

LITERATURA Y CINE: UNA TRANSCREACIÓN PARA *THE MYSTIC MASSEUR*, DE V.S. NAIPAUL

Lucia Sá Rebello (UFRGS-Brasil) - Tatiana Selva Pereira (UFRGS-Brasil)

1. Estudios comparados entre la literatura y el cine

La re-creación, transcreación o transimaginación son procesos intrínsecos de todo acto traductor, sea este inherente al ejercicio de la traducción intralingüística, inter-lingüística o inter-semiótica. Estos procesos, en las teorizaciones del poeta y traductor brasileño Haroldo de Campos (1987:72), son posibles cuando un texto se concibe como código o “matriz abierta”, que permita nuevas formas de representación de la intención comunicativa de la obra.

En los acercamientos sucesivos entre la literatura y el cine, como sistemas semióticos, la transcreación de un texto literario hacia un texto fílmico no sólo traduce la función poética del lenguaje literario hacia el campo de la poética visual, sino que permite, también, el diálogo del texto cinematográfico con la obra literaria que lo origina. A través de ese diálogo, el lenguaje fílmico “re-imagina” el lenguaje literario, cuestionando su ideología y contraponiéndolo a una serie de discursos culturales contemporáneos. Así, el lector-traductor-cineasta negocia las estrategias narrativas y los personajes que se aprovecharán, adaptarán, eliminarán o inventarán, alterando el eje tiempo/espacio de la narración y brindando un nuevo desenlace a la trama que propone la obra original.

Actualmente, la Literatura Comparada se define más por sus modos y campos de actuación que por sus objetos. Esa afirmación nos lleva a alterar sustancialmente el concepto de comparativismo como disciplina y como campo de investigación. Es decir, de la atención a la confrontación entre autores y obras, característica de la actuación tradicional, pasamos a dar relieve a la práctica crítica de la intertextualidad, como forma de lectura que nos permite identificar la construcción textual en todas las relaciones que un texto establece con otros textos, anteriores y/o contemporáneos. Dicha práctica, que pretende leer un texto como lectura de otros y leerlo también en el vasto espacio de las culturas, se asocia a una actuación transdisciplinaria (o interdisciplinaria), que articula diversos campos del conocimiento, para examinarlos siempre de manera contrastiva.

En ese contexto, los Estudios Comparados entre la Literatura y el Cine se convierten en una forma privilegiada de la investigación comparativista,

ocupada con la identificación y el análisis de las interrelaciones entre la Literatura y otras formas de expresión, artísticas o no.

La transposición (traducción o adaptación) al cine de las obras literarias ha sido una de las cuestiones esenciales de esta relación. La relación con el texto original (o de partida) es siempre conflictiva, pues su transposición no puede ser una traducción literal, siendo necesariamente una “transcreación” (término acuñado por de Haroldo de Campos en sus teorías sobre la traducción literaria).

En *El País*, el pasado lunes 20/10/2008, leí una reportaje acerca del bailarín español José Martínez que estrenaba en París su versión de *Les Enfants du Paradis*, un clásico del cine francés escrito por el poeta Jacques Prévert (1945). El comentario decía así: “Hoy, casi 70 años después de su estreno, *Les Enfants du Paradis* deja el blanco y negro y las palabras para convertirse en un impacto de color y movimiento.” Explica Martínez: “Los herederos de Prévert sólo pusieron una condición: no querían un ballet inspirado en la película sino fiel a la película.” Se impone, así, la pregunta de cómo es posible preservar un contenido idéntico en una nueva forma.

La verdad es que el juicio de valor incide menos en la fidelidad al original que en la creatividad que le posibilita a la película/ballet ser “el otro del texto”, o sea, le posibilita ser un nuevo texto, a partir del anterior y potencialmente contenido en él. Así, la película concreta y visibiliza aquello que potencialmente ya existía en el texto literario, al basar su composición en procedimientos interpretativos. Es por eso por lo que los estudiosos se interrogan sobre esa relación sin contraponer la película al texto literario, sino que, por el contrario, comparan dos interpretaciones de una misma obra artística.

Cabe aquí señalar que en la comparación entre películas y obras literarias, la atención comparatista se traslada hacia la comparación de los “lenguajes” fílmico y literario. Como sistemas de significación particulares que se intercambian e interactúan para la construcción de una obra en común, nos atañe examinar los procedimientos característicos de ese proceso.

Por otra parte, el interés comparatista se orienta también, cada vez más, hacia el papel del público (en el cine) y de los lectores (en la literatura), analizando de qué modo ellos confieren significación a las obras, en las cuales esa relación es dominante. Igualmente, procura dilucidar cómo las películas (y los libros) manipulan a sus respectivos públicos. En ese sentido, la retórica del cine pasa a esclarecer la retórica literaria.

Esas consideraciones iniciales sirven para enfatizar lo que ya sabemos, es decir, la existencia de estrechos vínculos entre la literatura y el cine desde que aquella proporcionó a este muchos de sus temas iniciales, hasta el momento en

que el sentido de dichas aportaciones se invierte, siendo el cine quien proporciona a la literatura muchos de sus recursos narrativos.

La invención del cine, tal y como se conoce hoy, es el “resultado de la combinación de dos ‘hechos del lenguaje’ diferentes que tienen, dicho sea de paso, cada uno, una historia que les pertenece.

Tania Carvalhal afirma, en el texto de 2002, que el relato fílmico se perfecciona hasta el punto de reconocer hoy su incidencia en determinadas obras literarias. Por ejemplo, véase el caso de *Lavoura Arcaica*, película de Luiz Fernando Carvalho (Brasil, 2001). Se trata de un texto extremadamente plástico, que cuenta con escenas muy expresivas desde el punto de vista plástico e imaginístico, y cuya secuencia narrativa se manifiesta como un guión compuesto previamente. Ese guión se puede percibir en los capítulos del libro homónimo de Raduan Nassar. El resultado es una experiencia artística radical, donde el director nos lleva mucho más a sentir que a entender, a través de un admirable embate entre imagen y palabra, la complejidad de una red de relaciones familiares, la profundidad de la psique humana y las reacciones del espíritu humano a un ambiente represor y arcaico.

En *Lavoura arcaica* lo no dicho parece ser más importante que la narración de los hechos, contrariando la perspectiva clásica de la ficción occidental a partir del siglo XIX y principalmente la tendencia real-naturalista, muy de moda en la ficción brasileña, desde su recuperación promovida por la llamada “Generación de la Novela del 30”. Sin embargo, son evidentes las relaciones del libro con su época y con la crisis de la ficción nacional de la década de 1970.

Esta novela trágica lleva la marca de Raduan Nassar al narrar la historia de la vida, las amarguras, las aspiraciones y las dudas que habitan las almas en sus retiros más oscuros, guardados en secreto por la ética y la moral que el personaje André, de *Lavoura Arcaica*, cuestiona desde el principio del libro hasta el final. Son cien páginas para leerlas sin respirar, pues no se encuentran párrafos ni muchos puntos finales. A André ya no le restan más pensamientos, se halla en la nada, rodeado por la mata, viviendo un amor angustiante y complejo. Ante esta encrucijada, el texto literario de la obra se revela como si estuviera a punto para ser filmado.

Luiz Fernando, por consiguiente, transforma la palabra en imagen, la narración hablada en acción visual, el torrente de pensamientos abstractos en escenas concretas, el impacto del razonamiento abstracto en un choque de fotogramas. En suma, hace cine.

Puede parecer increíble decir eso de una película con tanta alocución, pero es que en *Lavoura Arcaica* la Imagen juega un papel absoluto. Es ella la

que manda. Ella transforma, critica, se contrapone, relativiza el poder de la Palabra. Tiene la pretensión de ser portadora de la Verdad, a través de su verborrea, de su posición autoritaria, de su pretendida capacidad democrática de diálogo, que el fuego revelador de las imágenes así contrasta. La Palabra se muestra confusa, rasa, inhibidora, moralista. Insuficiente (VIEIRA, 2004).

Edgar Morin (1962) configuró el cine y los “media” como un alimento más propio de la fantasía que de que la razón. Señaló, más aún, que

la especificidad del cine [...] es la de ofrecer la gama potencialmente infinita de fugas y reencuentros: el mundo al alcance de la mano, todas las fusiones cósmicas... y también la exaltación en el espectador de su propio doble, encarnado en los héroes de amor y de aventura (MORIN, 1956).

En ese contexto, el cine encuentra su significado perfecto, cuando lo designan como “linterna mágica”, arquetipo mítico del cine.

Tal vez sea el lazo con lo imaginario o con la realidad de lo imaginario lo que fortalece los vínculos entre la Literatura y el Cine, y lo que ha motivado a algunos escritores a transitar de un medio a otro.

De igual modo, la articulación entre las dos formas de expresión artística alcanza varias dimensiones sin restringirse apenas a la transposición traductora. Importa resaltar que al establecer una vía de dos direcciones, un circuito constante, el cine y la literatura se enriquecen simultáneamente, alimentándose mutuamente con procedimientos propios y reforzando la reflexión sobre el hombre y el mundo en el que éste vive.

Este estudio se propone analizar la transcreación cinematográfica *The Mystic Masseur*, a partir de la novela del escritor V. S. Naipaul, de Trinidad y Tobago, con el mismo título. Primero abordaremos algunos aspectos relevantes sobre el autor y su novela.

2. El Autor

Vidiadhar Surajprasad Naiapaul (VS Naipaul) nació en Chaguanas, Trinidad, en 1932. En 1950, ganó una beca para estudiar en Oxford, Inglaterra. Cuatro años más tarde, todavía en Oxford, comenzó a escribir y desde entonces se dedicó exclusivamente a la carrera de escritor. Autor de más de veinte libros de ficción y no ficción ha recibido varios premios literarios, entre ellos se puede citar el Premio Nobel de Literatura en 2001, el premio Booker en 1971, y el *Knighthood for services to literature*, en 1990. Actualmente, vive en Wiltshire, Inglaterra. Uno de los temas más recurrentes en su narrativa es la búsqueda de la identidad individual en el contexto social y cultural, es una persona que no se

identifica con sus raíces indias y al mismo tiempo, se encuentra dislocado tanto del contexto cultural caribeño como del inglés.

3. La Novela

The Mystic Masseur (El masajista misterioso) es la primera novela escrita por el autor. Publicado por primera vez en Londres en 1957, el libro cuenta la historia de la próspera comunidad hindú que se asentó en las zonas rurales de Trinidad, en un momento histórico particular (1935-1953), cuando la isla todavía pertenecía al Imperio Británico. A través de su personaje principal, Ganesh Ramsunair, de origen indostánica, el autor retrata los hábitos, las costumbres y la filosofía hindú. Refiere, también, la insólita y exitosa carrera de ese masajista, que de profesor fracasado, se convierte en un ser místico muy popular y respetado, para más tarde ser elegido como miembro del Consejo Legislativo de Trinidad, del Poder Ejecutivo y MBI (Miembro Honorífico del Imperio Británico).

Ganesh sueña con convertirse en un gran escritor y escribir muchos libros. Con ese fin, usa su astucia empresarial para ayudarse financieramente y continuar escribiendo. Su esposa Leela, mujer incrédula, cuya educación la vuelve obsesiva por los signos de puntuación, sólo piensa en el dinero. Sin embargo, Ganesh y Leela se dan cuenta de que una buena situación financiera y una buena educación, en ese entorno social y cultural de Trinidad, serán el único modo de "crecer" socialmente. Como asesor espiritual, Ganesh puede curar pacientes perseguidos por nubes oscuras, afectados por el deseo sexual de poseer bicicletas y otros tipos de enfermedades del alma.

En su contexto familiar, Ganesh tiene un suegro sagaz y temperamental, que sólo piensa en el dinero y trata de aprovecharse del éxito del yerno; una tía, que Ganesh llama de Great Belcher (la Gran Eructadora), la cual está siempre dispuesta a ayudarlo; y sus vecinos y amigos, Beharry y su esposa Suruj Mooma (mamá de Suruj), que siempre lo asesoran y lo guían hacia el éxito profesional.

4. El libro hecho película – la palabra se convierte en imagen

Una vez hecho este breve bosquejo del autor y su obra, vamos a empezar a estudiar la película *The Mystic Masseur* en sus relaciones con la obra literaria, es decir, la forma en la que la obra literaria se ha leído y "traducido" por el realizador en la película.

Dicha película, con una duración de 118 minutos, fue realizada por la Compañía de Cine Independiente “Merchant Ivory Productions”, de California y

dirigida por el productor cinematográfico y director Ismail Merchant, nacido en Bombay, India.

La película cuenta con Aasif Mandvi, en el papel de Ganesh, Ayesha Dharker, como Leela, Om Puri, como Ramlogan (suegro de Ganesh), Jimi Mistry, como Partap (el narrador), Zohra Segal, como tía de Ganesh, Sanjeev Bhaskar, como Beharry, Sakina Jaffrey, como Suruj Mooma, y la participación especial de James Fox como el señor Stewart, caballero inglés demente que habría inculcado en Ganesh la idea de iniciarse en la carrera política.

Como texto cultural, la película refleja ejemplarmente, para el lenguaje visual, elementos de la cultura de la India, cuando presenta sus costumbres populares, la comida, la música, las danzas, el vestuario, la religión y los ritos, entrecruzados por intertextos de la novela, en el inglés caribeño, hablado con acento hindú y también en el propio hindú, señalado por Naipaul en el texto literario.

La película comienza con un breve resumen por escrito que proporciona una breve explicación histórica sobre la comunidad hindú en el Caribe, a fin de facilitar la comprensión de la historia que se narra. Sin embargo, el montaje de las escenas no se corresponde con la organización de los capítulos de la novela, ya que la película comienza con el epílogo, es decir, con el último capítulo de la novela en la que el narrador de la historia se encuentra en la estación del tren en Oxford, esperando la llegada de G. Ramsay Muir (Ganesh Ramsamair), un importante dirigente político de Trinidad que acompañará por un día.

A continuación, se produce una retrospectiva al año 1943, en Puerto España, capital de Trinidad, es decir, el momento en que Ganesh deja la escuela y regresa a San Fernando, después de recibir la noticia de la muerte de su padre, el masajista del pueblo. La historia avanza linealmente hasta que llega el momento marcado por la fase inicial, pero va más allá cuando el texto fílmico consume, de manera diferente, un desenlace marcado por el regreso definitivo de Ganesh a su aldea ‘Fuente Grove’, en Trinidad.

A su vez, la novela comienza con un capítulo donde Ganesh se está preparando para convertirse en un místico, mientras ejerce la profesión de masajista del pueblo e intenta difundir su primer libro.

Después, retrocedemos al año 1936, período de la infancia y de la adolescencia del personaje, momento ese en que su padre lo manda a estudiar a la capital.

Este es un período de especial importancia en la vida de Ganesh, pues marca el inicio del conflicto que afectará en el futuro a su identidad. La película borra esa importante etapa, sobre la cual volveremos a hablar más adelante.

Volviendo a la secuencia de los acontecimientos de la novela, estos ocurren, gradualmente, como en la obra cinematográfica y la narración termina con el episodio en la estación del tren, que marcará la llegada de Ganesh a Inglaterra.

En cuanto a los personajes de la película, Partap, el narrador, reúne en él cuatro figuras: la primera es la del narrador de la novela, cuyo nombre se desconoce y que de hecho, se acuerda de Ganesh, porque cuando niño, después de haberse herido el pie jugando al fútbol, la madre lo llevó al masajista que todo lo curaba. La segunda figura es la del muchacho negro Héctor, amenazado de muerte por una nube maligna y que Ganesh, muy sagaz, exorciza, evitando su muerte. La tercera es la de un muchacho conocido como *boy*, sobrino de Swami, articulador político de Ganesh. Este joven, todavía adolescente, educado y muy inteligente, ayuda a escribir el diario *The Dharma (La Fé)* para la campaña electoral de Ganesh, contra su oponente, el periodista Naraiah. Finalmente, la cuarta figura se llama Partap, hombre respetable, empleado de una agencia de Correos y que acaba siendo el editor del periódico en cuestión.

En la película, este joven mozo, Partap, que ha seguido la vida de éxito de Ganesh, mediante la lectura de los libros autobiográficos que el último publica, o de la acción de la película en sí, es una especie de *leitmotiv* de la trama. Él simboliza la proyección del futuro de Ganesh y el futuro mismo de Trinidad. Este personaje aparece en tres momentos decisivos de la carrera del protagonista. Inicialmente, como hijo de la señora Cooper, con quien el masajista vivía cuando estudiaba en Puerto España (en la novela no hay registro de que la señora Cooper tenga niños). Se trata de aquel chico perseguido por la nube oscura y con el cual, gracias a su cura total, Ganesh se torna un ser milagroso, llegando a ser muy famoso y respetado por todos.

El segundo momento es cuando reaparece ya adolescente, para ayudar al místico a articular su campaña política. Su capacidad intelectual y estratégica hace que el masajista sea elegido Presidente de la Asociación Hindú de Trinidad y miembro del Consejo Legislativo.

El último momento es cuando aparece Partap en Oxford. En este contexto, Ganesh, como un importante político y miembro honorario del Imperio Británico, al reencontrarlo y hablar con él, recuerda su pasado popular, sus raíces hindúes, las raíces de su pueblo. En esta ocasión, Ganesh muestra a Partap que, como joven educado e inteligente que es, representa el futuro de Trinidad y lo invita a volver y luchar por su pueblo.

Los personajes de Leela (esposa de Ganesh), Ramlogam (suegro), the Great Belcher (tía de Ganesh), Beharry y Suruj Mooma se detallan en la película, y el perfil de cada uno de ellos es el mismo que en la novela.

Sin embargo, no sucede lo mismo con el protagonista. Merchant prefiere mostrar una imagen más previsible en sus acciones: la de un hombre soñador, amigable, divertido, políticamente correcto, buen hijo, sobrino, marido, aunque un poco ambicioso, manipulador y vengativo. Desde el punto de vista psicológico, el Ganesh de Naipaul es mucho más complejo. El autor le da una dimensión psicológica que coincide con la de la mayoría de los seres humanos. Además de tener virtudes, por supuesto, Ganesh Ramsumair tiene muchos defectos. Es machista, violento, celoso, calculador, frío, sarcástico, a veces mediocre y perezoso.

En lo tocante a la cuestión de la violencia, se sabe, a través del narrador de la novela que, como convención cultural, la primera paliza que lleva una mujer de su marido en un matrimonio hindú, indica el primer paso para la madurez de la pareja, de un modo tal que, en adelante, siempre que el marido se incomoda con cualquier desavenencia hogareña, puede golpear a su esposa.

Existen registros de esta práctica entre Ganesh y Leela, y alusiones a ella en algunos capítulos de la novela. Sin embargo, la misma no aparece en la película.

Ésta pretende dar al protagonista una familia, es decir, una cierta estabilidad familiar, a través de la aproximación de los familiares de la pareja y sus lazos afectivos, ya que Leela no puede procrear. En cambio, en la novela, esa estabilidad derivada del vínculo familiar no se materializa.

En la película, en lugar de niños, se toman en consideración las creaciones literarias del protagonista. También su tía, the Great Belcher, conocida cariñosamente como Aunty (Tiita), quien cuando ya es anciana, y está cansada y enferma, es recibida por la pareja. La tía se quedará y posiblemente morirá en la casa de su sobrino. Sin embargo, no hay ningún episodio de la novela que ponga de manifiesto este hecho. Por otra parte, en ocasiones Ganesh se resiente porque su mujer no puede darle hijos.

5. La identidad por la diferencia

Llegado este punto, debemos rescatar el punto de la supresión, en la película, de la infancia y la adolescencia de Ganesh, cuando por primera vez se da cuenta de los conflictos de identidad causados por la diferencia.

Tal vez, ésta es la etapa de mayor sufrimiento para Ganesh, pues es víctima de la burla de los colegas de la capital, por provenir de una cultura diferente y, en consecuencia, por “ser” diferente.

Se puede entender el malestar y la preocupación del personaje por la imagen que los demás tienen de su persona. Según los otros, es un niño que usa

ropas ridículas y se comporta de manera extraña. Este conflicto marca el origen y da una explicación del desenlace de la obra; es decir, Ganesh sufre cuando era niño por ser diferente, y cuando se convierte en adulto, por una cuestión coyuntural, pues se vale de sus raíces indostánicas para crecer socialmente. Más tarde, cuando triunfa en la carrera política, se distanciará de sus raíces, de su pueblo, y aprovechará esa nueva identidad social y cultural de G. Ramsay Muir, un distinguido servidor del Imperio Británico.

Sin embargo, la omisión o supresión de ese tema en la película resulta muy evidente, ya que Merchant se hace cargo de la solución de los conflictos de la narración de otra forma. Él no desea que Ganesh sea asimilado por la cultura británica y que lo corrompa el poder hegemónico. Como hindú, cuya filosofía es poner todos los conocimientos al servicio de la comunidad y para todos, regresa a Fuente Grove, se jubila de la carrera política, pública, y pasa a vivir en paz consigo mismo y con sus semejantes, a través de la recuperación de sus raíces. El desenlace fílmico acaba siendo pertinente y deseable en el actual contexto político, social y cultural en que vivimos.

A partir de las reflexiones de los investigadores Douwe Fokkema y Elrud Ibsch (2006) sobre el actual momento histórico, político y social, parece

apropiado postular un individuo capaz de adquirir y procesar conocimientos, experiencias y expresar emociones y juicios de valor" como consecuencia de la necesidad psicológica de una identidad cohesiva que permita "entender un mundo que parece caótico y sin sentido.

Por consiguiente, en el actual contexto de identidades híbridas y fragmentadas, la cuestión de la pertenencia está cada vez más presente en el debate sobre la identidad. Desde este ángulo, el individuo regresaría a sus orígenes con el fin de rescatarlos, dada la necesidad de definirse como persona y como ser humano contemporáneo.

Esa es, de hecho, la solución de la película al problema de identidad del protagonista, cuando en Cambridge, éste le pide a Partap (narrador) que, como joven intelectual que es, regrese a su pueblo en Trinidad y luche por él.

Mr. Stewart, el noble inglés, entra en la novela de Naipaul por oposición binaria al protagonista, en un intento de borrar las tradicionales nociones de centro y periferia. Si Ganesh rechaza su condición social y cultural, Mr. Stewart, por su propia voluntad, deja de lado la civilidad inglesa para vivir más sosegado, lejos de la mirada curiosa del centro. Se presenta como *kashmiri* indio; se viste como tal y crea un tipo de *persona*, dedicada al estudio de la filosofía y de las costumbres hindúes. Su estado de demencia a veces es cuestionable. Sin embargo, las nociones del *otro* como un ser superior, civilizado y en plenas

facultades mentales, enflaquecen. Más adelante, nos enteramos de que Mr. Stewart decide volver a Inglaterra, se alista en el ejército y muere en Italia, en plena guerra.

La película, una vez más, no presenta esa oposición binaria, sino que muestra un Mr. Stewart totalmente perturbado y temido por su estado de demencia. Sin embargo, en sus momentos de lucidez, expresa su descontento con respecto a la realidad del "centro", ofreciendo al protagonista consejos que serán muy importantes para su carrera política e profesional.

Además, con el fin de trabajar ciertas alusiones políticas hechas por Naipaul en la novela, como es la lucha por la independencia de la India, alcanzada el 15 de agosto de 1947 y dirigida por Mahatma Gandhi, el eje temporal de la obra se ve alterado en la película. La historia se adelanta una década para situar la salida de la India del Imperio colonial y al mismo tiempo, presagiar la independencia de Trinidad, que tuvo lugar el 31 de agosto de 1962.

La escena donde los miembros de la Asamblea Legislativa cenan en la casa del Gobernador, ocasión esa que el Gobernador de la isla aprovecha para hacer su discurso político, deja clara esa transposición temporal y abre la posibilidad de una lectura donde se interpreta la decadencia del Imperio Colonial Británico y su eventual fin. En la novela, en el episodio de la cena oficial, no tiene lugar ningún discurso.

Respecto al eje espacial de la novela, en comparación con el de la película, con excepción del añadido, en ésta última, de la escena donde Ganesh y Partap se encuentran en la Universidad de Oxford y sus alrededores, el eje espacial de ambas coincide.

6. Adaptación cómo traducción

Como hemos visto, las traducciones de películas cuestionan las ideologías que aparecen en una novela y contrarrestan dichas ideologías a los debates ideológicos, a los valores sociales y culturales de su tiempo. Según Diniz,

no existe un texto y sí la historia esencial de su lectura, que, evidentemente depende del contexto, el entorno cultural donde el lector se inserta. De ahí evolucione el concepto de traducción, cuya unidad no será en la actualidad ni la palabra, ni la frase; ni siquiera el texto, sino la cultura. [...] Cuando la cultura se traduce de un texto al otro, tanto el pasado y el presente filtrarán el nuevo texto. (DINIZ, 1999: 14)

Diniz se refiere al trabajo de Patrick Cattrysse que se basa en el estudio de la adaptación fílmica sobre la base de la teoría de los polisistemas – Toury,

Hermans y Even-Zohar, ya que el estudio de la traducción y la adaptación fílmica, desde su punto de vista, está estrechamente vinculado con la transformación de un texto de partida en un texto de llegada.

Es importante señalar que el estudio de la adaptación comporta, desde el punto de vista de Diniz, "encontrar y explicar la relación entre las prácticas discursivas y sus respectivos contextos (socioculturales, políticos, económicos)" (DINIZ, 1999:42). Significa, además, demostrar "cuáles son las prácticas de *transfer* que han funcionado o no como adaptación, traducción, o parodia" (DINIZ, 1999:43), tratando de explicar cómo sucedió esto.

Aunque el estudio de la traducción / adaptación pueda compartir con la literatura comparada aportes teóricos, como el de la intertextualidad, hay sensibles diferencias con respecto a las características específicas de la disciplina. Así, el concepto de adaptación

se limita a los textos que funcionarán como adaptación / traducción y su campo de acción reúne a las prácticas discursivas y a los contextos situacionales. El objetivo es el estudio sistemático de la relación entre las prácticas discursivas inter-semióticas y sus contextos. (DINIZ, 1999:43)

Por lo tanto, "el concepto de intertextual será sustituido por el de interés-sistémico, es decir, una relación entre las prácticas discursivas o de comunicación, y no una relación entre los textos" (DINIZ, 1999:43).

Así, para un análisis entre la literatura y el cine, es importante partir de las prácticas discursivas de la película para luego retornar "a la práctica o a las situaciones contextuales que han funcionado como modelos. Por último, buscar los elementos que muestran las relaciones intertextuales y interés-sistémicas" (DINIZ, 1999:43). Por lo tanto, el análisis debe partir de la película y no del texto literario, ya que este último nos proporcionará los datos para identificar las relaciones presentes en la película.

No hay lugar, en este estudio, para hablar de infidelidad entre la traducción cinematográfica y la novela, o bien de quién le debe a quién. Cabe señalar, sin embargo, la forma en la que el cine, a través del sentido de la coherencia y la capacidad de comunicar esa coherencia, utilizando sus propios medios visuales y cinematográficos, lee y propaga el texto, permitiendo que el texto fílmico se constituya, en sí mismo, como una obra original.

La película *The Mystic Masseur* es sencillamente una transcreación de la novela del mismo nombre. Es un texto cultural que muestra el colorido del folclore de una de las comunidades que conforman la diversidad étnica y cultural de la isla caribeña de Trinidad. Es una realización que pretende difundir la

“Transfer” III: 2 (noviembre 2008), pp. 1-13. ISSN: 1886-5542

cultura y sus peculiaridades, y seducir al espectador con su trama y bellas imágenes.

Referencias bibliográficas

- CAMPOS, Haroldo de. (1987). *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de, SANTAELLA, Lucia (orgs). *Semiótica da Literatura*. São Paulo: EDUC, p. 53-74.
- CAMPS, Assumpta (ed.). (2004). *Ética y política de la traducción en la época contemporánea*. Barcelona: PPU.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (1999). *Literatura e cinema*. Ouro Preto: UFOP.
- FOKKEMA, Douwe W.; IBSCH, Elrud. (2006). *Conhecimento e compromisso: uma abordagem voltada aos problemas dos estudos literários*. Trad. Sara Viola Rodrigues et al. Porto Alegre: UFRGS.
- HALL, Stuart. (2004). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro (trad.). 9. Ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- LICHTENSTEIN, David P. (2005). *The History of the Caribbean*. In: <http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/caribbean/history/historyov.html>. Brown University, Contributing Editor, Caribbean Web. Consultado en Internet el 06 de agosto de 2005.
- MERCHANT, Ismail. (2001). *The Mystic Masseur: a Merchant Ivory Film*. Merchant Ivory Productions Ltd. California.
- MORIN, Edgar. (1962). *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*. Paris: Grasset.
- MORIN, Edgar. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Ed. de Minuit.
- NAIPAUL, S. V. (2002). *The Mystic Masseur*. New York: Vintage International.
- NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (eds). (2003). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF.
- NASSAR, Raduan. (2005). *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de, SANTAELLA, Lucia (eds). (1987). *Semiótica da Literatura*. São Paulo: EDUC.
- <http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=resumos/docs/lavouraarcaica>. Acceso por internet en octubre 2008.