

# 27 situArte

AÑO 16 N° 27. ENERO - JUNIO 2021

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte  
de la Universidad del Zulia  
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa  
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

# La ventana indiscreta: adaptación, narrativa y autoría

## *The indiscret window: adaptation, narrative and authorship*

Recibido: 05-10-20  
Aceptado: 10-12-20

**Josep Prósper Ribes y Francisca Ramón  
Fernández**

Universitat Politècnica de València, España  
[jprosper@har.upv.es](mailto:jprosper@har.upv.es)  
[frarafer@urb.upv.es](mailto:frarafer@urb.upv.es)

### Resumen

El presente artículo plantea la relación entre la literatura y el cine a través de la adaptación, centrándose en los elementos esenciales para considerar que una obra deriva de otra. Esta es una cuestión muy importante, ya que se pueden generar derechos de propiedad intelectual. Podemos establecer el origen de una obra a partir de otra, como fuente de inspiración. Por ello, hay que centrarse en la historia y en los personajes y acontecimientos que conforman la diégesis, para establecer la relación de dependencia. El ejemplo tomado es *La ventana indiscreta* donde se parte de un texto literario breve que sirve de referencia, pero que experimenta ya en la fase de guion una transformación sustancial, modificando el carácter de algunos personajes, añadiendo otros y finalmente modificando el sentido del relato. Aún en este caso, la obra cinematográfica deriva de la novela. Y fue necesario adquirir los derechos de la novela.

**Palabras clave:** Narrativa, Adaptación, Autoría, *La ventana indiscreta*.

### Abstract

This article presents the relationship between literature and cinema through adaptation, focusing on the essential elements to consider that one work derives from another. This is a very important issue, as intellectual property rights can be generated. We can establish the origin of one work from another, as a source of inspiration. Therefore, it is necessary to focus on the story and the characters and events that make up the diegesis, to establish the relationship of dependency. The example taken is *The Indiscret Window*, which starts from a brief literary text that serves as a reference, but which already undergoes a substantial transformation in the script phase, modifying the character of some characters, adding others and finally modifying the meaning of the story. Even in this case, the cinematographic work derives from the novel. And it was necessary to acquire the rights to the novel.

**Keywords:** Narrative, adaptation, authorship, *The indiscret window*.

## Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo principal plantear los requisitos básicos que permitan considerar que una obra deriva de otra y que, por lo tanto, necesariamente, deba adquirir los derechos de propiedad intelectual (Prósper y Ramón, 2020a). Para ello, partimos de la comparación entre la obra original con la obra adaptada o derivada y determinamos el grado de similitud existente, teniendo en cuenta que, tanto la obra original (por ejemplo, una novela) en relación con la obra derivada (por ejemplo, una película), son obras por derecho propio con sus valores narrativos y artísticos específicos. Sin embargo, hay que considerar este grado de similitud o de parecido para determinar la generación de derechos de propiedad intelectual o no.

Los objetivos secundarios consisten en:

- Determinar los elementos de la historia que deben tomarse como referencia fundamental para establecer la consideración de obra adaptada.

- Establecer el grado de similitud de los personajes y acontecimientos en las distintas obras adaptadas.

- Concretar los criterios valorativos que determinen la importancia de los elementos de la historia (personajes y acontecimientos) como fundamento de la adaptación.

- Fijar el concepto de propiedad intelectual de una obra a partir de las similitudes entre los distintos elementos que componen la obra original y la obra adaptada o derivada.

La justificación de este trabajo radica en que la adaptación de obras de distinta naturaleza al cine (o a otros medios) es uno de los recursos fundamentales para crear relatos desde los orígenes de dicho medio de comunicación. Su importancia es enorme en la historia del cine, y son múltiples las obras adaptadas. En este estado de cosas, es fundamental plantearse, como hacemos aquí, qué hace que una obra literaria o de otra naturaleza se plasme en una obra audiovisual, que puede inclusive enmascarar u ocultar la obra original, de tal forma que el público llega a conocer la obra adaptada, pero desconoce la obra original preexistente.

En nuestro caso, hemos optado por analizar una obra literaria, *La ventana indiscreta*, de Cornell Woolrich, adaptada en una película del mismo nombre, dirigida por Alfred Hitchcock. Cabe destacar que la película tuvo mayor repercusión que la obra literaria. Además, la justificación de este análisis comparativo se debe también a que es una adaptación muy libre. Hitchcock solía basarse en obras literarias preexistentes que en el desarrollo del guion se modificaban sustancialmente, como pasó en la película *Psicosis* (Prósper y Ramón, 2020b).

De manera que, se transforma sustancialmente el relato literario con la introducción en la película de personajes nuevos, modificando el sexo de algún personaje y, por tanto, su función, y cambiando acontecimientos. Aun así, hay que señalar que esta película parte de la obra

literaria y, de esta forma, nos permite comprobar que, aunque se produzcan estas modificaciones, hay un original que sirve de referencia a la obra adaptada.

## 1. Aspectos teóricos de la narrativa y de la adaptación

La utilización de distintos medios de forma simultánea en el ámbito de la narrativa en la cultura de la convergencia no es algo exclusivo de la denominada cultura digital. Las prácticas que se identifican con la transmedia son múltiples, y abarcan distintas denominaciones que se han reducido a intermedialidad y transmedialidad.

Tradicionalmente, los estudios sobre la adaptación de obras han tomado como referencia la fidelidad hacia la obra original y la consideración de trasladar los principios fundamentales que sustentan el contenido de la obra original a la obra adaptada. Así lo señala Gómez López (2010, pp. 254-255), al indicar que la fidelidad de la obra es un criterio actualmente desprestigiado.

No es nuestro propósito seguir la línea tradicional, ya que consideramos que cada obra tiene sus propios caracteres artísticos y sus valores. En este sentido se puede citar a Stam (2009, p. 20):

Sin embargo, hay que considerar de forma muy exacta el grado de similitud para poder establecer que una obra es una adaptación, ya que la adaptación establece o genera derechos de propiedad intelectual a través de derechos personales y patrimoniales. En este momento, cabría preguntarse los motivos que han llevado a un número tan elevado de adaptaciones de obras literarias al cine y a otros medios audiovisuales.

Siguiendo a Sánchez Noriega (2000, p. 50-52), podemos señalar que los principales motivos serían el gran número de creaciones audiovisuales que hay que producir al cabo del año. Esto provoca que las ideas originales no sean siempre suficientes y sea necesario recurrir a otras fuentes para poder satisfacer la gran demanda de historias que contar audiovisualmente. Así Seger (1993, p. 9) señala que entre un 30 y un 40% las películas están basadas en obras literarias. Tendríamos aquí un motivo tanto industrial como creativo.

También el cine, tradicionalmente, y la televisión han aprovechado los grandes éxitos de la literatura, lo que ha implicado, entre otras cosas, que un número importante de lectores sienta curiosidad por contemplar la obra audiovisual creada a partir de un *best seller*. Es lo que Seger (1993, p. 25) considera como una audiencia ya creada, gracias a los lectores de una obra literaria.

Nos encontramos pues, con la adaptación como fenómeno intermediático (Gómez y González, 2017, p. 5), en el que hay que atender a distintas plataformas respecto al producto que resulta del trasvase de la obra a un medio

u otro. Desde luego, la cinematografía “ha bebido” en numerosas ocasiones de la fuente de la literatura, cuyas producciones también supusieron el acercamiento a un público más amplio que el de la obra literaria. Lo que se conoce como la “complicidad” del público o en términos utilizados por Gómez y González (2017, p. 6-7) “un público rural masivo”.

Los medios audiovisuales tienen también una gran capacidad didáctica y pueden utilizarse para la divulgación de textos escritos. Por supuesto, el prestigio cultural de determinadas obras literarias también es una razón a considerar para su adaptación. Desde un punto de vista narrativo, la adaptación consiste en trasvasar una idea de un texto a otro, normalmente de diferente naturaleza, como puede ser una novela a una película.

La cuestión es plantear qué elementos de una obra se pueden considerar básicos para determinar que haya adaptación, es decir, que no solamente una obra se inspira en otra, sino que realmente la toma como referencia y versiona los elementos básicos, de tal forma que, sin la obra original, no existiría la obra adaptada. Este trasvase se considera “abierto” en el sentido de que no se limita al trasvase de lo literario a la gran pantalla (Gómez y González, 2017, p. 8), sino que se produce lo que se conoce como “adaptación libre”.

Llegados a este punto y habiendo realizado las precisiones anteriores, cabría plantearse qué podemos entender por texto narrativo. Al respecto, Bal (1998) nos proporciona una aproximación concisa y clara: “un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración (...) la afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto *no es* la historia”. Lo que nos está indicando Bal es que un mismo tema o asunto puede reproducirse en muchos textos y en cada uno de ellos de forma original. Por ejemplo, el mito de Drácula tiene distintos textos literarios y distintos textos audiovisuales.

Por todo ello, se aboga por la realización de un “buen uso de la obra original” (Gómez y González, 2017, p. 9) y que la “apropiación” que se realice en la adaptación de la obra respete los derechos de la primera, en el sentido de no realizar una “usurpación” de la autoría.

## 1.1. El relato: discurso e historia

Por lo tanto, en un texto se producen acontecimientos provocados y experimentados por personajes. Esto es la historia. Pero esta historia se puede presentar de muy diversas maneras, lo que nos lleva a considerar el discurso (Genette, 1998); esto es, la particular forma en que cada texto relata una historia.

La película como texto multimedial puede incluir cualquier otra forma de comunicación, y sus posibilidades de reflexión *intermedial* son numerosas. El discurso, por lo tanto, hace referencia a los procedimientos y a las particularidades narrativas de cada manifestación narrativa, por

ejemplo, cine, literatura o teatro. Para Chatman (1990, p. 19):

La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el concepto o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido.

Cada tipo de relato implica un tipo de discurso propio. Por lo tanto, cuando se produce el trasvase de una manifestación narrativa (por ejemplo, literatura a otra como puede ser el cine), se producen necesariamente cambios estructurales motivados por la diferente naturaleza discursiva de cada manifestación narrativa.

## 1.2. Elementos de la historia: personajes y acontecimientos

A la hora de establecer qué elementos deben considerarse para entender que una obra deriva de otra (especialmente una obra literaria trasvasada a una obra cinematográfica) deben ser los aspectos de la historia donde hay que centrarse. Tenemos dos elementos claves a considerar, que son: personajes y acontecimientos. Pero también hay que tomar en cuenta la estructura narrativa; es decir, cómo están relatados los acontecimientos, lo que hace referencia a la cadena que motiva cada uno de ellos y al orden en el que se cuentan, así como al punto de vista.

Por lo que respecta a los personajes, es conveniente determinar aquellos que son fundamentales en la historia, especialmente los personajes principales, que son quienes hacen avanzar la acción principal. Es independiente que después en la obra derivada se cambie el nombre o algunos rasgos físicos, lo importante son las características esenciales de los personajes, como sus cualidades psicológicas, su objeto de deseo, es decir, aquello que persigue, así como las acciones en las que interviene.

En segundo lugar, para considerar los acontecimientos, seguimos a Chapman (1990, p. 56), que distingue entre sucesos, núcleo y satélite. Los núcleos serían los elementos que necesariamente deben aparecer en la historia, en el relato, porque su ausencia rompe la lógica. Por lo tanto, son los que introducen transformaciones en la diégesis. Por el contrario, los sucesos satélite pueden ser eliminados sin destruir la lógica narrativa, aunque hay que tener en cuenta que enriquecen estéticamente el relato. Serían los sucesos núcleo los esenciales para determinar cuándo una obra deriva de otra. Los personajes y sucesos junto con el espacio-tiempo narrativo, forman la diégesis, es decir, el universo propuesto por el relato donde se desarrolla la historia.

Por estructura hay que entender la relación que mantienen entre sí los acontecimientos y cómo se van

articulando de forma lógica, es decir, formando una cadena causa-efecto. Aquí es fundamental el concepto de orden temporal: la sucesión de los acontecimientos en el discurso.

Estos son los elementos básicos que debemos considerar cuando analizamos una obra que sea derivada de otra. De esta manera, una obra derivada o adaptada puede, inclusive, cambiar sustancialmente el sentido final del relato, como veremos en *La ventana indiscreta*, aunque la inspiración pueda proceder de la obra original. Este también sería el caso muy famoso de *Psicosis*, de Hitchcock, que parte de los mismos elementos de la historia, pero en la obra adaptada se transforman de tal manera que el sentido adquirido es muy diferente. Aunque, eso sí, fue necesario obtener económicamente los derechos de la obra original para poder adaptarla (Prósper y Ramón, 2020b).

## 2. Aspectos jurídicos de la adaptación

En cuanto a los derechos de propiedad intelectual que se pueden generar, se deben distinguir los de la obra preexistente y los de la obra que ha sido resultado de la transformación, que los tendrá el autor de dicha obra. Cuando nos referimos a las adaptaciones, la legislación aplicable, especialmente el Real Decreto Legislativo 1/1996, las considera como obras derivadas, y son objeto de propiedad intelectual, sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original.

Además, también incluye dentro de esta consideración: "cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica". Es más, se considera que la transformación comprende varias actuaciones sobre la obra, como es la traducción de la misma, la adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que resulte o derive una obra distinta (Simón, 2017). Todo ello, además, como indica el artículo 21 de la norma mencionada.

La obra derivada, siguiendo a Sánchez Ruiz de Valdivia (2014), es una "obra nueva surgida de transformar una obra preexistente"; es decir, siempre tiene que haber una obra previa para que se produzca una obra derivada. No se produce la obra ex origen, aunque esa obra derivada va a tener las connotaciones de obra original, requisito imprescindible para ser protegida por la propiedad intelectual, como hemos indicado anteriormente.

La obra derivada, como también acertadamente apunta Sánchez Ruiz de Valdivia (2014), "procede o nace de la transformación de otra obra preexistente que incorpora". De ahí que la obra derivada supone una transformación en sí de una obra previa, en la que se basa y que queda, además, incorporada a la obra generada de forma posterior.

Resulta especialmente relevante que la obra sea original para que se proteja en el ámbito jurídico, por el hecho de ser diferente a otra. En otros casos, se habla de *centón*, que se refiere a la obra compuesta de fragmentos ajenos en su totalidad y carente de originalidad (Real Academia Española, 2020) o, como se ha denominado

actualmente, "El método Bunbury", en alusión al cantante del mismo nombre, que utiliza fragmentos de obras sin citar. Aunque dicho método se refiere al ámbito de la música, nos interesa destacarlo aquí por la consideración respecto a la fragmentación e inserción dentro de una obra, lo que podría ser extrapolable a otros casos, como por ejemplo, el audiovisual.

Sin embargo, es preciso diferenciar el hecho de la creación, como dispone el artículo 1, del Real Decreto Legislativo 1/1996, del 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, al establecer que "la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación" con el acto de copiar, que no estaría protegido como obra original por la legislación.

Lo anterior puede verse claramente en el caso de ciertas adaptaciones cinematográficas que, además de ser fieles a la obra preexistente, mantienen exactamente iguales, incluso, los diálogos de los personajes. En cuanto a los derechos reconocidos a los artistas, intérpretes y ejecutantes, en el caso de la adaptación al cine de la novela o el teatro, se aplicará la normativa referida en materia de propiedad intelectual.

Respecto al reconocimiento como autor de una obra audiovisual, se consideran como tales, tanto el director-realizador, como los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos. Tienen también la consideración de autor en la obra audiovisual, como indica el artículo 87 del Real Decreto Legislativo 1/1996, "los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra".

Por tanto, como autores se les reconoce no sólo los derechos morales o personales, sino también los de explotación, patrimoniales, económicos o crematísticos que se establecen en la normativa aplicable a la propiedad intelectual, y que se integran por los siguientes derechos: explotación exclusiva, reproducción, distribución, comunicación pública y transformación. En el caso de las adaptaciones, se debe tener en cuenta que el autor de la obra original y de la obra derivada en su adaptación pueden recaer en la misma persona, o en personas diferentes.

## 3. La adaptación: del relato original al relato recreado

Para analizar un ejemplo de adaptación muy conocido, así como ver las similitudes y diferencias entre la obra original y la obra adaptada, seleccionamos a *La ventana indiscreta*, película basada en un relato titulado *It Had to Be Murder*, de 1942 de William Irish que era el seudónimo que utilizaba Cornell Woolrich (figs. 1 y 2).

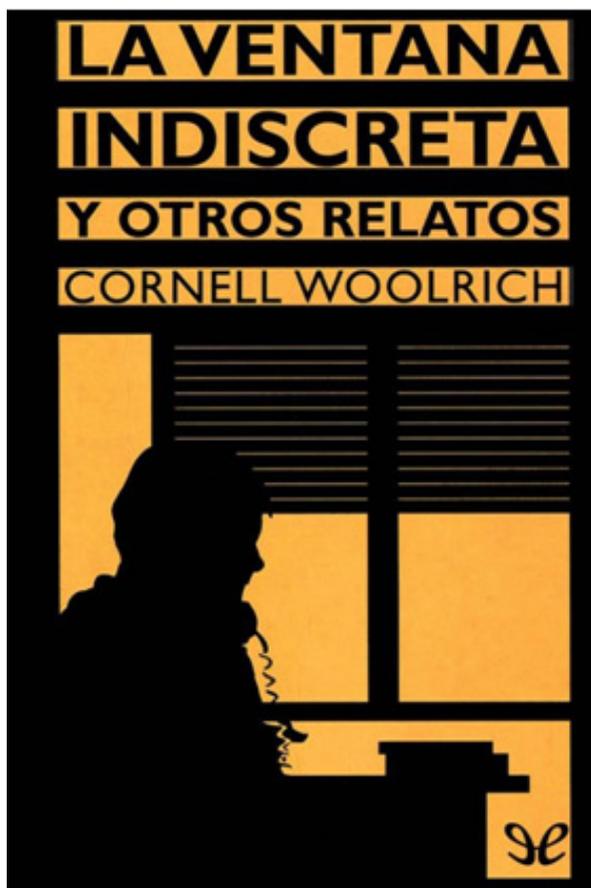


Figura 1

Carátula de la novela de Cornell Woolrich (1942), *La ventana indiscreta*.

Fuente: <https://www.holaebook.com/book/cornell-woolrich-la-ventana-indiscreta-y-otros-relatos.html>

Nos gustaría precisar que la elección de esta obra ha sido motivada por distintas razones: la modificación sustancial de la obra cinematográfica en relación a la obra literaria, atendiendo a los intereses audiovisuales del director pero, al mismo tiempo, la permanencia de la esencia de resolver un asesinato con la sola observación de un personaje que se encuentra paralizado (Giraldo, 2008, p. 66).

### 3.1. Aspectos jurídicos de la adaptación de la obra: del libro al cine

Cuando nos referimos al ámbito de la propiedad intelectual en el caso de la película *La ventana indiscreta*, no constituye un ejemplo al uso de conflictos con la propiedad intelectual. El cuento de Cornell Woolrich, que utilizaba el pseudónimo de William Irish o George Hopley, se publica en el año 1942 y unos años después, en 1954, Hitchcock realiza la película basada en dicho relato.



Figura 2

Cartel de la película *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) (Hitchcock, 1954).

Reproducción en Vagebond's.

Fuente: <http://moviescreenshots.blogspot.com/2010/11/rear-window-1954.html>

En este caso, la discusión no radica en que se utilice una obra ajena sin autorización (Ramón, 2018, p. 10), ya que los permisos se obtuvieron, ni tampoco se trata de un plagio o falsa atribución de la autoría, ya que el director realiza una adaptación, que además, constituye una obra derivada y, como veremos después, se incorporan distintos elementos que la hacen sustancialmente diferente de la obra original en la que está basada. Cabe mencionar que la obra literaria, además de su versión cinematográfica, fue objeto de otras adaptaciones, por ejemplo, en un género que se denomina *cineromanzo*.

El fantasma del plagio siempre ronda en el ámbito de la propiedad intelectual, y es por ello que resulta especialmente relevante que la adaptación de la obra preexistente cuente con la autorización por parte del autor de la misma, y que se respeten sus derechos de propiedad intelectual.

El concepto de "original" para que la obra goce de protección por parte de la legislación en muchas

ocasiones no es fácil de determinar, y más aún en el caso de las obras audiovisuales (Ramón, 2018, p. 12). Por tanto, los elementos que intervienen en la adaptación de la obra deben mantener la originalidad en la obra adaptada, para ser considerados a efectos de la propiedad intelectual.

Un ejemplo también del ámbito audiovisual, más reciente, lo vemos cuando Steven Spielberg fue acusado de plagiar precisamente la obra que estamos analizando, *La ventana indiscreta*, en el argumento de la película *Disturbia*, de la que fue productor. Se le acusó de no disponer de autorización para la utilización de la obra literaria de Cornell Woolrich, cuyos derechos no eran de dominio público, sino de la Fundación Sheldon Abend Revocable. Las películas de Hitchcock y Spielberg siguen la misma trama, pero este último no solicitó la autorización para la adaptación, sino que realizó cambios, con la finalidad de encubrir lo que era un presunto plagio, según indicó la prensa en ese momento.

Este caso se resolvió a favor de Spielberg finalmente, ya que el juez desestimó la demanda que interpuso la citada fundación poseedora de los derechos de la obra de Woolrich, contra Dream Works y Paramount. Se consideró en la resolución judicial que la obra no infringió la ley de Copyright de Estados Unidos, ya que la película desarrollaba subtramas distintas al cuento de Woolrich, y que el argumento se enfocaba a un público adolescente, además de estar dotado de unas notas de humor.

En el caso de la obra de Hitchcock, sí que se adquirieron los derechos de la obra original, además se cita la indicada obra en los títulos de la película, y se expresa que está basada en la misma, eso sí, con una adaptación por parte del escritor, Jon Michael Hayes, que recibió el encargo del mismo Hitchcock. En este sentido, manifestó el escritor:

Él había conseguido los derechos de la obra de Woolrich y los de la NCA sugirieron que pudiera yo trabajar con él en ello (...)

La huella del genio de Hitchcock se halla en cada cuadro del filme terminado, pero la impresión de que lo hizo todo solo es una completa tontería. Yo hice lo que cualquier otro escritor hizo por él en otras ocasiones (...) ¡Escribir! (Spoto, 1998, p. 306)

En esta cita queda muy claro que Hayes fue responsable de la adaptación, pero siguiendo las directrices que le marcó el director, quien dejó su impronta, y realizó distintos cambios en el hilo narrativo y en los personajes (introduciendo otros nuevos) y que obedecían a su intento de expresar audiovisualmente las ideas de la novela, pero también de ir mucho más allá de la misma, por lo que realizó esa adaptación, pero de tal forma que no se asemeja cien por ciento con la obra original en la que se basa.

Se trata de un caso, pues, de adaptación *sui generis*, en el que se respeta la propiedad intelectual de la obra original, ya que se cuenta con autorización del autor del relato, y también se crea una nueva obra, la adaptada, que goza de derechos de autor también como obra derivada. Nos encontramos con la obra preexistente, que

no estaba en ese momento en el dominio público, por lo que se necesita autorización, y la obra derivada, que es la que se adapta y resulta ser la película.

Cabe plantearse también qué es lo que le interesó a Hitchcock del relato de Woolrich que tiene el siguiente planteamiento: un hombre que se encuentra con una pierna escayolada se dedica a observar a los vecinos del edificio de enfrente. De esta manera, quiere descubrir un crimen, que efectivamente ha tenido lugar.

Tal como ocurre en el caso analizado, aunque una obra parte de la otra, se puede transgredir perfectamente el espíritu de la obra original, introduciendo modificaciones tanto en los aspectos concretos del contenido (personajes o historia) como en los aspectos morales e ideológicos. Pero ello no es suficiente para considerar la obra derivada como obra original a efectos de derechos de propiedad intelectual. Cuando se puede establecer claramente (como es este caso) que la obra derivada parte de la original, hay que adquirir los derechos de propiedad.

### 3.2. Aspectos referentes a la narrativa: diferencias entre el libro y la película

En cuanto a la narrativa, que se utiliza en primera persona, el personaje principal, Hal Jeffries, se aburre mucho por su situación y éste es el motivo que le induce a contar los sucesos que constituyen la historia. Así, por ejemplo, dice: "poco después, mi criado, Sam, me trajo el desayuno y el periódico, disponiendo así de material para matar el tiempo durante mucho rato, dejaron de interesarme por completo las ventanas de mis vecinos" (Woolrich, 2008, p. 13). Podemos comprobar que Hal tiene un criado, que relata en primera persona, y que necesita "matar" el tiempo. Más adelante, hay un momento en que nos cuenta lo siguiente:

Luego, entreabrió con tanto cuidado que yo casi no pude apreciarlo, para mirar por la rendija. Enseguida, después de cerrar, me besó tambaleándose como un borracho, tropezó con una silla y se fue a coger la botella de coñac. Mientras bebía, continuaba mirando hacia atrás, en dirección a aquella puerta que acababa de echarle en cara su secreto.

Apoyé los prismáticos en las rodillas.

¡Culpable! ¡Sí, era culpable! Tenía, entonces, la prueba formal, a pesar de lo que creyera la policía. (Woolrich, 2008, p. 27)

Hemos elegido estos dos extractos para poner de manifiesto el estilo narrativo de la novela y dejar claro cómo el personaje, Hal Jeffries, cree inmediatamente en la culpabilidad de Thorwald. El primer problema que se plantea es cómo pasar la narración en primera persona de la novela al cine. A partir de aquí, Hitchcock comenta:

Tenía la posibilidad de hacer un filme puramente cinematográfico. Por un lado, tenemos al hombre

inmóvil que mira hacia fuera. Es un primer trozo del filme. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica. (Truffaut, 1984, p. 186)

Como podemos apreciar, la diferente naturaleza del discurso literario y cinematográfico nos conduce a un planteamiento radicalmente diferente. Hitchcock va a “jugar” con una triada de planos (primer plano, un personaje observando; segundo plano, se detiene en lo que es objeto de su atención; tercer plano, reacción del personaje) para intentar mostrar la subjetividad en el relato cinematográfico (fig. 3).

Entre diversas opciones Hitchcock escoge aquella que tiene un entronque en los conceptos más cinematográficos del montaje. Pero, para determinar el grado de adaptación de la película, hay que referirse a la historia y a los personajes (fig. 4).

Como podemos comprobar (fig. 4), en el caso de los personajes hay diferencias sustanciales. En primer lugar, nos encontramos con que el protagonista, Jeffries, es fotógrafo y su pierna está escayolada por un accidente laboral; mientras que en la novela no se indica su profesión. En segundo lugar, en la película, el protagonista tiene una novia, Lisa, cosa que no ocurre en la novela. En tercer lugar, en la novela aparece un criado, Sam que, por la época de su redacción y por el nombre, se puede inferir que fuera de color. Por el contrario, en la película, aparece una asistente

femenina. Estas diferencias son lo suficientemente sustanciales y en la adaptación se introducen cambios de consideración para facilitar el desarrollo narrativo cinematográfico. En la figura 5, vamos a mostrar los principales sucesos núcleos.

Como podemos comprobar, en esta breve relación de sucesos y situaciones fundamentales de la novela y la película hay bastante diferencia, aunque claramente la idea original surge de la novela, pero el sentido final de ambas obras es muy diferente.

En Hitchcock hay un claro referente moralista: Lo que hace Jeff no es exactamente lo correcto y, por lo tanto, recibe su justo castigo (fig. 6). James Stewart y Grace Kelly, como Jeff y Lisa, tienen una relación personal en la película que no se narra en la novela, lo cual a su vez marca la diferencia en el final de las obras analizadas.

Truffaut dice al respecto de la que fue una de sus películas favoritas dirigidas por Hitchcock (1984, p. 187-188):

Al comienzo, su interés era solamente técnico, pero creo que trabajando en el guion convirtió la historia en algo más importante (...)

H. Al otro lado del patio, hay cada tipo de conducta humano, un pequeño catálogo de los comportamientos (...)

Lo que se ve en la pared del patio, es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo, como usted dice, de un pequeño mundo.



**Figura 3**

Fotograma de la película *La ventana Indiscreta* (Hitchcock, 1954).

Fuente: <https://www.rtve.es/television/20140826/ventana-indiscreta-clasico-del-cine-suspense-este-miercoles-1/999724.shtml>

<b>LA VENTANA INDISCRETA (NOVELA)</b>	<b>LA VENTANA INDISCRETA (PELÍCULA)</b>
<b>PERSONAJES PRINCIPALES</b>	
Hal Jeffries, protagonista. Señor Thorwald, asesino, y la señora Lars Thorwald, asesinada. Sam, criado. Boyne, detective.	L. B. "Jeff" Jeffries, fotógrafo, protagonista. Lars y Anna Thorwald. Lisa Carol Fremont, novia de Jeffries. Stella, asistente. Doyle, detective.
<b>PERSONAJES SECUNDARIOS</b>	
Administrador edificio. Varios vecinos (sin precisar). Agente de policía que se envía a la estación. Empleado de la estación que taladra los billetes. Dos hombres que entran en la casa (van al dormitorio y a la cocina). Propietario e inquilino del bloque de pisos en que se está realizando una reforma. Inquilino al que Boyne interroga. Mujer relacionada con Thorwald. Obreros que están realizando trabajos de reparación. Doctor Preston.	La señora Torso. La escultora. Los recién casados. El pianista. La pareja con perro. La señorita corazón solitario.

**Figura 4**

Personajes principales y secundarios de *La ventana indiscreta* (novela y película).

Y, tal y como continúan diciendo en su conversación Hitchcock-Truffaut, el nexo común de todas estas historias es, en mayor o menor grado, las relaciones sentimentales, algo que en la novela no se muestra de forma tan clara. Mientras en la novela el protagonista no mantiene ningún tipo de relación sentimental, en la película se observa una clara relación entre él y Lisa, donde ella toma constantemente la iniciativa, hasta el punto de proponerle pasar con él la noche a cambio de su intuición femenina, es decir, para ayudarlo a resolver el crimen. De hecho, aquí se observa un cambio de rol femenino importante para la época, ya que no se circunscribe a ser la modelo que anhela traer matrimonio, y pasa a desempeñar un rol detectivesco, con la finalidad de ayudar, pero también de impresionar al protagonista.

En esta película se produce un curioso y a la vez cínico paralelismo entre la pareja formada por Lisa y Jeff y la pareja de los Thorwald. Al respecto, comentaban Truffaut y Hitchcock (Truffaut, 1984, p. 188):

FT: el problema de James Stewart es que no tiene ganas de casarse con Grace Kelly y, en la pared de enfrente no ve más que acciones que ilustran el problema del amor y del matrimonio (...)

AH: en la pareja Stewart-Kelly, él está impedido por la pierna escayolada y ella está libre y puede moverse de un lado para otro, mientras que al otro lado del patio la mujer enferma está pegada a su lecho y el marido es el que va y viene.

Por lo que se refiere a los elementos que aparecen en la obra de Irish y en la película de Hitchcock, hemos observado que mantiene semejanzas con la obra literaria (la figura del voyeur principalmente), así como el espacio (la ventana) y algunas divergencias, como es el caso de la protagonista femenina. Sin embargo, ambas mantienen el hilo conductor narrativo sobre la curiosidad humana, la observación y la invasión de la privacidad (Narbona, 2018), así como el enfoque y la mirada furtiva de los protagonistas, y ello no es óbice para que las dos obras sean diferentes en su propósito a efectos del lector o espectador.

Precisamente es en la "mirada" donde el protagonista sacia sus ansias de saber, y de descubrir la vida íntima de sus vecinos, lo que le confiere un cierto poder cuando obtiene el conocimiento. Aquí aparece la mirada como conocimiento y poder, que se incrementa al sospechar de un asesinato.

<b>LA VENTANA INDISCRETA (NOVELA)</b>	<b>LA VENTANA INDISCRETA (PELÍCULA)</b>
Personaje principal, Jeffries, inmovilizado en su apartamento y que se dedica a entretenerse observando a sus vecinos por la ventana.	Se establece la misma situación que en la novela.
Jeffries desarrolla sospechas cuando Thorwald deja de realizar las rutinas habituales.	Se produce la sospecha por parte de Jeffries cuando Thorwald realiza acciones inusuales que tiene que ver con su esposa, y cierra la ventana.
Se involucra al detective y al criado.	Jeffries involucra a su novia Lisa, al detective y a la asistente. El personaje de la novia no existe en la novela.
Se envía a Sam, cuando Thorwald también sale del apartamento, a un parque. Y no hay descubrimiento de anillo.	Se envía a Lisa al apartamento de Thorwald. Lisa descubre el anillo de casada de la mujer de Thorwald y se lo pone en la mano.
Thorwald se da cuenta de que Jeffries conoce que él es el asesino e intenta matarlo con un revolver, pero Jeffries interpone un busto escultórico, en el que rebota la bala. Thorwald cae por la ventana, y finaliza el relato con la entrada del doctor Preston.	También ocurre el intento de asesinato. Jeffries se defiende con el flash, cegando a su agresor, hasta que intenta arrojarlo por la ventana. Finalmente, la aparición de la policía consigue detener a Thorwald, pero Jeffries termina cayendo y fracturándose la otra pierna. Finaliza la película con la presencia de Lisa en la habitación de Jeffries, que tiene las dos piernas escayoladas, como metáfora de que ha quedado bajo el influjo y dominio de la mujer.

**Figura 5**  
Diferenciación de los sucesos principales de *La ventana indiscreta* (novela y película).

Otro de los aspectos son las imágenes estáticas que se generan con la cámara fotográfica del protagonista dentro de la propia película, a semejanza de cuadros inanimados. Un ejemplo paralelo lo encontramos en la película *Vértigo*, también de Hitchcock, que resulta ser igualmente adaptación de una obra literaria, en la que un cuadro desencadena los acontecimientos, al pretender que cobre vida.

Considera Hitchcock que “todos los esfuerzos de James Stewart para recrear la mujer cinematográficamente, son presentados como si intentara desnudarla en vez de vestirla” (Truffaut, 1984, p. 211). No obstante lo anterior, la diferente concepción de las dos obras de *La ventana indiscreta*, mucho más innovadora en Hitchcock que en Irish, las mantiene en su diferencia pero también en su similitud, ya que la idea de frustración del ser humano con la vida propia y el entusiasmo por contemplar la ajena pervive en ambas. Y también se refleja en el personaje principal, cuya contemplación le causa cierto placer (Narbona, 2018), a la vez que le alivia del sentimiento de soledad (apreciado mucho más

en la novela de Irish que en la película, que en cierta forma es paliado por el personaje de Lisa, ausente en la novela) e identificado con la figura del “mirón” produciendo el efecto en la película de ser un espectador dentro de la misma.

Otro de los aspectos a destacar es precisamente el de los afectos o voluntades que se despiertan en el personaje principal. Se pierde el sentimiento de comunidad y solidaridad ante una situación común, en favor de “la indiferencia, la sospecha, la murmuración, la calumnia y la indiscreción” (Narbona, 2018, p. 44).

Para finalizar este análisis sobre *La ventana indiscreta*, hay que dejar constancia de la gran complejidad técnica de la película, cosa que no ocurre lógicamente en la novela. Se tuvo que construir una enorme y complejo plató que supervisó Hitchcock para recrear el edificio de enfrente. También es importante destacar la calidad de todos los técnicos y los actores que intervinieron en esta película. Evidentemente las diferencias con respecto a la obra literaria son enormes.



Figura 6

Imágenes de los protagonistas de *La ventana Indiscreta* (Hitchcock, 1954).

Fuente: <https://www.espinof.com/criticas/alfred-hitchcock-la-ventana-indiscreta-el-punto-de-vista>

## Conclusiones

La obra literaria original y la obra cinematográfica adaptada son relatos diferentes, en función de los distintos procedimientos narrativos que se utilizan, además de que suelen crearse en periodos históricos particulares y destinados a públicos muy distintos. En estas condiciones, no puede considerarse que el valor de una obra dependa del mayor o menor grado de fidelidad o de las relaciones que se puedan establecer entre las obras.

Conviene, por lo tanto, diferenciar entre los aspectos del contenido (historia y personajes), que son los que establecen claramente la relación de dependencia entre las distintas obras y, por lo tanto, la necesidad de adquirir los derechos de propiedad intelectual y, por otra parte, el espíritu final de la obra, su ideología y su función estética.

Sin embargo, cuando se plantea el tema de los derechos de propiedad intelectual, hay que tener en consideración qué elementos presentan un grado de similitud para considerar si una obra deriva de otra. Estos elementos son fundamentalmente los personajes y los acontecimientos. Aunque hay que tener en cuenta que en la obra derivada se pueden introducir modificaciones.

En el caso de la adaptación de *La ventana indiscreta*, en la película se toman elementos fundamentales de la obra literaria, y por ello fue necesario adquirir los derechos; sin embargo, al trabajar la historia en función de

los intereses narrativos del director y del mensaje que quería transmitir, tenemos una obra sustancialmente diferente.

En el ámbito de la propiedad intelectual, la obra derivada, que sería la adaptación de la obra original, genera derechos de autor, y hay que tener en cuenta los derechos de autor de la obra preexistente. En el caso de las adaptaciones cinematográficas, se considera como autor a distintas personas que intervienen en el proceso de transformación (director-realizador, autores del argumento, entre otros) incluyéndose al autor de la composición musical que se haya creado *ex profeso* para la obra audiovisual.

Las dos obras analizadas, novela y película, muestran similitudes y diferencias tanto en la narrativa como en la adaptación. Los sentimientos del personaje principal se acusan más en la novela y quedan más difuminados en la película por la intervención de otros, como son los personajes femeninos, ausentes en la novela (Lisa, la novia, y Stella, la asistente). Precisamente la primera supone el contrapunto en la "mirada" de Jeffries, que utiliza su cámara fotográfica con teleobjetivo para "ver" y "mirar" con ella a la comunidad, y a la vez mantiene su postura como espectador dentro de la película, situación que no se produce en la novela, en la que nos encontramos con una contemplación de carácter singular y no plural, además de utilizar prismáticos como instrumentos de observación, lo cual le sitúa en una posición menos favorable que la del protagonista de la película.

La cámara o los prismáticos se convierten en herramientas de poder, de poder contemplar, de

dominación de la escena y esto se observa mucho más claramente en la película, ya que en una determinada escena es precisamente el *flash* el que deslumbra al asesino, con lo que se convierte en una herramienta capaz de producir un daño.

Debemos señalar que el valor artístico de una obra adaptada nunca debe considerarse a partir del grado de fidelidad con respecto a la obra original. En otras palabras, la obra original es el punto de partida, el elemento referente en lo que respecta a la historia y a los personajes, aunque después se puedan introducir modificaciones sustanciales, como es el caso expuesto de *La ventana indiscreta*. Pero es en el discurso donde realmente se establecen las verdaderas diferencias que surgen a partir de los distintos procedimientos narrativos. Ahora bien, a la hora de determinar los derechos de propiedad intelectual, es el grado de fidelidad entre las obras el factor determinante.

## Referencias

Bal, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Giraldo, Efrén (2008). Los relatos de Cornell Woolrich y la función social del simple arte de angustiar. *Revista Universidad De Antioquia*, 29, 58-73.

Gómez López, Encarnación (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. *Revista de Filología Alemana*, Anejo II, 245-255.

Gómez, Iván y González Álvarez, José Manuel (2017). La adaptación en la era intermediática: textos, pantallas e industria. *Fotocinema. Revista Científica de cine y fotografía*, 14, 5-18.

Narbona, Rafael (2018). William Irish y Alfred Hitchcock: una mirada. *Renovación. Revista mensual de teología y de opinión*, 61, 42-45.

Prósper Ribes, Josep y Ramón Fernández, Francisca (2020a). Propuesta de modelo de evaluación para webseries. *La Colmena*, 105, 65-76.

Prósper Ribes, Josep y Ramón Fernández, Francisca (2020b). *Narrativa y derecho en el cine de Hitchcock*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Ramón Fernández, Francisca (2018). La originalidad en la música y la imagen: una aproximación y estudio de diversos supuestos en el Derecho Español. *Revista La Propiedad Inmaterial*, 25, 5-25.

Real Academia Española (2020). Voz centón.

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

Sánchez Ruiz de Valdivia (2014). Obra derivada. *Diccionario jurídico de la Cultura* (pp. 100-101). Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.

Stam, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Spoto, Donald (1998). *Alfred hitchcock. La cara oculta del genio*. Madrid: T&B Editores.

Simón Altaba, Marc (2017). *El derecho de transformación en la Ley de Propiedad Intelectual española*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Truffaut, François (1984). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.

Woolrich, Cornell (2008). *La ventana indiscreta y otros relatos*. Madrid: Espasa Calpe.



UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA

---

# situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la  
Universidad del Zulia

**Año. 16. N° 27** \_\_\_\_\_

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio  
de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del  
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)  
[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)**