

INTRODUCCIÓN

Lo que construye el cineasta es texto; lo que construye el analista es sistema (Metz, 1973: 103).

El teatro y el cine son dos formas artísticas cuyas profundas similitudes han provocado desde los inicios del cinematógrafo constantes transvases. Esas traslaciones, que se dan principalmente desde el más antiguo arte dramático hacia el cinematográfico, son múltiples y muy frecuentes, de manera que la adaptación es un fenómeno especialmente fecundo y productivo. Para llegar a elaborar un esbozo sistematizado de una teoría de la adaptación he considerado imprescindible delimitar, primeramente, la naturaleza de ambas manifestaciones artísticas como sistemas semióticos, sus similitudes y diferencias, los elementos que las componen y, posteriormente, examinar los complejos procesos de transformación por los que el texto dramático se convierte y traduce en una película. El concepto de fidelidad de las adaptaciones me va a dar lugar a distinguir los distintos tipos de adaptaciones a que pueden dar lugar las elecciones en cuanto a los elementos constituyentes de la obra original. Y finalmente, elaboro un esbozo de una teoría de la adaptación basada tanto en la comparativa de ambos sistemas semióticos como en la bibliografía existente sobre el tema y en una obra dramática concreta, *Macbeth*, de William Shakespeare, así como en tres de sus mejores adaptaciones a la pantalla: la de Orson Welles, la de Akira Kurosawa (nombrada en el original japonés como *El castillo de la Telaraña* y que se distribuyó en España con el título *Trono de sangre*) y la de Roman Polanski. He escogido estos ejemplos porque Shakespeare constituye una de las cumbres de la dramaturgia universal y, además, sus obras han sido prolíficamente llevadas a la gran pantalla. De entre ellas, *Macbeth* posee una profundidad y universalidad que la hacen especialmente interesante, que, unida a la riqueza y complejidad de sus personajes protagó-

nicos —Macbeth y Lady Macbeth—, a sus evoluciones solapadas y antitéticas y al importante viraje estructural de la obra, hacen de ella una elección óptima. Además, la existencia de sus adaptaciones cinematográficas por parte de Orson Welles, Akira Kurosawa y Roman Polanski, las tres de gran calidad artística, remarcan su idoneidad para servir de ejemplo en el estudio práctico.

Aunque en ocasiones me refiero a fenómenos teatrales que no se basan en un texto escrito ni en la palabra hablada —*Commedia dell'Arte*, marionetas, mimos—, me he centrado en el llamado teatro de la palabra, lo mismo que respecto al estudio de la adaptación me centro en su equivalente, el cine sonoro. Y, aunque los principios son válidos para el cine de animación, los ejemplos propuestos y el estudio se basan sobre todo en el cine de imagen real.

Teatro y cine son, ante todo, dos formas de expresar historias. Pero no se puede obviar, especialmente en el caso del arte cinematográfico, que ambos constituyen industrias con unos procesos de tipo empresarial, empleo de maquinaria tecnológica y procedimientos de distribución equiparables a las de compañías dedicadas a producir bienes de consumo o servicios y experiencias para un potencial cliente. Sin embargo, el teatro, señala Abuín González (2005: 139), suele servir de contrapunto al cine, pues este se halla sometido «inevitablemente a condicionamientos económicos y políticos que dificultan su expresión en libertad», aunque el teatro tampoco se ve libre de las presiones de mercado (140). Y es que la expresión *industria cultural*, acuñada por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer (1988), tenía un claro sentido peyorativo, ya que la obra de arte, con los recursos que le ofrecían los nuevos medios de comunicación de masas (la televisión, el cine, las revistas, la radio y las editoriales, además de los periódicos, que ya existían desde el siglo XIX, pero cuyo público era cada vez más mayoritario), había pasado de ser algo único y artesanal a convertirse en una producción industrial que generaba productos de consumo: en suma, en otra fórmula del capitalismo para imponer la conformidad social con el sistema. Una de las funciones esenciales del ente artístico —confrontar al ser humano consigo mismo y con la vida— pasaba así a convertirse en mero entretenimiento o evasión: *amusement*, en el término empleado por Adorno.

Sin embargo, ¿implica necesariamente que lo creado por medio de este tipo de producción no sea arte? Pues ¿cuáles serían las características esenciales que hacen que una obra pueda ser considerada artística? El debate que ha originado esta pregunta a lo largo de la historia es interminable, pero se puede decir que es arte cualquier obra —sea plástica, escrita, musical, etc.— que reúna las siguientes características:

- Ser un proceso de comunicación a través de cualquier código, sea este lingüístico, paralingüístico o extralingüístico, entre un ente emisor y otro receptor, y cuya relevancia resida en la función poética, según la clasificación de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson.
- Que, como tal proceso comunicacional, incluya una visión o interpretación de la vida planteada.

- Que, al percibir esa interpretación, el receptor se vea obligado a adoptar, siquiera sea inconscientemente, una opinión o reacción acerca de ella.

Seguiría latente o inconcluso, aun así, el interrogante acerca de la conveniencia de considerar como arte las obras elaboradas con un propósito primordialmente comercial, las que son repetitivas o casi plagios, las que tienen un mero propósito de entretenimiento o no aportan nada relevante para el ser humano en el contenido o en la forma, etc. Pero quizá esta pregunta enlazaría más con el concepto de calidad de la obra artística que con el de la propia categoría como tal. A este respecto, los criterios que emplean Bordwell y Thompson (2008: 64) para la consideración de la calidad de la obra artística son muy explícitos y hacen que este término pierda algo de la subjetividad de la que se le ha querido impregnar. Los autores definen tres grandes apartados que constituyen la naturaleza objetiva de la calidad artística de una obra:

1. Coherencia y unidad. Estas cualidades hacen que el efecto que produce la obra sea poderoso o intenso.
2. Complejidad. La obra crea múltiples relaciones entre elementos formales y modelos interesantes de sentimientos y significados.
3. Originalidad. El hecho de que la obra no se base en otros modelos ya existentes representa un valor en cuanto que se constituye en creación y no en mera imitación.

Aunque en muchas ocasiones el carácter industrial del teatro y el cine implica la comercialización e incluso la banalización del producto artístico —que se ajusta a las demandas del mercado pretendiendo, ante todo, resultar rentable o amortizable económicamente—, no se puede negar que también grandes obras maestras han sido gestadas con este modelo y cumplen en todos los casos con las exigencias de constituirse en un bien cultural y artístico para la humanidad, pues la confrontan con las grandes preguntas de la vida y consigo misma o están expresadas formalmente de manera bella, interesante o innovadora.

Si bien es cierto que una obra dramática puede ser leída de forma individual, el fin último con el que ha sido escrita es el de ser representada. Este es un punto esencial. En tanto lectura individualizada, una obra dramática puede ser considerada literatura, y su proceso de recepción no difiere del de una novela salvo por el hecho de que el lector no encontrará descripciones de lugares y personajes sino en forma de acotaciones, cuya función constitutiva es la de ser una guía para su puesta en escena. Es un hecho también que un guion cinematográfico está escrito de manera que un receptor pueda leerlo, pero esta lectura se suele hacer por motivos pragmáticos distintos a los que llevan a leer una novela o visionar una película. Entre estos motivos encontramos el de la investigación: analizar la película ya filmada basándose en el guion o estudiar su forma de realización. Otras razones más relevantes son las que llevan a los agentes involucrados en el proceso de producción cinematográfica a leer el guion escrito para juzgar sobre su idoneidad para ser llevado a la pantalla; y, asociados a estos, los de la memorización del papel por parte de los actores propuestos para el *casting* para aceptarlo o no y, una vez aceptado, para interpretar el personaje,

así como el estudio de las características técnicas por parte del equipo de realización, etc.

Además de su carácter artístico, teatro y cine comparten una característica que los singulariza frente a otras artes: su nacimiento como espectáculos públicos, característica que los hermana también con la danza, la ópera y el musical. De hecho, el teatro no suele darse en un ámbito privado, entendiéndose como tal las puestas en escena en domicilios particulares y sin motivación comercial. Las exhibiciones en pequeñas salas en el denominado microteatro repercuten en la recepción del espectador, que se encuentra a pocos pasos de los actores y recibe una impresión muy vívida de la representación; y, sin embargo, aun esas representaciones tan intimistas son de naturaleza pública. El cine, en cambio, ha evolucionado gradualmente en su forma de exhibición. Su nacimiento como espectáculo, primero con las proyecciones de Louis y Auguste Lumière en cafeterías parisinas, después de forma nómada en ferias ambulantes y espectáculos de variedades, estuvo ya ligado al *Studio System* en Hollywood con salas de exhibición propias (Gil Gascón, 2011). Finalmente, ya en el siglo xx, llega a los aparatos domésticos de televisión en un ámbito privado e, incluso, a formas individualizadas de visionado, que condicionan y hacen sustancialmente distinta la calidad de la recepción. Mientras que en el microteatro, con un público mucho más reducido, el espectador se ve envuelto e inmerso en la representación, en la exhibición doméstica del cinematógrafo el espectador se encuentra más distanciado de ella por unas condiciones menos favorables y envolventes. En todo caso, la distinción reside en los factores de la exhibición que influyen en la calidad de la recepción y su impacto: en cine disminuye la dimensión de la pantalla, reduciéndose al mismo tiempo el impacto sensorial; en teatro, en cambio, se reduce la distancia con unos actores y una escena que permanecen iguales en dimensiones, incrementándose la sensación de lo percibido.

En tanto artes, teatro y cine tienen además parentescos especialmente estrechos. Según la división que hace Aristóteles en su *Poética* sobre los medios, los objetos y el modo de imitación, se puede observar que ambas son artes miméticas, aunque el cine se coloca en un lugar intermedio entre la pura diégesis de la narrativa y la pura mimesis del teatro, porque si los actores efectúan ante la cámara una reproducción mimética, el director se erige en un mediador diegético cuyas marcas de enunciación quedan patentes en los distintos códigos de la cámara y del montaje.

Voy a considerar teatro y cine, ante todo, como medios por los que se establece un proceso comunicativo, y que son, por lo mismo, capaces de generar mensajes o textos, entendiéndose texto en su sentido más amplio. La comunicación tiene varias características. Según Martín Algarra (2003: 59), es un peculiar modo de compartir, y dicha peculiaridad consiste en que se trata de un compartir sin pérdida. El mismo autor apunta otras de sus cualidades:

1. Es exclusiva del ser humano, pues es el único ser dotado de libertad.
2. Es social: siempre ha de incluir, además de la unidad de origen (el emisor), una de destino (el que escucha).

3. Es referencial: se comparte el conocimiento de algo externo y objetivo, es decir, la comunicación siempre hace referencia a algo.
4. Es compleja: lo que se comparte es conocimiento, y esto implica que el que elabora el mensaje tiene un conocimiento de la unidad de referencia, que lo transmite y que es interpretado por el que recibe el mensaje.
5. Se da en presente vivido, en el presente interior: es decir, la confluencia de los dos presentes del emisor y del receptor al efectuarse la comunicación, que siempre son distintos aunque se den en aparente simultaneidad.

Según la clásica formulación de Roman Jakobson, los factores de la comunicación son bien sabidos: un emisor transmite un mensaje a un receptor a través de un canal siguiendo un código concreto, y este proceso se realiza dentro de un contexto.

La noción de mensaje remite necesariamente a una previa noción de signo. Según Umberto Eco (1988: 22), el mensaje equivale al signo; y, en realidad, «un mensaje puede ser (y casi siempre es) la organización compleja de muchos signos». Pero ¿cuál es la realidad intrínseca del signo y, por ende, del mensaje? El signo es un objeto, fenómeno o acción que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. Hay, pues, dos planos y una relación sustitutiva. Saussure hace esta distinción diádica aludiendo a los elementos del significado y significante, siguiendo la conceptualización de la Grecia clásica. En la tríada estoica, el *semainon* (entidad física del signo) corresponde al significante de Saussure, y el *semainomenon* (lo dicho por el signo como concepto), al significado. Charles Sanders Peirce completará la díada saussureana aludiendo al referente (*pragma* para los estoicos) —sin relevancia lingüística para Saussure—, que es el objeto al cual se refiere el signo y que puede ser tanto una entidad física como un acontecimiento o una acción. Por su parte, Barthes (1976: 34-35) incide en que el significado no es una cosa, sino una representación psíquica de la cosa, naturaleza psíquica que ya el mismo Saussure había señalado al emplear el término *concepto* para designarlo. De este modo, continúa el autor, llegamos a una definición puramente funcional: «el significado es uno de los dos *relata* del signo; la única diferencia que lo opone al significante es que éste es un mediador» (35).

En cuanto lenguajes artísticos, existe una característica que singulariza al teatro y al cine frente a otros procesos de comunicación: la importancia de la función poética y la relevancia del mensaje sobre los demás elementos de la comunicación, según la misma clasificación de las funciones del lenguaje de Jakobson. Eso es lo que distingue, por ejemplo, el mensaje cifrado en una película, en una obra dramática o en una representación teatral con respecto al de un informativo o un telediario, que pueden retransmitirse por el mismo medio (una pantalla o un aparato de televisión), pero en los que lo principal es la función referencial o representativa que alude al contexto comunicacional. Teatro y cine, de este modo, forman parte del estudio que lleva a cabo la teoría de la comunicación, pero en un apartado especial. Incluyendo las aportaciones de la estética de la recepción, Martín Algarra reformula el esquema de Jakobson y distingue tres tipos de elementos en cualquier proceso comunicativo:

1. Elementos subjetivos o actores. En ellos incluye el emisor y el receptor; y, dado que la comunicación se trata de un proceso con posibilidad de *feedback*, el emisor se convierte en un momento dado en receptor, y así sucesivamente.
2. Elementos objetivos: constituidos por:
 - a. El referente real: es decir, la realidad que se representa.¹
 - b. El referente mental: el concepto, la imagen mental de la realidad representada.
 - c. El producto representador: el significante. Implica la existencia de un medio, un soporte físico o canal para su expresión.
3. Elementos práxicos: las acciones que tienen lugar en el proceso de comunicación. Es decir:
 - a. Expresión: producción del vehículo significativo o producto representador.
 - b. Interpretación: «la acción de desentrañar lo que ese producto significa» (Martín Algarra 2003: 133).

Ahora bien, un signo o una serie de signos conforman un mensaje que está cifrado en un código concreto. Y un sistema de signos, siguiendo las definiciones de Saussure y Hjelmslev, constituye un lenguaje específico cuya esencia es definir un sistema de correspondencias entre significante y significado. En su glosemática, Hjelmslev y Uldall reformulan el planteamiento de Saussure sustituyendo los conceptos de *significante* por *expresión* o *plano de la expresión*, y *significado* por *contenido* o *plano del contenido*, añadiendo algunos otros elementos interesantes como los de *materia*, *sustancia* y *forma*. Denominan *materia* a la sustancia saussureana, y *sustancia* a la forma, mientras que este último término, *forma*, se reserva para denominar las relaciones que existen entre una unidad y las demás. En realidad, los conceptos de sustancia, materia y forma ya habían sido formulados por Aristóteles aplicándolos al universo en su totalidad. El filósofo griego conceptúa la sustancia como un compuesto inseparable de forma y materia en el que la forma configura la materia,

¹ He sustituido los términos *apresentación*, *apresentar*, etc., que utiliza Martín Algarra por *representación*, *representar*, etc., dado que el motivo de estos neologismos parece estar en el razonamiento de Husserl, por el cual la *apresentación* se referiría a «un proceso de analogía [...] por el cual una experiencia actual hace referencia a otra experiencia que no está dada en la actualidad ni lo va a estar. Y lo *apresentado* no lleva consigo una presencia actual» (citado en Martín Algarra 2003: 76). Es decir, porque *apresentar* no equivaldría a *representar*; dado que lo *apresentado*, en contraposición a lo *representado* (según la primera acepción de la RAE) no se hace presente. Pero me pregunto si esa presencia/ausencia no es realmente equivalente, si lo *representado*, como lo *apresentado*, no está en la misma medida presente (evocado) y ausente. Así, los cuatro elementos que considera en las relaciones *apresentativas* podrían equipararse exactamente a lo que son las relaciones *representativas* de los signos:

1. El objeto en sí: el referente.
2. El objeto *apresentador*: el signo, que relaciona significado (del objeto en sí) con significante (el objeto *apresentado*).
3. El objeto *apresentado*: el significante del signo; es decir, su grafía o su apariencia, su materialidad física.
4. La relación *apresentativa*: la relación convencionalizada entre significado y significante.

y esta, por su parte, es el material que la constituye. La materia es la realidad espacial y perceptible por los sentidos, que, junto con la energía, constituye el mundo físico, mientras que la sustancia, en Filosofía, es una realidad que existe por sí misma y es soporte de sus cualidades o accidentes. Por lo tanto, relacionándolos con las teorías de Hjelmslev, los planos de la expresión y del contenido estarían constituidos por una sustancia que estaría compuesta, a su vez, de materia y de forma. La composición de los signos se podría esquematizar de la siguiente manera:

1. Plano de la expresión:

a) Sustancia:

1. Materia: el material físico específico del significante. Por ejemplo, en la palabra *sol*, en la pantalla del ordenador, su materia la constituyen las ondas electromagnéticas. En un texto escrito, la tinta con las que están escritas sobre el papel; y en un mensaje hablado, las ondas sonoras con los sonidos que la componen.
2. Forma: la configuración externa de la materia. En el ejemplo propuesto, la grafía en el caso de que el mensaje sea escrito, y los sonidos en la manera concreta en que se pronuncian en el caso de que el mensaje sea articulado verbalmente. Es decir, los grafemas del alfabeto español: la consonante *s*, la vocal *o* y la consonante *l*; y en lengua española hablada y según el Alfabeto Fonético Internacional, los siguientes fonemas: consonante fricativa alveolar sorda /s/ + vocal media posterior redondeada /o/ + consonante aproximante lateral alveolar sonora /l/.

2. Plano del contenido:

a) Sustancia: según la RAE, la sustancia es, en el campo de la Lingüística, el «contenido semántico de cualquier tipo de signo, condicionado por el sistema y por el contexto», es decir, todo lo que pueda pensarse, sean conceptos, ideas, acciones, personajes, tiempos, situaciones, etc. En el signo lingüístico *sol*, la sustancia es el concepto de una entidad física, la de la estrella de tipo espectral G2 que forma parte del sistema solar y en torno a la cual gira la tierra.

1. Materia: el concepto en sí mismo. En el ejemplo citado, la idea de *sol*.
2. Forma: la codificación semántica de la realidad. Entrarían aquí todas las herramientas de organización de la materia del significado: la composición y la retórica (tanto la visual como la auditiva, la del tacto, gusto y olfato) y, muy especialmente, el concepto de connotación. En el ejemplo, sería el lugar que el concepto *sol* adquiera dentro de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, de acuerdo al contexto en que se emita el mensaje y a las asociaciones que, debido a este, se establezcan en la mente del emisor o del receptor.

Más complejo, aunque más sencillo de entender, sería el caso de una metáfora: *Esa persona es un sol* es un mensaje expresado en lengua castellana en el que la división podría desglosarse así:

- 1) Plano de la expresión: está compuesto de la misma materia y forma que un signo meramente denotativo, como el ejemplo previo del término *sol*.
 - a) Materia: en la pantalla del ordenador, las ondas electromagnéticas. En un texto escrito, la tinta con las que están escritas sobre el papel. En un mensaje verbal, las ondas sonoras emitidas.
 - b) Forma: las grafías en el caso de que el mensaje sea escrito, y los sonidos consecutivamente pronunciados en un orden determinado en el caso de que el mensaje sea hablado.
- 2) Plano del contenido: al ser el ejemplo de la frase tomada una metáfora y predominar en ella lo connotativo sobre lo denotativo, es el plano del contenido o el significante el que queda marcado.
 - a) Materia: conceptualización de las características positivas otorgadas al sol —irradia luz y energía, es beneficioso para el ser humano, ofrece sensación de vitalidad, etc.—, además de la conceptualización de una persona concreta.
 - b) Forma: establecimiento de una relación comparativa entre ambos conceptos y de una analogía que relaciona una o varias cualidades con connotaciones positivas del concepto *sol* y las extrapola a una persona, atribuyéndole esas cualidades.

Estas distinciones son fundamentales para analizar el cine y el teatro como lenguajes complejos que utilizan múltiples códigos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos. Porque si en la obra original y en la adaptada se comparte en mayor o menor medida el significado o plano del contenido, el plano de la expresión varía considerablemente: la materia del plano de la expresión varía sustancialmente, y también lo hace la forma de la expresión. En ambos se perciben luz y sonido —ondas electromagnéticas y ondas mecánicas longitudinales—, pero las diferencias específicas consisten en que la materia del plano de la expresión en el teatro es material biológico (el que compone el cuerpo de los actores) y sonidos físicos (los que emiten los actores), además del material de todos los objetos que constituyen la escenografía y todos los sonidos que ellos producen, así como otros que puedan también formar parte de la puesta en escena. En cine, la materia del significante o del plano de la expresión es una emisión lumínica sobre una pantalla: es decir, radiaciones electromagnéticas capaces de ser percibidas por el ojo humano, previamente captadas por medio de cámaras analógicas o digitales; y el sonido, ondas mecánicas longitudinales perceptibles por el oído humano, registradas por aparatos captadores del sonido (por medio de micrófonos en la grabación analógica o digital, de fonógrafos o de cinta magnética) y emitidos por aparatos reproductores (por reproducción analógica o digital y mediante altavoces). Y es que, aun cuando el ojo humano pueda percibir el fenómeno teatral únicamente a través de los sistemas de captación de la luz, de

manera que lo que percibe son ondas electromagnéticas (luz al fin y al cabo), la fuente física, la materia, es distinta que en cine. Esto implica también la noción de tridimensionalidad teatral, incluso imitada en cine por los procedimientos del llamado 3D o tres dimensiones, que proporcionan una visión estereoscópica que permite percibir el relieve de las figuras, pero cuya realidad física sigue quedando circunscrita a las dos dimensiones.

En cuanto a la forma del plano de la expresión, la semiótica visual queda constituida por todas las complejas herramientas de configuración de la materia: el tamaño, la forma, el color, la iluminación y la textura, así como de las de configuración del sonido, haciendo uso de las configuraciones que por convención existan en cada contexto. Pero, mientras que en cuanto a los códigos comunes son usados por ambos, el drama hace uso de los códigos dramáticos específicos, y en cine estos se transforman en los códigos que se derivan de la mediación de la cámara y del montaje.

Conviene en este punto hacer una aclaración terminológica. Si la lengua es una comunicación lingüística hablada o escrita propia de una comunidad humana (por ejemplo, el francés, el inglés, el italiano...), el lenguaje es un sistema de comunicación; y, si toda lengua es lenguaje, no todo lenguaje es lengua. Los signos de que se compone un lenguaje pueden no ser lingüísticos, sino extralingüísticos o paralingüísticos, y toda comunicación implica un código en el que el mensaje pueda ser cifrado por el emisor y descifrado por el receptor. Porque, para una mejor comprensión de los signos, el ser humano los ha clasificado en categorías o sistemas, de forma que estos se engloban formando lenguajes o códigos cuyas correspondencias conocen con mayor o menor exactitud los usuarios. Pero especialmente en el teatro y en el cine no podemos hablar de un solo y único código, sino que el conjunto de códigos que constituye el plano de la expresión puede ser considerado un lenguaje —teatral o cinematográfico—, que contiene en sí no solo múltiples códigos, sino también varios lenguajes con distintas materias de expresión. Así, cualquiera y cada uno de los códigos puede ser utilizado en el plano del contenido de cualquier obra de arte. Cervantes escribe en su *Don Quijote de la Mancha*:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja

entender que se llamaba «Quijana». Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad (cap. I: 37-39).

En el texto se puede observar que los significantes —el plano de la expresión— se ciñen a un único lenguaje codificado: el lingüístico escrito, en concreto, el de la lengua castellana. Pero en el plano del contenido se hace alusión a multitud de códigos cuyo conocimiento es imprescindible tanto para la escritura como para la comprensión correcta de la obra. Así, se utilizan códigos paralingüísticos como el visual y, dentro de este, el formal («rocín flaco»; «complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro»); el alusivo al vestuario («sayo de velarte, calzas de velludo, pantuflos, vellorí de lo más fino»). También códigos extralingüísticos: el lógico matemático («tres partes de su hacienda»; «una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte»; «los cincuenta años»); el social («tenía el sobrenombre de “Quijada”, o “Quesada”»; «amigo de la caza»); el cultural de la moda o la etiqueta («calzas de velludo para las fiestas»); el código narrativo («Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad»); los códigos retóricos («de los de lanza en astillero, adarga antigua»; «de lo más fino»); el de la connotación («de cuyo nombre no quiero acordarme»; «que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben»; «mozo de campo y plaza»), por mencionar solo algunos.

Del mismo modo que la literatura, el teatro y el cine pueden hacer uso en el plano del contenido de todos y cada uno de los códigos, pero, a diferencia de ella, aglutinan también varios de ellos en el plano de la expresión, constituyéndose de esta manera en lenguajes formalmente complejos, multicódigos o pluricódigos. Por tanto, su complejidad formal supera a la del lenguaje escrito o hablado, pues, además de hacer uso de los lingüísticos, incluye también los códigos paralingüísticos y extralingüísticos.

Fusionando las tres categorizaciones —el proceso de comunicación de Jakobson, el estudio dramatólogo de García Barrientos y la conceptualización del proceso comunicativo de Martín Algarra—, voy a considerar como elementos de la comunicación artística en teatro y cine tres grandes apartados con sus elementos subjetivos (emisor y receptor); objetivos (signos, mensajes, códigos y lenguajes); y prácticos (proceso de expresión y proceso de recepción), para pasar después al estudio de la adaptación y sus elementos constituyentes con la ejemplificación de las tres versiones de *Macbeth* elegidas.