de la película a la vez que se tomaba nota de las similitudes y las diferencias más características que ha sufrido la adaptación. Estas anotaciones han sido divididas, según su rasgo más destacable, entre las que permanecen fieles a la novela original y aquellos elementos que han sufrido variaciones en uno u otro sentido. La primera sección será dividida entre aquellos aspectos que no han variado con respecto a la novela, y aquellos que, a pesar de permanecer fieles a la obra de Shelley, han experimentado variaciones de menor calado. La segunda sección estará dividida utilizando la terminología expuesta en la fundamentación teórica del trabajo. A saber, el tiempo del que disponen ambas artes, las adiciones de materia en la adaptación, el cambio que sufren elementos de la obra original al traducirse al cine y la dicotomía entre letra e imagen.

El propósito de este trabajo es doble. En primer lugar, analizar las adaptaciones cinematográficas basadas en obras literarias y las maneras de hacerlo. En segundo lugar, intentar abrir la mente de quienes critican las adaptaciones por el mero hecho de no ser literalmente fieles a la novela, y demostrar que es imposible trasladar una novela por entero al cine, dado que ambos medios utilizan sistemas diferentes, aunque también compartan algunos de ellos. A partir de aquí se apreciará con más nitidez la especificidad de cada una de ellas.

2. Fundamentación teórica

2.1. Adaptación

Es indudable que el cine, a pesar de su corta edad, se ha convertido en uno de los elementos definidos por la sociedad como ‘arte’, el séptimo, se dice, tras la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la danza y la literatura². También es indudable que, como afirma Gimferrer (1985), el cine ha tomado gran parte de su producción de obras literarias. Pero no solo esto, sino que como proclama Pérez Bowie (2008), al igual que la literatura se abastece de la propia literatura³, el cine de igual forma se provee de cine, en forma de homenaje o adaptación, entre otros aspectos.

Pero, ¿qué es adaptar? Según Sánchez Noriega (2000:47), la adaptación es:

² Al hablar de literatura englobamos todos sus géneros, es decir, el teatro, la poesía y las diversas formas narrativas.

³ Véase, por ejemplo, *Romeo y Julieta*, obra de teatro de William Shakespeare, basada en el mito de Píramo y Tisbe.

“el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (...), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (...), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.”

Cabe señalar que se pueden encontrar conexiones entre todas las artes, pues se “ayudan” y se complementan unas a otras. En las obras de Ruíz Zafón podemos encontrar descripciones precisas de edificios, sus fachadas, etc., y estas descripciones son uno de los elementos más característicos de la obra de este autor. Asimismo, contamos con famosas producciones musicales, como *La Cabalgata de las Valkirias*, del alemán Richard Wagner, que forma parte de la ópera *El anillo de los nibelungos*, inspirada en la mitología nórdica. Por otro lado, mitos clásicos, como el uso recurrente, por parte de los escultores, de los dioses griegos. También se debe mencionar la estrecha relación que existe entre la música y la danza, e incluso entre la música y la poesía. Salas Romo (2001) expone además que, a pesar de que a simple vista el cine se asemeja más al teatro que a la novela, con el paso de los años se ha ido alejando del primero (teatro) para acercarse más al segundo (novela), debido a que ambas estructuras están articuladas en forma de relato. Aun así, el cine sigue siendo muy similar al teatro pues, por ejemplo, nos muestra actores que actúan directamente. También se han tomado del cómic los diferentes ángulos que se utilizan en un film, por ejemplo. Además, el uso de la música nos recuerda a la poesía, y su musicalidad. Es por esto que se dice que el cine le debe tanto a la literatura.

La comparación entre novela y cine, sobre la que se ocupará este trabajo, tomará como base de dicha comparación la literatura, al ser un arte más antiguo y prestigioso que el del cine, y dado que en el caso que nos ocupa, la película está basada en la novela, y no al revés. Teniendo todo esto en cuenta, debemos evitar la crítica al cine por su “dependencia” del mundo literario, pues este último a su vez está basado en leyendas, fábulas, cuentos, etc., de transmisión oral. Como declara Ayala (1996: 178):

“La novela (...) sirve de base a la película en la misma forma y con el mismo alcance que podría haberle servido un argumento inventando (...), una leyenda popular, un acontecimiento extraído de la historia o un suceso recogido de un relato periodístico; la novela presta, sencillamente, materia a la película.”

Por tanto, es deducible que la comparación debe ser objetiva, ya que ambas artes, a pesar de ser diferentes y poseer su propia especificidad, se encuentran muy cercanas, por lo cual se nutren en ambas direcciones con relativa facilidad. Esta cercanía se debe al hecho de que ambas son formatos narrativos, refiriéndose al modo de organizar las ideas.

Otra parte de esa crítica recibida por parte del cine viene dada por su condición de ‘arte de masas’, condición adquirida hacia la mitad de su “vida”, ya que, al principio de su existencia, el cine era visto como un sustituto vulgar del teatro y la literatura, e incluso se utilizaba como medida propagandística, con la emisión de documentales, suceso muy repetido durante las dos guerras mundiales, por ejemplo, como método para enardecer el patriotismo y manipular la opinión de la sociedad. Pero con el paso de los años, y gracias al avance tecnológico en el sector cinematográfico, con la inclusión de sonido en las producciones, la aparición de los efectos especiales, el paso del blanco y negro al color, y la especialización por parte de directores, actores, y demás miembros que conforman una producción cinematográfica, el cine ha evolucionado hacia lo que conocemos hoy en día.

La literatura, al igual que el cine, también sufre esa dicotomía entre lo que comúnmente se conoce como literatura ‘de masas’ y literatura ‘culta’ o, como en el caso de la música, donde tenemos la música ‘comercial.’ Pero, como afirma de manera muy acertada Antonio Muñoz Molina (*apud* Pulido, 2001: 128):

“Hay películas muy malas que se han basado en libros excelentes. Pero también hay novelas vulgares o directamente horribles que se han convertido en extraordinarias películas, y novelas muy buenas que han dado lugar a películas igualmente buenas, incluso puntillosamente fieles a la historia.”

Todo esto está supeditado al hecho de que cada persona tiene una opinión diferente al respecto, y desde luego, sobre lo que podríamos calificar como literatura y cine de calidad, teniendo en cuenta, además, la relatividad de tal concepto, así como la legitimidad de las diversas interpretaciones.

Al considerar una adaptación cinematográfica de una novela, cualquier persona que haya leído dicha novela y después visualice su adaptación fílmica podrá darse cuenta de las variaciones existentes, ya sea por elementos omitidos, elementos incorporados, cambios, etc. Se han dado casos de películas basadas en una parte de la novela, que no tiene por qué ser el argumento principal o sobre el que gira la novela en sí, como es el caso de *La Novena Puerta*, de Roman Polanski, basada en una parte de la historia de la novela de Arturo Pérez-Reverte, *El Club Dumas*. También se dan casos en los que los personajes sufren un cambio de rol, de nombre, de situación geográfica, o la supresión o adición de personajes, como se evidenciará en el análisis posterior de la película *Frankenstein de Mary Shelley*, del director Kenneth Branagh, el cual interpreta al protagonista de la novela, Viktor Frankenstein, además de dirigir el film.

Es inevitable que los lectores echen de menos, cada uno desde su individualidad, elementos de la obra original que no han sido plasmados en la adaptación por un motivo u otro. Pero no se debe caer en el error de clasificar una adaptación como mala sólo por no ser completamente fiel a la novela, pues es incontestable el hecho de que no se puede plasmar todo el texto en imágenes y sonido, y que cada arte utiliza elementos de expresión distintos, aunque conectados en cierta medida, por lo que el texto necesariamente se verá reducido al traspasarlo al formato cinematográfico. Genara Pulido (2001: 134) evidencia este hecho diciendo que:

“La película es una lectura, una interpretación de la novela o cuento, realizada por el guionista y/o director; como cualquier interpretación, será siempre cuestionable.”

Sánchez Noriega (2000) coincide en la imposibilidad de traspasar todo el texto de una novela a una producción fílmica, aunque afirma el deber de respetar aquellos elementos que hacen que una novela sea lo que es, o, de lo contrario, defiende que se debe cambiar el título, como hemos visto en el ejemplo anterior con la adaptación de la novela *El Club Dumas*.

Gimferrer (1985: 68) realiza una argumentación adecuada sobre la adaptación de grandes obras de la literatura:

“Cuanto mayor es la riqueza de un texto literario, mayor es también su potencial de adaptaciones posibles, porque cada adaptación responderá a un punto de mira distinto.”

Nombres conocidos de ambos mundos, como son Alex de la Iglesia (director) y Elvira Lindo (escritora), complementan la afirmación de Gimferrer coincidiendo en que el grado de dificultad a la hora de adaptar un guión es mayor que el de crear un guión original desde cero. Hay quien afirma que la adaptación conlleva un empobrecimiento de la obra, dado que se pierde material en el proceso de adaptación, y que se debe conservar el espíritu de la obra, aunque este pensamiento es controvertido, pues no es fácil definir el espíritu o personalidad de una obra, ya que, en el momento en el que una obra sale a la luz, esta deja de pertenecer al autor, en un sentido figurado, para pertenecer a todos sus lectores, pues una imagen mental sobre la que se haya basado un autor para describir un personaje o un lugar, por ejemplo, diferirá en algunos aspectos, por minúsculos que sean, con las imágenes mentales de los lectores.

No obstante, es difícil encontrar una adaptación cinematográfica considerada por la mayoría como buena, que venga de una novela de gran calidad narrativa, o lo que se considera un clásico de la literatura. Este enunciado concuerda con lo expuesto por Gimferrer más arriba, y es posible usar de ejemplo *El Quijote*, del que se han realizado multitud de adaptaciones, algunas de ellas con un nivel aceptable en cuanto a fidelidad con la personalidad de la obra, pero ninguna sin llegar a estar al elevado nivel de la novela. Pero si esto es así, también podemos afirmar que cabe la posibilidad de que de una obra digamos “mediocre” se pueda obtener una película que supere a la novela, por lo que la máxima que dice que una adaptación está enfocada a superar la obra original tendría sentido, aunque estaría incompleta.

Por lo tanto, podemos deducir que, para disfrutar de una adaptación de una novela que hemos leído a una película, dando por hecho que si nos disponemos a ver dicha adaptación es porque la novela nos ha llamado la atención en algún sentido, deberemos reducir el nivel de exigencia en cuanto a fidelidad se refiere, y no esperar una reproducción exacta de la lectura, sino una adaptación que nos haga sentir una sensación parecida al menos a la que nos hizo sentir la novela al leerla, pero con otros medios. Si esto se consiguiera en gran medida, podríamos hablar de una adaptación exitosa, en tanto que cada persona tiene unas ideas y un pensamiento individual y diferente en lo que respecta a la novela y por tanto a su adaptación, por lo que es el director y/o productor de esta adaptación cinematográfica el que marcará esa diferencia. Coincidimos por tanto con Salas Romo (2001: 147) cuando expresa que:

“Una adaptación genuina debe consistir en que el cine llegue a producir en el espectador, por los medios que le son propios —la imagen—, un efecto análogo al que produce la novela en el lector mediante el material verbal —la palabra—; no se trata de (...) reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo.”

2.2. Libertad creativa

La noción anterior nos lleva irremediabilmente a tener en cuenta la libertad creativa de aquellos que adaptan un medio a otro, y en el caso que nos atañe, que adaptan una novela al cine. Como hemos puntualizado anteriormente, la novela sirve a la película como base, es decir, se parte de una serie de hechos o de un argumento para adaptarlos. La elección de dichos hechos dependerá de varios factores: el interés del director de la película y de los productores, el grado de dificultad para su adaptación, la finalidad de la misma, la época y las exigencias del público, entre otros factores. Faro Forteza (2006; 25) esboza claramente este planteamiento:

“El cineasta, como el narrador literario, elige los elementos que cree significativos y los ordena en su obra. Sin embargo, el adaptador, frente al creador de una obra original, elige y ordena, pero, además, eso es así en la mayoría de las adaptaciones, aunque como se verá no en todas, elimina lo superficial, aquello que no juzga definitorio para ser narrado fílmicamente. Se produce, pues, un proceso de selección que tiene hacia el reduccionismo.”

Se puede afirmar que la novela y el cine tienen la capacidad de adaptarse en ambos sentidos. Sobre todo en los últimos tiempos, su influencia se ha incrementado, hasta el punto de llegar algunos escritores a participar como guionistas y/o directores de las adaptaciones filmicas de sus propias novelas, o han colaborado en la elaboración de los guiones, como es el caso más actual de J.K. Rowling, autora de la saga juvenil *Harry Potter*, o de George R.R. Martin, autor de la saga literaria *Canción de Hielo y Fuego*, o el caso de Antonio Muñoz Molina o Elvira Lindo, y aun así podemos encontrar diferencias lógicas entre el original y la adaptación. A pesar de esta colaboración con el autor de la obra adaptada, el director debe tener libertad para “traicionar” dicha obra, pues es la forma de serle fiel, aunque suene contradictorio, pero esto se debe a que ambas obras están articuladas en “idiomas” (letra e imagen) distintos. Ocurre lo mismo con las traducciones de novelas o poemas a otros idiomas, donde en ocasiones se tienen que cambiar elementos para que encajen en la lengua a la que se traducen, perdiendo a veces la rima, el juego de palabras, etc. Por tanto, el director tiene que luchar entre la “fidelidad” a la novela, y arriesgarse a hacer un film mediocre, o “traicionar” la obra para intentar conseguir una película aceptable, e incluso buena. Llegados a este punto debemos preguntarnos qué sentido tiene adaptar al cine un clásico de la literatura si para conseguir una buena película deben perderse en el proceso buena parte de los elementos que hacen de esa novela un clásico. Es aquí cuando entran en juego los directores, guionistas y productores, quienes deberán decidir con profesionalidad qué obras pueden dar pie a una adaptación.

2.3. Sucesos fundamentales y no fundamentales

Algunas de las diferencias mencionadas anteriormente están condicionadas a los sucesos fundamentales de una fábula, o ‘núcleos’, y los sucesos no fundamentales, o ‘satélites’, como los define Chatman (1978). Los primeros son sucesos totalmente necesarios que, debido a su importancia, hacen avanzar la historia y le dan sentido a ese avance y al argumento en sí, lo que ayuda al lector/espectador al entendimiento de dicha sucesión de

hechos. Para ello hay que “plantear y resolver cuestiones” (Chatman, 1978: 30) argumentales, y la omisión de dichos sucesos fundamentales o ‘núcleos’ desembocaría en la desaparición de la lógica de la misma. Por otro lado, como complemento de los ‘núcleos’ nos encontramos con los sucesos no fundamentales, o ‘satélites’, y que:

“normalmente el público se contenta con aceptar la línea general y rellenar los intersticios con el conocimiento que ha adquirido en su vida cotidiana y en su experiencia del arte” (Chatman, 1978: 31)

Estos sucesos no son necesarios, por lo que pueden ser omitidos, sin que la lógica argumental se vea manipulada o afectada, aunque, como expone Chatman (1978: 56-57), “su omisión va a empobrecer estéticamente la narración”. Salas Romo (2001: 148) coincide con Chatman en su concepto de ideas fundamentales, y expone que aquellas partes narradas que son traspasadas de la novela al cine serían aquellas sustanciales para la historia, ya que no todos los hechos de la novela tienen la misma importancia:

“Así pues, la supuesta fidelidad de una adaptación cinematográfica consistiría en mantener sobre todo la secuencia de acciones y los rasgos fundamentales de los personajes que las realizan.”

Al adaptar una novela al cine se debe cambiar, dice Gimferrer (1985), el modo de hablar y expresarse de los personajes, para adaptarlo a la época, pero en cambio, elementos secundarios como la forma de vestir, la apariencia de calles y casas, y todos los elementos que para el escritor eran meros añadidos naturales, en la adaptación cinematográfica adquieren gran importancia. El director no puede prescindir de estos elementos por el simple hecho de la necesidad de su presencia visual ante el espectador.

2.4. Imagen vs letra

Como se ha mencionado antes, una de las principales diferencias entre ambas artes radica en la imagen y la letra. En el cine la imagen se asemeja más a un texto completo, o al menos a un conjunto de proposiciones, que a una palabra aislada. En la imagen se dan a la vez acciones, diálogos y espacios que la novela tiene que representar de modo sucesivo. Como afirma Chatman (1978), la imagen es representativa y descriptiva a la misma vez. Se debe mencionar, por tanto, que en el cine se expresa más rápidamente la historia de lo que lo hace la obra literaria, como declara Faro Forteza (2006), ya que de una imagen del cine podemos extraer gran cantidad de información sobre los personajes, el lugar la escena, los sentimientos..., mientras que el texto escrito necesitará de varias líneas ordenadas de manera sucesiva para acometer dicho fin. Salas Romo (2001: 137) coincide con Faro Forteza, argumentando que

“aunque el cine y la literatura en cierta medida graban procesos, estos son diferentes en uno y otro arte: mientras que en el cine los acontecimientos mostrados son accesibles a la vista y el oído, los de la literatura son secuenciales.”

Pérez Bowie (2008) enuncia que la gramática del lenguaje del cine consistirá en la correcta combinación de los diferentes elementos que conforman una película (el encuadre de la imagen, los elementos que forman dicha imagen, el sonido y la banda sonora, etc.), al igual

que un texto literario tiene sentido cuando las palabras están conectadas formando frases con sentido, y estas frases forman párrafos con sentido que a su vez dan lugar al texto.

2.5. Música y realidades

Habiendo mencionado la banda sonora de las producciones cinematográficas, cabe destacar su importante papel a la hora de expresar sentimientos en determinados momentos de la escena. A falta de palabras para expresar ideas o emociones, el cine se nutre de diversos elementos que consiguen, si bien no siempre de una manera clara para el espectador, exteriorizar dichas emociones ante una escena, y la música ayuda en gran medida a este objetivo, pues la misma escena, con diferente música de fondo, tendrá significados diferentes para los espectadores. Podríamos definir lo expuesto con anterioridad con una frase de Mitry (1963: 357):

“Toda música es descriptiva puesto que describe estados de ánimo o falta de cosas concretas. Decir que la música crea o determina emociones, es decir de otra manera que las traduce las que el autor ya ha experimentado, porque la música no opera a partir de sí sino debido a que un compositor le imprime su personalidad.”

La música no sólo acompaña a la imagen y le da el tono necesario, sino que, parafraseando a Jean Epstein, libra al espectador del incómodo silencio de la sala, y hace que este se olvide del ruido de esta. El uso de música en el cine es un elemento prestado del teatro, donde se utilizaban bandas de música que con sus composiciones conseguían crear un clima propicio a la escena.

Otra disimilitud entre las adaptaciones cinematográficas y las obras literarias en las que están basadas se produce en torno a la idea de realidad, de manera que mientras la novela nos provee de un número inmenso de “realidades”, tantas como lectores tenga la novela, la película ofrece una única realidad, aquella interpretada por el director y la producción de dicha adaptación.

2.6. Personajes y monólogo interior

Entrando en el ámbito de los personajes, y continuando con las posibles diferencias entre ambas artes, podemos distinguir entre el personaje novelesco y el personaje fílmico, y lo que podemos definir como ‘fisicidad’. Pérez Bowie (2008: 37) hace una acertada definición del tema en cuestión:

“La presencia corporeizada del personaje exime al espectador (al igual que ocurre en el teatro) de todo ejercicio imaginativo pues ella le proporciona al espectador gran cantidad de información que la narrativa ha de suplir con otros medios.”

En muchas ocasiones, esto lleva a los espectadores a reconocer al actor por alguno de los personajes más carismáticos a los que ha interpretado, y a su vez a darle los rasgos de

dicho actor a ese personaje, en el caso de que se hagan *reboots*⁴, por ejemplo. Este hecho lleva a muchos actores a sentirse encasillados e incluso nombrados con el nombre del personaje al que interpretaron, y no con el suyo propio (por ejemplo, Daniel Radcliffe y *Harry Potter*). Es común que un actor nos “caiga mal” por haber interpretado al villano o antagonista en alguna producción cinematográfica que hayamos visto, ya que lo asociaremos siempre a ese personaje.

Hay quienes han teorizado que los personajes son elementos secundarios creados por la trama para ayudarnos a entenderla mejor, aduciendo que son un medio para que el espectador empatice y así se transmitan las emociones de la narración de manera efectiva. Pero esta idea dependerá en gran medida del interés del autor y del público. Cabe destacar que hay narraciones que se centran más en la acción, y otras que se enfocan más en los personajes. Lo que es indiscutible es la necesidad de ambos elementos para que una narración sea tal, pues sin los personajes, las acciones que se relatan serían incomprensibles. Con respecto a la idea de los personajes como meros “ayudantes” de la historia, es decir, como seres cerrados que hacen lo que ordena el autor, debemos rebatir esta teoría pues las personalidades de dichos personajes están abiertas a nuevas visiones e interpretaciones, con ciertos límites, por supuesto. Podríamos afirmar que los personajes son el elemento que da vida al relato, y a su vez lo condicionan.

Igualmente, es preciso recalcar el hecho de que describir a un personaje en una novela requiere de varias líneas e incluso párrafos enteros, dependiendo de la cantidad de detalles que quiera incluir el autor, mientras que en el cine la descripción, al menos física, es dada inmediatamente, sólo con la mera aparición del personaje en escena.

Relacionado con la cuestión de los personajes está el asunto del monólogo interior, definido como el intento de plasmar los pensamientos de los personajes en primera persona. Este ingrediente, tan utilizado en literatura, es, por el contrario, raramente usado en el mundo del cine, aunque no totalmente desconocido para los directores. Para expresarlo en una película se suele recurrir a una *voz en off*, de manera que apreciamos cómo la boca del personaje no se mueve en absoluto, con el añadido, en ocasiones, de cambios en el tono de color de la escena. El problema de esta técnica, aparte de ser expresada de manera menos gramatical y, en ocasiones, confusa, en algunas obras literarias⁵, reside en la posible percepción de este elemento como poco artístico o, incluso, antiestético. También hay que tener en cuenta el compás de la película, pues no es lo mismo el ritmo que encontramos en *American History X* que en otras películas, como por ejemplo las de acción.

Otra cuestión interesante es la diferencia que encontramos en los monólogos interiores entre lo que piensa el personaje y lo que siente. En la narrativa literaria es preciso plasmar ambos conceptos para que la comprensión por parte del lector sea completa, mientras que en el cine, dado que se muestra “todo”, podría no quedar bien la inclusión de ambos conceptos. Valga el siguiente ejemplo para explicar esta idea: cuando un personaje piensa que el pollo que está haciendo su madre en el horno de piedra huele muy bien y “se le hace la boca agua”, todo esto sería aceptable incluirlo en la obra literaria, mientras que en el cine lo estamos viendo, y además no quedaría natural que un personaje pensara igual que en la novela, pues

⁴ Modernización de películas ya estrenadas.

⁵ Véase, por ejemplo, *Ulises* de James Joyce.

en la realidad lo que pensamos es en lo bien que huele el pollo y sentimos cómo “se nos hace la boca agua”.

2.7. Punto de vista y narrador

En cuanto al punto de vista, cabe decir que abarca los diferentes modos de los que dispone un director para narrar la historia y que, una vez elegido uno de ellos, éste se adapta a la historia como un elemento más, y no como la identificación del director. El punto de vista elegido resaltará una parte de la información y restringirá otra. El punto de vista en la narración literaria nos da tres interpretaciones (Chatman, 1978: 163): “a) literal, a través de los ojos (percepción) de alguien; b) figurativo, a través de la visión del mundo de alguien; c) transferido, desde la posición de interés de alguien.” En el film existen dos niveles, el verbal y el visual, por lo que tiene mayor complejidad.

Cabe señalar igualmente, por cierto, y a propósito de la figura del narrador, que la novela recurre a un variado número de tipos de narrador (omnisciente, en primera persona, en tercera persona, etc.), que darán forma a la obra de una manera u otra, mientras que en las producciones cinematográficas el narrador interno, es decir, el personaje que interviene en la historia, es el más utilizado, pues un narrador omnisciente, por ejemplo, chocaría con el suspense y la sorpresa que se pretende crear, y con el tiempo del que se dispone en un film. En el caso de la película sobre la que se basa este trabajo, nos encontramos con tres narradores internos, con lo cual tenemos tres perspectivas diferentes.

2.8. Tiempo

En relación con el tiempo, debemos mencionar que “es la categoría de análisis que suscita menos discrepancias entre quienes se ocupan de la narratología cinematográfica” (Pérez Bowie, 2008: 47), dado que no es posible establecer una medida de tiempo para una novela, pues dependerá de cada lector y de diversos factores, como el tiempo libre del que se disponga, la velocidad de lectura de cada lector, el grado de atracción que se experimente hacia esa lectura, etc. La novela permite al lector detenerse, volver a leer una parte, razonarla y asimilarla, mientras que en una película el espectador recibe toda la información de golpe, casi sin pausas ni descansos. En un film el tiempo de duración está estimado entre la hora y media y las dos horas de algunas producciones, por lo que las medidas de duración son más objetivas, como declara Sánchez Noriega (2006: 102). La importancia del mercado televisivo lleva a algunas adaptaciones a aumentar su duración, dividir la novela en varias películas, o a tomar como medida la creación de mini series⁶, o directamente series completas⁷.

Faro Forteza (2006) establece una distinción entre tiempo implícito y explícito. El primero es el tiempo que sucede y no se cuenta o muestra, mientras que el segundo precisa de la mención directa. Chatman (1978) afirma que, para narrar unos hechos, estos primero han debido tener lugar: “El ahora del narrador está siempre en un punto posterior al ahora del

⁶ Series de televisión cuya cantidad de capítulos es muy inferior a la media. Por ejemplo, *Los Pilares de la Tierra*, serie adaptada de la novela con el mismo título de Ken Follett.

⁷ En ocasiones las obras alcanzan tal fama que se decide crear una serie completa, como es el caso de *Juego de Tronos*, saga literaria producida por George R.R. Martin.

personaje” (Faro Forteza 2006: 70). Se debe indicar en este apartado el uso de los *flashbacks*⁸, que serán representados de diferente manera según si aparecen en una novela o en una película. En la primera se deberá especificar el cambio de tiempo y se deberá emplear el pasado en los verbos de la narración. En la segunda se utilizarán elementos fílmicos, como el paso del color a una escala de grises que ofrezca una imagen de antigüedad cuando la escena muestre hechos pasados. Como contraparte tenemos los *flash-forward*⁹, aunque estos son menos utilizados dado que suponen una anticipación y su uso se verá relegado al de la creación de suspense por unas expectativas futuras. Con frecuencia la empresa cinematográfica utiliza el tiempo presente, pues el espectador es testigo directo de la acción.

Es lícito mencionar el hecho de que los diálogos fílmicos tienen más profundidad y estética, pues incorporan otros elementos, como el tono de voz del personaje, los gestos faciales y de las manos, etc. También se debe adaptar el diálogo a la época, pues la forma de expresarse varía con el paso de los años, y se podría caer en el ridículo si en nuestro siglo se adaptara literalmente el diálogo de, por ejemplo, *Romeo y Julieta*.

2.9. Justificación de las adaptaciones

Debemos finalizar con los motivos que han llevado a la empresa cinematográfica a la adaptación de obras literarias (Sánchez Noriega, 2000), como, por ejemplo, la necesidad de historias, ya que la empresa del cine se ve exigida a manufacturar miles de producciones al año, el éxito comercial, o el acceso al conocimiento histórico. Es lógico coincidir con Salas Romo (2001: 140) cuando dice que el riesgo que toman las productoras cinematográficas es menor al utilizar una obra literaria que al partir de cero encargando un guión, ya que:

“La literatura es una mina inagotable de historias, de obras que ya han tenido éxito y que, por consiguiente, han demostrado tener un público lector que, automáticamente, se convertirá en público espectador en potencia.”

No obstante, como dice Etienne Fuzellier (*apud* Pérez Bowie, 2008: 106), no debemos “considerar la literatura no como un repertorio de obras para trasponer, sino como una herencia de temas y métodos.”

En cuanto al conocimiento histórico, encontramos multitud de producciones cinematográficas que tratan eventos históricos. Sánchez Noriega (2000: 51) establece que:

“Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guion original basado en tratados históricos.”

Sánchez Noriega (2000) habla sobre la adaptación, a la inversa, de películas en novelas, dada la necesidad del público de volver sobre historias ya creadas y destacadas mediante un medio diferente. Generalmente, estas adaptaciones tienen fines comerciales y se

⁸ Suspensión de la acción para introducir hechos que tuvieron lugar en un tiempo anterior al presente de la historia que se está contando.

⁹ En este caso, la suspensión de la acción tiene lugar para mostrar hechos futuros que aún no han ocurrido en el presente de la historia.

aprovechan del éxito del film. Podemos afirmar que existe una influencia del cine en la literatura, sin volver a los elementos estructurales, en el hecho de que la película sirve de propaganda a la novela, para aquellos que no hayan leído la obra sobre la que se basa la adaptación, o por el hecho de que muchas obras modernas escriben utilizando técnicas propias del cine, por lo que son potencialmente futuras fuentes para adaptaciones cinematográficas.

3. Análisis comparativo entre la novela y su adaptación cinematográfica

Tras la lectura de la novela y el visionado de la adaptación cinematográfica, se han dividido los elementos seleccionados para su análisis entre aquellos que permanecen fieles a la obra literaria y aquellos que han sufrido algún tipo de cambio con respecto a la novela de Mary Shelley, y se ha intentado dar explicación a ambas circunstancias.

3.1. Elementos “fieles” a la novela

En esta sección se intentará analizar aquellos elementos que han sido traspasados a la adaptación cinematográfica tal como los encontramos en la obra literaria o que han sufrido cambios casi imperceptibles y que no afectan a la visión general ni de la obra ni de la adaptación.

- *La conversación entre Frankenstein y el capitán Robert Walton en el camarote de este último, al inicio del film, está claramente extraída de la obra literaria, y si no es igual, al menos podemos afirmar que es bastante similar a la original:* el diálogo que aparece en la novela es claro y conciso a la hora de expresar los sentimientos de Frankenstein al oír los planes de Walton, ya que la idea es que se vea reflejado en él. La frase en la que Frankenstein le dice a Walton: “comparte usted mi locura” es la misma que aparece en la novela, pues Frankenstein quiere advertir a su nuevo amigo de no continuar con su empresa ni cometer los mismos errores que él mismo había cometido anteriormente si no quiere acabar tan mal como él, y lo que al principio de la historia le parecía un gran logro para la humanidad (la creación de vida a partir de la muerte), se torna después en desgracia, y Walton, atrapado en el hielo y con sus hombres muriendo de frío y hambre, iba por el mismo camino. Se puede decir que tienen vidas paralelas al compartir esa “locura.”
- *Otro elemento que se ajusta a la novela es la voz de Frankenstein, definida por Walton como música, elocuente, suave:* la voz de Frankenstein, al ser el narrador más importante en la película, es un elemento importante, pues con su tono atrae la atención del espectador, e incluso invita a creer en su palabra, como le ocurre a Walton. El tono de voz le da verosimilitud al discurso de Frankenstein. Es preciso mencionar que, a pesar de haber utilizado la versión española para este trabajo, la voz en la versión original también encaja en esta descripción.

- *La escena en la que Frankenstein se despierta en su cama tras haber dotado de vida a la criatura y se la encuentra en su habitación:* teniendo en cuenta que la criatura, a pesar de haber sido creada utilizando partes de cuerpos humanos y de tener forma humana, no ha nacido como un ser humano, podríamos comparar esta escena, y posiblemente la intención de Shelley y Branagh haya sido la misma, con lo que ocurre en la vida natural cuando una cría toma por su madre a la primera criatura que ve al nacer. En este caso, la criatura se acerca a Frankenstein pues su instinto animal (más desarrollado al principio de su vida) le dice que él es su progenitor.
- *Llegando ya a la historia de la criatura, otra escena “calcada” de la novela la encontramos cuando ésta llega a la casa de los De Lacey, tras ser expulsada por Félix, dispuesta a explicarse y a convencerlos de sus buenas intenciones, pero al encontrar la casa vacía la rabia se apodera de ella y le prende fuego:* esta escena aparece también en la novela, y al suponer que el director conocía en profundidad la obra de Shelley, sería lógico que supiera la importancia del fuego como uno de los elementos o símbolos más recurrentes en la novela, debido a su conexión con el mito de Prometeo, por lo que esta escena debía ser reproducida con exactitud, aunque por motivos diferentes. En el cine lo que nos muestra es la primera vez que la criatura muestra maldad y furia al verse abandonado. Tenemos otros ejemplos de violencia por parte de la criatura en la adaptación cinematográfica, pero en esos casos esa violencia responde a impulsos animales de supervivencia: cuando ataca a un hombre al ser apaleado por la muchedumbre en Ingolstadt y cuando ataca al casero para defender al viejo De Lacey. Pero en esta ocasión, esa rabia es consciente y, al verse abandonado por los que creía que lo aceptarían, piensa en su hacedor. Este es otro momento crucial tanto en la novela como en el film, pues aquí se siembra la semilla de las desgracias que ocurrirán más adelante y de las que la criatura será autor.
- *La desaparición y muerte del hermano pequeño de Frankenstein, William, ocurre en la película de forma bastante similar a como se desarrolla en la novela:* esta muerte viene a reflejar, como le gusta hacer a Shelley en la novela, el grado de sufrimiento que experimentan los personajes, y en este caso de Frankenstein y su familia ante la pérdida de un niño pequeño. Los sucesos nos muestran cómo la criatura hace uso de su inteligencia para perpetrar el asesinato y culpar a Justine de ello, lo que demuestra una gran astucia y sangre fría.

3.2. Modificación de elementos con respecto a la novela

En este apartado se tratará de señalar aquellos elementos que han variado, en cierta medida, en su traspaso a la adaptación cinematográfica, y se intentará dar explicación a la razón por la que estos aspectos de la novela han precisado una modificación, lo que, en general, pasa por el hecho de que la trama siga teniendo sentido y no se confundan ni se

mezclen aquellos aspectos que necesariamente precisan una variación con respecto a la novela.

- *Título: Frankenstein de Mary Shelley (película) frente a Frankenstein, o el moderno Prometeo (novela):* a pesar de que el título varía entre la novela y la película, el hecho de que en esta última se mencione a la autora es un claro mensaje para el espectador, un mensaje de que se va a intentar ser fiel a la novela en la medida de lo posible. Otra razón para la mención de la autora es el hecho de que, debido al gran número de adaptaciones cinematográficas que se han realizado de la novela original, o simplemente de films en los que ha aparecido la figura de la criatura, el nombre de Mary Shelley ha caído, en cierto modo, en el olvido, y mucha gente no sabe que ella es la responsable de la existencia de esta historia y de este personaje tan cinematográficos. Cabe mencionar que incluso la criatura ha adquirido el nombre de Frankenstein por culpa de la empresa cinematográfica, cuando ni Shelley ni Viktor Frankenstein dieron a la criatura nombre alguno. Como afirma Pulido (2012):

“Es el cine el que ha convertido a Frankenstein en un mito popular, pero lo ha hecho, primero, creando cierta confusión sobre el personaje literario, al que casi nunca es fiel, y, segundo, condenando a la obra original y a su autora al olvido o, cuanto menos, al no conocimiento por parte de las masas que reconocen con familiaridad el mito de Frankenstein.”

Esto motiva que, a partir de este momento, cada vez que se mencione a Viktor, nos refiramos a él como Frankenstein, y la criatura aparecerá mencionada como tal. Por lo tanto, en este punto la fidelidad viene dada por la intención del director, no por la literalidad del título, pues se omite el mito de Prometeo, ya que al pasar la novela al cine se pierde esa intensidad que refleja claramente, con palabras, la conexión con Prometeo y su mito, y en la adaptación sólo se podrá atisbar la conexión tras un conocimiento previo de la novela y del mito.

- *La película comienza con un comentario de la “autora” y un texto que explica la situación y el contexto en los que se va a desarrollar la historia:* en este punto volvemos a encontrar una fidelidad para con la intención del director y no con la novela en sí, ya que los comentarios al inicio son más típicos del cine, aunque tampoco es raro encontrarlo en novelas, sobre todo históricas. El comentario de la autora sirve para reforzar la idea anterior de que el director ha leído y hasta podríamos afirmar que admira a Shelley y su obra. El texto inicial actúa a modo de prólogo, lo que refuerza aún más la idea de novela.

- *La escena del rayo destruyendo un árbol, que tanto impactara a Frankenstein, es una de las principales causas de su interés por la ciencia¹⁰:* al contemplar esta destrucción, Frankenstein se introduce en el mundo de la electricidad y del fuego (Prometeo). Cabe mencionar la importancia que tiene la electricidad para la creación de la criatura.
- *El hecho de que Frankenstein le envíe cartas a Elizabeth es un elemento utilizado en ambas artes, y nos muestra cómo esta lee estas cartas para toda la familia:* estas escenas de las cartas sirven para reflejar la unión de Frankenstein con su familia y mostrar su vida tras el comienzo de la creación de la criatura, pues llega un momento en el que Elizabeth confiesa que las últimas cartas las escribe ella, dado que Frankenstein lleva meses sin escribir. Esto da pie al director a llevar a Elizabeth hasta Ingolstadt, el lugar en el que reside y estudia Frankenstein, pero este hecho será analizado en el apartado que trata las diferencias, pues este apartado es el más complejo y completo, a la hora de analizar su adaptación.
- *Clerval, el gran amigo de Frankenstein, le encuentra muy enfermo tras escapar la criatura, debido a que se privó de buen alimento y del descanso necesario a causa de su obsesión con el experimento en el que estaba enfrascado, con el fin de terminar la criatura lo antes posible. En ambas artes, literatura y cine, Clerval cuida de Frankenstein hasta que mejora:* debido a la imagen de amigo fiel y abnegado que quieren dar de Clerval tanto Mary Shelley como el director de la película, Kenneth Branagh, esta escena no podía suprimirse, como sí ha ocurrido con otros fragmentos de la obra literaria en su adaptación, pues la película intenta ser fiel a la obra original.
- *La criatura promete a Frankenstein acudir a su noche de bodas, cuando este se niega a crear una compañera para la criatura:* esta promesa es clave para el final de la novela, por lo que era necesario que apareciera en la adaptación, y que la criatura cumpliera su promesa, pues esto desembocará en la persecución de Frankenstein a la criatura hasta el Polo Norte, su encuentro con Robert Walton, y el resto de sucesos con los que la novela llega a su fin.
- *En la novela de Shelley el padre de Frankenstein es un abogado que en cierto momento de su vida se retira de la vida laboral para dedicarse a su familia. En la adaptación de Branagh, la ocupación del padre de Frankenstein es la medicina. La muerte de la madre de Frankenstein es otro punto de la narración que experimenta cambios en su adaptación, pues nos encontramos con el hecho de que el director provoca la muerte de la madre durante el parto de William, hermano pequeño de Frankenstein, mientras que en la novela muere enferma de escarlatina:* de esta forma el director consigue explicar de manera sencilla y rápida el hecho de que a Frankenstein le interese la ciencia y la medicina desde temprana edad, ya que los padres

¹⁰. Esta escena ocurre en momentos diferentes en la novela y en la adaptación fílmica, aunque esta cuestión será tratado en el punto referente a las diferencias entre la novela y la adaptación.

son el espejo en el que se miran los hijos o, según el dicho popular, “de tal palo tal astilla”. También se utiliza la profesión del padre, médico, para que asista a su esposa en el parto de su hijo pequeño, con el fin de mostrar la desesperación que se refleja en la escena en la que se sienta en las escaleras de la casa, cubierto de sangre, en contraste con la actitud de Frankenstein ante la muerte de Elizabeth.

- *Clerval, el gran amigo de la infancia de Frankenstein en la novela, sufre un cambio de rol en su paso al cine, donde aparece por primera vez en la universidad de Ingolstadt, y es allí donde conoce a Frankenstein y comienza su amistad. En la producción cinematográfica es un estudiante de medicina:* Clerval es un personaje importante en la novela, que cuida de Frankenstein y al cual éste tiene gran estima. Se describe como un personaje bondadoso, siempre dispuesto a ayudar a Frankenstein y dedicarle palabras de aliento y consuelo, lo cual contrasta, como en otros casos expuestos, con la manera en la que se trata a la criatura a lo largo de la narración. Al omitir en la película la etapa de Gran Bretaña, en la que Clerval gana en protagonismo al acompañar a Frankenstein en su viaje, es de suponer que su aparición en Ingolstadt sirve para no quitarle peso a ese personaje y ser la causa de un conflicto durante esta etapa del film.
- *Tras la muerte de la madre de Frankenstein, en la película han pasado tres años y, frente a la tumba de su madre, Frankenstein se dice a sí mismo que “nadie debería de morir”, en una clara promesa hacia su futuro descubrimiento:* esta escena no tiene lugar en la novela, donde el proceso por el cual Frankenstein se introduce en la investigación de la que nacerá la criatura conlleva un proceso interior más elaborado.
- *En la novela la criatura aprende a leer con algunos libros, entre ellos los de Agrippa y Paracelso, mientras que en la película lo hace con la agenda de Frankenstein, cuya relevancia ha sido explicada con anterioridad:* dada la diferencia de épocas, es posible que el director no haya querido referirse a dichos nombres ni a la relevancia de sus estudios pues, conforme han ido pasando los años, sus nombres han ido siendo olvidados. Por otro lado, sabemos que la propia Mary Shelley conocía a dichos personajes, y había leído sus obras, por lo que es de suponer que, al encontrarse en una época en la que aún no se había avanzado en medicina como en la época en la que la película fue producida, muchas de las personas conocían dichos nombres y eran capaces de asociarlos con sus estudios o, al menos, habían oído hablar de ellos. Es de suponer que la propia Shelley admirara sus obras en cierta medida, pues hizo que los dos principales personajes de su obra, la criatura y Frankenstein, las leyeran.
- *A Justine la ahorcan los ciudadanos de Ginebra, en lugar del juicio al que asistimos en la novela. Tenemos una demostración de rabia desmesurada, al igual que le ocurre en ciertas ocasiones de la historia a la criatura, por parte de los ciudadanos:* es la manera que tiene el director del film de mostrar al

público que la criatura es más humana de lo que nos podría parecer a primera vista, dada su procedencia.

- *Durante el entierro de Frankenstein, el hielo se rompe y la pira funeraria se aparta del barco. La criatura toma una antorcha y nada hasta el bloque de hielo, donde se encuentra el cadáver de Frankenstein y, tras prender la pira, se arroja al fuego:* la gran diferencia es el final cerrado de la película, en la que la criatura muere, y el final abierto de la novela, en la que no sabemos qué ocurre con ella. Posiblemente, este final se deba a la interpretación individual de la obra de Shelley que hace Kenneth Branagh. Otra posibilidad sería la de cerrar el capítulo de la historia con la idea de evitar que se siga usando la imagen de la criatura en films que han hecho que la historia pierda su espíritu inicial, contaminando la imagen de Frankenstein y la criatura.

3.3. Cambios con respecto a la novela

Esta sección podría estar estructurada de muy diversas maneras, dado que no es posible aunar de forma clara los elementos que la conforman. Tratará aquellos aspectos de la adaptación que difieren de la obra original, clasificándolos según su referencia a aspectos temporales, su carácter de adición o elementos de nuevo cuño en la adaptación fílmica o su relevancia en cuanto a las diferencias esenciales entre letra e imagen, ya que consideramos que son los aspectos más destacados de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias aunque, claro está, que no son los únicos.

3.3.1. *Tiempo:* en este apartado encontramos los elementos cuyos cambios han estado motivados en gran medida por la gran diferencia de tiempo del que dispone una producción cinematográfica con respecto a una obra literaria. Esta sección está compuesta en su mayoría por elementos de la novela omitidos.

- *La historia de Robert Walton comienza directamente cuando su barco queda atrapado por el hielo en medio de una tempestad. Se omite la idea de las cartas a su hermana narrándole su viaje, sus pensamientos e inquietudes. También se omite toda la historia del capitán hasta llegar a ese punto de su vida:* Walton es uno de los tres narradores de esta historia, aunque sin duda es el menos relevante de los tres. Él es quién nos hace llegar la historia de Frankenstein y la criatura a través de lo que le cuenta a su hermana en las cartas. Estas cartas no tienen trascendencia para la historia principal de la adaptación fílmica y, por lo tanto, no aparecen representadas en la película, pues, como se ha mencionado con anterioridad, el tiempo estimado de una película para que el espectador no acabe fatigado oscila entre una hora y media y dos horas, pudiendo sobrepasarse este tiempo, como ocurre en muchos films de los últimos años, y, por otro lado, el tiempo de una novela no se puede medir, pues es muy diferente entre un lector y otro. La historia de Walton, pues, se omite por dos motivos: el primero es su relevancia en la

historia, lo que nos lleva al segundo motivo, que es el tiempo del que se dispone. Cabe destacar que la narración de Walton sirve para afianzar su conexión con Frankenstein pero, sin duda, el director no consideró que esta conexión fuera necesaria para que el espectador comprendiera el argumento principal sobre el que gira la historia.

- *Se refleja la determinación del capitán Walton por continuar con la empresa que les ha llevado hasta donde están ahora:* aunque en el punto anterior se ha mencionado la omisión de la vida de Walton a causa del tiempo del que se dispone en una obra cinematográfica, en este punto sí que se refleja esa conexión, aunque de manera superficial, entre Walton y Frankenstein, si bien no se refleja en profundidad en la película, mientras que en la novela se ve claramente cómo Walton llega a considerar a Frankenstein como su único amigo y como el único ser que le entiende, y llega a sentir admiración por él, lo que le lleva a creer la historia de Frankenstein, por fantástica que pareciese. Por el contrario, en la adaptación Walton no cree a Frankenstein hasta que ve a la criatura con sus propios ojos.
- *Otro elemento omitido en la adaptación fílmica es la historia de cómo la madre de Frankenstein conoce al padre de este y acaban enamorándose, y también la manera en la que encuentran y adoptan a Elizabeth. Sólo se hace referencia a dicha adopción mediante las palabras de Frankenstein:* estas omisiones se deben a que, como se ha mencionado antes, la película tiene un determinado espacio de duración, y estas dos partes de la historia no son importantes para el desarrollo de la historia. En la novela sirven para reforzar la idea de que la familia Frankenstein siempre ha sido muy protectora con los demás, perteneciesen o no a su misma clase social, para contrastarlo con el trato recibido por la criatura en virtud de su origen y de su imagen deforme.
- *En la adaptación, la madre de Justine trabaja en la casa como criada, mientras que en la obra de Shelley su historia es contada por Frankenstein, no pertenece al servicio y siendo, en cierta forma, adoptada por los Frankenstein:* de esta manera se evita otra narración innecesaria para el desarrollo de los hechos, como lo es la historia de la madre de Justine, aunque en un momento de la película se refleje cómo la madre trata mal a la hija —algo bastante frecuente en la novela—, a pesar de que Justine deja la casa para cuidar de ella cuando está enferma. Este cambio en la situación de la madre es utilizado por el director para crear un conflicto. Dado que a Justine se le acusa de la muerte de William, hay que explicar el profundo amor que siente hacia esta familia, para que al lector no le quepa duda de su inocencia. En la novela Justine se siente muy agradecida a la familia Frankenstein por haberla cuidado y educado, y esto se refleja en el momento en el que la madre de Frankenstein cae enferma y Justine pasa día y noche junto a su lecho, cuidándola, hasta caer enferma ella misma. Por su parte, la adaptación muestra una escena en la que Frankenstein saca a bailar a Justine, con la que el director pretende demostrar al espectador que es considerada como parte de la familia y no como una simple criada; una muestra más de la

gran empatía de la familia Frankenstein, que no trataba a nadie como si valieran menos sólo por su condición social, a pesar de ser una de las familias más ricas y respetadas del país.

- *La escena del rayo destruyendo el árbol —mencionada en el apartado anterior— en la obra literaria acontece durante la infancia de Frankenstein y se combina con la lectura de las obras de Agrippa, Paracelso, etc., mientras que en la adaptación ocurre siendo Frankenstein adulto, la noche de la muerte de su madre¹¹: que coincidan la noche en la que el rayo destruye el árbol con la noche de la muerte de la madre es una clara similitud del rayo y la electricidad, que se contrasta con la creación de la criatura, donde Frankenstein se sirvió de impulsos eléctricos para dotarla de vida. La muerte de la madre también es uno de los motivos por los cuales Frankenstein se interesa por la ciencia y se obsesiona con la posibilidad de impedir que los seres humanos mueran, por lo que el director ha hecho de esa noche el momento exacto en el que la vida de Frankenstein es conducida implacablemente hacia los hechos que éste narra a Walton. Podríamos decir que el destino de Frankenstein quedó escrito esa noche, mientras que en la novela es un proceso de toda una vida contado en la narración de su infancia. Otro elemento más con el que el autor da explicación a un hecho importante, omitiendo elementos innecesarios o secundarios de la novela, y ahorrando, así, tiempo de filmación.*
- *La feliz infancia de Frankenstein, que tanto se menciona en la novela, es resumida y reflejada en la adaptación de Branagh en la escena en la que Frankenstein está bailando con su madre mientras la madre de Justine toca el piano. La madre de Frankenstein dice a su hijo que es el niño más gentil y maravilloso del mundo¹²: el tema de la infancia feliz de Frankenstein es un punto importante en la historia en la medida en que contrasta con la “infancia” llena de penurias que sufre la criatura. Frankenstein disfrutó del amor de sus padres durante toda su vida y, a pesar de ser descrito como un ser humano bondadoso y de las numerosas muestras de bondad por parte de su familia, al crear a la criatura, en cierto modo se convirtió en el padre de esta; pero no lo trata como a un hijo y ni siquiera como a un ser vivo. Quizás, si Frankenstein hubiera educado a la criatura como a un hijo, ésta, al poseer más fuerza e inteligencia que el ser humano ordinario, podría haberse convertido en un miembro muy valioso de la sociedad.*
- *Cabe señalar también el viaje novelesco que realizan Clerval y Frankenstein a Gran Bretaña, en busca de información sobre nuevos avances científicos que le ayuden a terminar la creación de la novia prometida a la criatura en menos tiempo, aunque cuando está a punto de terminarla, decida destruirla, provocando la cólera de la criatura, que asesina a Clerval, desencadenando*

¹¹ El asunto de la muerte de la madre de Frankenstein, aunque también conlleva un cambio con respecto a la novela, será considerado más adelante, en un apartado que se ajusta más al tipo de cambio experimentado.

¹² Walton también define a Frankenstein como un ser gentil e inteligente.

así una sucesión de hechos que son omitidos en la adaptación. En su lugar, toda esta parte de la narración es sustituida. Frankenstein comienza su nuevo experimento en su casa, pero cuando la criatura le lleva el cuerpo sin vida de Justine, se niega a utilizarla para crear a la novia de la criatura, y ésta le promete a Frankenstein que, si le niega su noche de bodas, él estará en la suya: en la película se omite la muerte de Clerval y el viaje a Gran Bretaña, pues son elementos secundarios para el desarrollo de la historia, como ha ocurrido con partes mencionadas con anterioridad y, a su vez, porque esta parte de la narración consume muchas páginas del libro, lo que precisaría una cantidad considerable de tiempo de filmación. En su lugar, este trozo de historia es sustituida por elementos más asumibles cinematográficamente. El hecho de la elección del cadáver de Justine por parte de la criatura está conectado con el momento en el que, al ser preguntado Frankenstein por la criatura sobre las partes de las que está compuesto, este responde que son “sólo materiales.” Por lo tanto, la criatura le entrega el cuerpo de Justine con la idea de que es sólo material para el experimento, pero Frankenstein se niega, demostrando que ya no puede engañarse a sí mismo por más tiempo con la idea de que los cadáveres utilizados para sus experimentos son sólo materiales, y es en ese momento cuando se niega a darle una compañera a la criatura.

- *Un personaje al que no se hace referencia alguna en la adaptación cinematográfica es el hermano mediano de Frankenstein: la supresión de este personaje se debe a su poca relevancia en la historia, por lo que no es necesaria su aparición en la película para que el espectador siga y comprenda la secuencia de la historia.*
- *En la narración literaria advertimos la historia de Frankenstein sin pausas, hasta el momento en el que se encuentra con la criatura en la cueva de hielo, tras la muerte de William, momento a partir del cual se nos presenta la historia de la criatura. Por el contrario, ambas historias aparecen entremezcladas a lo largo del film. Se nos muestra a la familia De Lacey con algunos cambios significativos con respecto a la novela; se omite la aparición de la mujer musulmana; los hijos del ciego son una pareja, marido y mujer, y tienen dos hijos, que no aparecen en la novela. Se debe mencionar que lo ocurrido posteriormente en el río, donde la criatura salva a una niña de ahogarse y es atacada por su padre, no aparece tampoco en la adaptación: la aparición de la mujer musulmana, la amada de Félix, da explicación al método que utiliza la criatura para aprender a hablar, ya que aprende a la vez que Félix y su familia le enseñan el idioma a la mujer musulmana. Con la omisión de esta mujer, también se evita entrar en la narración de la historia de cómo se conocieron y los De Lacey perdieron su fortuna, con la clara intención de no alargar la película más de lo necesario. Por lo tanto, la forma de aprender el idioma por parte de la criatura se presenta de forma más autodidacta, mediante la observación y la repetición, con lo que el director muestra a los espectadores la capacidad intelectual de la criatura. La inclusión de los niños contrasta con la historia de la niña que casi*

se ahoga en el río. De este modo, Kenneth Branagh mata dos pájaros de un tiro, mostrando también cómo incluso criaturas inocentes se asustan ante la imagen de la criatura.

3.3.2. *Adiciones:* elementos de nuevo cuño que no aparecen en la obra de Mary Shelley y que han sido incorporados a la adaptación cinematográfica con el propósito de conseguir objetivos influyentes en el curso de los acontecimientos que se tratan en el film.

- *Al aparecer Frankenstein en el barco del capitán Walton, se escucha el grito del monstruo, un grito inhumano, y vemos cómo los perros de tiro que lleva Frankenstein se sueltan y se introducen en la espesa niebla. Se escuchan sonidos de lucha y gruñidos por parte de los perros, y después de lastimeros quejidos del lado de los animales, todo queda en silencio.* La explicación del añadido de esta escena que no aparece en el hipotexto original sería para la pretensión de introducir al espectador en la idea de que vamos a tratar con un ser con una fuerza sobrehumana, aportando así verosimilitud al relato de Frankenstein.
- *Escena de la cometa y el rayo (experimento):* como se ha señalado anteriormente, la electricidad es un elemento recurrente e importante en la novela, conectado con el fuego y, por tanto, con el mito de Prometeo, además de con la creación de la criatura. La sustitución de elementos de la novela por otros de nueva factura es uno de los medios de los que dispone el director para reflejar esa importancia.
- *Otra escena añadida a la adaptación y de la que no encontraremos ningún rastro en la obra literaria de Shelley corresponde al baile de despedida celebrado en casa de Frankenstein, con motivo de su partida hacia la universidad de Ingolstadt. También se muestra al público el cariño y deseo que siente hacia Elizabeth:* las atrevidas palabras entre Elizabeth y Frankenstein fuera de la fiesta reflejan la diferencia de época entre la creación de la novela y la filmación de la adaptación, mucho más actual, en una época más atrevida en cuestiones sexuales y eróticas. Una razón plausible para este añadido en la adaptación es el hecho de atraer al público y sugerir amor y erotismo en una película, por lo general, oscura y triste.
- *En la fiesta mencionada en el punto anterior le entregan el diario que su madre había comprado para él:* el tema del diario está conectado con la paternidad. Al utilizar el fallecimiento de la madre de Frankenstein con el fin de explicar su futura obsesión con la muerte, no podemos hacer que la madre le entregue el diario, pues en ese momento Frankenstein sólo sentía curiosidad, por lo que no habría tenido sentido entregarle ese diario en el que su madre deseaba que expresara su experiencia universitaria y sus descubrimientos. Tras esto, el diario es utilizado por la criatura, en la película, para aprender a leer, lo que se asemeja a la idea del padre que

enseña a hablar al hijo, y conecta a Frankenstein con su madre y a la criatura con su creador, como en el caso de esas reliquias familiares que pasan de padres a hijos.

- *La escena en la que Clerval se desmaya al ver sangre en la clase de anatomía, uno de los momentos cómicos del film¹³*: al no ser Clerval un estudiante de medicina en el relato literario, por lógica esta escena no aparece en la obra de Shelley. Es un añadido para contrastar el carácter serio, firme y más adelante atormentado de Frankenstein, con la jovialidad de la que hace gala Clerval. Pudiera decirse que éste complementa esa parte alegre de Frankenstein (al comienzo de la historia se le presenta como una persona alegre y vital) que pierde al abandonar su hogar y enfrascarse en la obra de la criatura.
- *Volviendo al tema de las cartas, mencionado de antemano, observamos su atrevimiento y sensualidad, algo que difiere de la época en la que está situada la novela (finales del siglo XVIII)*: dado que uno de los principales motivos de las producciones cinematográficas, si no el principal, es la recaudación de dinero, es lógico que el director haya recreado la relación entre Frankenstein y Elizabeth de un modo más atrevido y sexual del que se describe en la novela, más acorde con la situación actual. La escena de las cartas también sirve para contrastar la vida de Frankenstein después de comenzar la creación de la criatura, pues llega un momento en que Elizabeth confiesa que las cartas las escribe ella dado que Frankenstein lleva meses sin escribir, lo que le da al director una excusa para que Elizabeth acuda a Ingolstadt en su búsqueda.
- *Otra adición que no aparece en la novela es el asesinato del profesor Waldan*: otra muerte de un personaje importante en la vida de Frankenstein, que lo lleva al convencimiento de que la creación de vida va a ser un descubrimiento importante para la historia de la humanidad. También se utiliza el cerebro del profesor para la criatura, lo que podría dar explicación a la gran inteligencia que demuestra a lo largo de su vida. También vemos cómo utiliza la cara del asesino del profesor Waldan para la criatura, con la intención de consolidar la imagen de asesino despiadado que más tarde tomará la criatura. Por el contrario, en la novela nunca se especifica de quién obtiene Frankenstein los “materiales” con los que da forma a la criatura.
- *La escena de la película en la que vemos una rana revivida en un tarro y cómo ésta rompe el cristal con una pata no se muestra en la novela*: el director utiliza esta escena para poner al espectador sobre aviso de lo que va a ocurrir así como para mostrar una de las cualidades de las que va a disponer

¹³ El hecho de que Clerval se encuentre en la universidad de Ingolstadt estudiando medicina será expuesto en la sección posterior debido a que la relevancia de diferencia con la novela viene dada más por un cambio que por una adición.

la criatura. De esa manera, juega con la mente del espectador, haciendo que se imagine con anticipación lo que podría ocurrir a lo largo de la película.

- *Como se ha mencionado antes, Elizabeth acude a Ingolstadt, preocupada por la falta de noticias que han tenido en casa de Frankenstein. Cabe destacar que Elizabeth tiene un papel más activo en la película del que tiene en la novela, donde es un personaje más pasivo y plano. En el film Elizabeth es rechazada por Frankenstein en favor de su trabajo e investigación: el director se inventa esta visita para crear un conflicto en el film, un conflicto entre Frankenstein y Elizabeth, la mujer que ama. Se nos muestra la obsesión que tiene Frankenstein con el experimento en el que está enfrascado y la determinación de Elizabeth al acudir a una ciudad extranjera por su cuenta y riesgo.*
- *Tras salir del laboratorio de Frankenstein, la criatura busca alimento en unos panes recién horneados, atraído por su olor, tras lo cual es perseguido y golpeado por los ciudadanos debido a su aspecto físico: la escena refuerza la ya mencionada idea del instinto animal de supervivencia al par que la intención de que el espectador vea a la criatura como un recién nacido que busca la “leche materna.” La persecución hace hincapié en la forma en la que la sociedad trata al diferente y la lacra que supone la obsesión por el físico. Otra escena que hace referencia al instinto de supervivencia aparece cuando al ser atacado por la muchedumbre, lanza a un hombre por los aires, dado que aún no controla su propia fuerza. Se debe mencionar que el instinto básico de supervivencia irá evolucionando a lo largo de la historia y se transformará en pensamientos e ideas más “humanos”, a medida que su capacidad y su comprensión del ser humano van aumentando.*
- *Otro elemento añadido a la adaptación se encuentra en la noche de bodas: al igual que con el tema de las cartas, mencionado en un epígrafe anterior, la película añade escenas más atrevidas que las que son descritas en la novela por Mary Shelley, pues en ningún momento se menciona en esta última que los recién casados tengan un momento erótico antes de la muerte de Elizabeth. En la novela es estrangulada por la criatura, mientras que en la adaptación fílmica la criatura le arranca el corazón. Esto se debe a la espectacularidad de la muerte, con el corazón laténdole en la mano, y sangre por todos lados, del ser más querido por Frankenstein, en la noche que debiera ser la más feliz de su vida. También es una manera de reflejar el odio tan profundo que siente la criatura hacia Frankenstein en ese momento de la historia.*
- *A partir de la noche de bodas, la película toma por un momento un camino diferente al de la novela, pues mientras en la obra de Shelley Frankenstein decide perseguir a la criatura hacia el norte, en la película toma el cuerpo de Elizabeth, la lleva hasta el laboratorio que instaló en su casa para crear a la novia de la criatura y revive a su recién fallecida esposa del mismo modo que creó al ser causante de dicha muerte: mientras en la novela Frankenstein*

acepta que sería demasiado horrendo e inhumano revivir a Elizabeth, en la adaptación decide realizar el experimento con ella, sustituyendo a la compañera de la criatura que crea durante su estancia en Gran Bretaña, en la novela. La escena en la que Frankenstein y Elizabeth bailan, tras haber sido revivida, refleja los restos de memoria almacenados en el cerebro que perduran tras el experimento. Tras esto, vemos cómo Frankenstein y la criatura se disputan a Elizabeth, y ésta decide suicidarse. Esos restos de memoria serán los que lleven a Elizabeth a decidir acabar con su vida pues, en cierto modo, se da cuenta de que ha sido revivida, sobre todo al observar a la criatura y darse cuenta de que su cuerpo está cosido. Frankenstein demuestra el egoísmo del que es acusado con anterioridad por Elizabeth. Ésta se quema junto con la casa, en otra muestra de la importancia que tiene el fuego en la obra y su contraste con el hielo (la cueva de hielo, el glaciar, el Polo Norte...).

- *Por último, otra adición fílmica es la descripción del laboratorio y la manera en la que Frankenstein da forma a la criatura y le otorga vida, aunque hay que decir que la descripción que tenemos en la adaptación viene de mano de imágenes y no de narración por parte de un narrador:* el hecho de incluir esta escena en la adaptación fílmica tiene relación con la empresa del cine cuyo principal objetivo, como se ha mencionado antes, es la recaudación de dinero, y esta escena dotada de tensión crea en el espectador nerviosismo e incertidumbre.

3.3.3. *Letra vs imagen:* en este apartado haremos referencia a aquellas diferencias motivadas por el choque entre la letra de la obra literaria y la imagen de la producción cinematográfica. Se pretende dar explicación al porqué de dichas diferencias y a los motivos por los que el resultado final en la adaptación fílmica es tal, pues la “traducción” de la letra de la novela a la imagen y el sonido de la película entraña muchos problemas.

- *En la novela no vemos cómo cobra vida la criatura; sólo se describe que abre los ojos y su aspecto físico. Por el contrario, en la película sí presenciamos este proceso, los primeros minutos de vida de la criatura. Cabe destacar que en el libro se dice que la criatura tiene el pelo largo y sedoso, mientras que en la película apenas si tiene pelo en la cabeza:* el director nos muestra cómo la criatura destroza la tapa de la urna en la que se encuentra metida, en conexión con la escena de la rana revivida, confirmándole al espectador la fuerza extrema que posee esta criatura. Vemos cómo al principio Frankenstein le golpea la espalda a la criatura para que expulse el líquido amniótico en el que se encontraba introducido en la gran urna de metal así como la torpeza inicial de la criatura que le impide sostenerse en pie por sí misma. Todo esto aporta al espectador la imagen de un recién nacido, lo que refuerza la idea de Frankenstein como padre de la criatura, aunque no en el sentido estricto del término “padre”. El aspecto del cuero cabelludo también confirma la esencia de la criatura como un recién nacido, con poco

pelo en la cabeza o, al menos, no con pelo largo y sedoso, como se describe en la novela, desnudo, bañado en líquido amniótico.

- *Otro punto que varía con respecto a la novela es el hecho de que en el film la criatura duerme con los cerdos, cuando se encuentra con la familia De Lacey, mientras que en la novela duerme en un cobertizo vacío:* este cambio sirve para hacer más hincapié en las desgracias que sufre la criatura. Dado que es más complicado expresar los pensamientos de los personajes en una película que en una novela, el director ha optado por introducir a los cerdos pues resulta más sencillo para los espectadores sentir compasión por la criatura que si esta se encontrara sola en el cobertizo. El contraste también se aprecia entre la autora, que quiere resaltar la soledad de la criatura, con el director, que quiere resaltar esa vida desgraciada.
- *La conversación entre la criatura y el anciano De Lacey transcurre de manera diferente y se utiliza un discurso modernizado:* al haber aprendido a hablar de manera diferente a como lo hace en la novela y al encontrarnos con un método de transmisión distinto (el cine) y en épocas diferentes, la conversación entre estos dos personajes tiene que ser modernizada para no caer en el ridículo y que los espectadores no pierdan el hilo de la conversación y, por consiguiente, la atención.
- *La conversación entre Frankenstein y la criatura en la cueva de hielo también discurre de modo diferente a como lo hace en la obra literaria:* la principal diferencia reside en que, durante esta escena en la novela, como se ha mencionado anteriormente, la criatura le narra a su creador sus andanzas hasta llegar a ese punto de la historia, en un intento de conseguir que Frankenstein acceda a su petición de crearle una compañera para no sentir nunca más la soledad y el rechazo. En la novela, Frankenstein, al principio, ataca con palabras de odio a la criatura y ésta muestra una especie de sumisión hacia su creador, ya que dice que lo natural es deberle sumisión. En cambio, en la película Frankenstein parece más reactivo a escuchar las palabras de la criatura y ésta, a su vez, no demuestra la sumisión que vemos en la obra sobre la que está basado el film. Probablemente, dada la diferencia social y temporal, esa sumisión podría ser mal vista y malinterpretada por parte de los espectadores. También encontramos diferencias en el foco en el que se basa el diálogo de la criatura: mientras en la novela toma un cariz más enfocado al odio que ha recibido del ser humano, lo que ha hecho que sea un ser desgraciado, en la película habla de sentimientos y emociones, los cuales han sido dados por su creador, pero no le han enseñado a entenderlos. Otro punto destacable es la mención novelesca de las tierras de América del Sur, lugar elegido por la criatura para esconderse con su novia. Por el contrario, en la película el lugar elegido es el Polo Norte. Tomando de nuevo la diferencia de épocas, podemos deducir que, con el paso de los años, muchas partes de América del Sur han sido “pisadas” por el hombre, mientras que el Polo,

aunque al realizarse la película ya había sido visitado, es un lugar mucho más inhóspito para la vida humana.

4. Conclusión

El estudio llevado a cabo en este trabajo nos intenta mostrar, tras el análisis de los motivos que condicionan una adaptación cinematográfica que utiliza como base una novela, las similitudes y diferencias entre el cine y la literatura, y cómo esas diferencias afectan a la adaptación. Hay que ser consciente de que al adaptar una novela al cine ésta se convierte en algo diferente a lo inicial y, por tanto, no debemos acudir a las salas de cine esperando encontrarnos la obra literaria. Debemos destacar el hecho de que, al ser ámbitos distintos, la comparación entre literatura y cine no conducirá a obtener resultados universales. Los objetivos fijados inicialmente tenían como meta dar explicación a por qué no es posible traspasar literalmente una novela al cine, y, precisamente por ello, desmontar las críticas negativas sobrevenidas a las adaptaciones por este motivo. Para ello se ha usado una visión comparativa entre ambos ámbitos, tomando como punto de partida la obra literaria, al gozar de una mayor reputación y debido a que constituye el hipotexto sobre el que se articula la adaptación cinematográfica.

Teniendo en cuenta los objetivos previstos y el análisis realizado es lícito señalar que, en gran medida, se ha procurado exponer los motivos por los cuales es imposible que una novela se convierta, con todo su contenido, en un film y, por lo tanto, los motivos que llevarían a definir una adaptación como buena o mala no deberán atenerse a su contenido como tal sino a la forma con la que el director ha conseguido plasmar ese contenido mediante los medios de los que dispone el cine, pues no sólo se adaptan las oraciones de la narración literaria sino todos los elementos que constituyen dicha historia, como son los sucesos (fundamentales o no), los personajes, el narrador, el punto de vista, el tiempo, etc., sin olvidar que ambas artes pretenden una intencionalidad estética pero con diferentes materias primas: la literatura con palabras y el cine con imágenes y sonido.

Puesto que no es posible realizar un análisis exhaustivo del tema en cuestión —en el que entraría en juego, además, un conocimiento mayor sobre ambos medios—, debido a las limitaciones de extensión impuestas por un trabajo académico de este tipo, se ha tratado de realizar una primera aproximación al tema en cuestión y a sus aspectos más destacados, por lo que se debe tomar en consideración la relatividad de las opiniones en ciertos aspectos.

Con el paso de los años, las técnicas del cine van avanzando y mejorando, con lo cual es posible imaginar que en un futuro será posible “mejorar” la calidad de las películas en todos los sentidos y, a su vez, conseguir que los films basados en novelas mantengan intacta el alma de éstas, aunque presentada de manera diferente. Es por eso que este trabajo supone una base inicial sobre la que seguir avanzando en lo que respecta a la comparación entre cine y literatura.

Para finalizar, quisiéramos señalar que, si este ensayo consigue cambiar la forma de pensar de aquellos que, como nosotros, acudían al cine a ver una adaptación de una novela que han leído con la convicción previa de que, probablemente, iban a salir decepcionados, habrá supuesto un gran logro, pues aprenderemos a disfrutar más de un arte que está en pleno apogeo y que no sólo brinda momentos de entretenimiento sino también de aprendizaje, sin dejar, por supuesto, de deleitarnos con el placer que produce encontrar un libro que nos atraiga tanto que nos sintamos parte de esa historia.

5. Bibliografía

- AYALA, F. (1984a): *La estructura narrativa*, Barcelona, Taurus.
- AYALA, F. (1984b): *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica.
- AYALA, F. (1996): *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra.
- BAZIN, A. (1958): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- CARMONA, R. (1953): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASETTI, F. (1993): *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- CHATMAN, S. (1978): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- COMPANY, J.M. (1987): *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- FARO FORTEZA, A. (2006): *Películas de libros*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- GEDULD, H.M. (1972): *Los escritores frente al cine*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- GIMFERRER, P. (1985): *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- METZ, C. (1973:): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.
- MITRY, J. (1963a): *Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- MITRY, J. (1963b): *Estética y psicología del cine: 2. Las formas*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- NAREMORE, J. (2000): *Film adaptation*, Rutgers (EEUU), The State University.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2008): *Leer en el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PERKINS, V.F. (1985): *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos.
- PULIDO TIRADO, G. (2001): *Literatura y arte*, Jaén, Universidad de Jaén.
- PULIDO TIRADO, G. (2012): “Vida artificial y literatura: mito, leyendas y ciencia en el Frankenstein de Mary Shelley”. *Revista de estudios filológicos*, nº 23 (julio), s/p. Tonos Digital.
- SALAS ROMO, E.A.: *El punto de vista objetivo en literatura y cine*. En PULIDO TIRADO, G. (2001): *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Jaén, Universidad de Jaén.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós Comunicación.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2006): *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza.

SARTRE, J.P. (1950): *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.

SERCEAU, M. (1999): *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liege, Éditions du Céfal.

WELLEK, R. & A. WARREN (1949): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.