

# Falsa identidad y La doncella: tiempo, espacio, y las mil caras de la adaptación transcultural

Adaptación de Trabajo Final de Máster (Universidad de Salamanca),  
tutorizado por el profesor Ulises Tindón Manzano

«La narrativa siempre es el arte de repetir historias»  
Walter Benjamin, *Illuminations* (1968)

## 1. Introducción

En 2016, Park Chan-wook recibió aclamación internacional por su película *La doncella* (아가씨, *Ahgassi*), una compleja historia de secretos, traiciones, homo-erotismo y colonialismo ambientada en la Corea de los años 30, bajo ocupación japonesa. Competidora por la Palma de Oro en el Festival de Cannes de ese año, y ganadora del premio BAFTA a la Mejor película de habla no inglesa, su popularidad en occidente, especialmente en el Reino Unido, no es casual. Es probable que la mayoría del público español experimentase *La doncella* como una obra independiente y original, y la disfrutase por sí misma; sin embargo, entre el público británico se publicitó abiertamente como una adaptación de la popular novela *Falsa identidad* (*Fingersmith*, 2002) de Sarah Waters, que ya había sido adaptada años antes a una miniserie de dos episodios en la BBC.

*Falsa identidad* es, a su vez, una novela neo-victoriana, ambientada en la Inglaterra decimonónica, que adapta elementos de las novelas góticas y sensacionalistas de la época, con especial influencia de *La dama de blanco* de Wilkie Collins (1860), revisitando temas victorianos. Uno de los placeres de las obras neo-victorianas es reconocer estos aspectos, momentos o temas en el proceso de adaptar el pasado, pero también en reconocer aquello que no se adapta fielmente, e interpretar los cambios de posición (Park *et al.*, 2019, p. 177). Una adaptación dialoga con su fuente, revisando, reconsiderando, reciclando e intercediendo por el original, en muchas ocasiones resultando en una respuesta crítica como parte de este diálogo.

Clara González Murcia

Gruadauda en Estudios Ingleses,  
Universidad de Murcia; Máster en  
Estudios en Asia Oriental, con  
mención en Corea, Universidad de  
Salamanca; actualmente cursando  
Máster en Formación del Profesorado,  
Universidad de Murcia

Interesada en estudios culturales, con  
énfasis en el cine, la literatura,  
y las intersecciones entre la cultura  
pop y la cultura tradicional,  
especialmente de Corea, así como  
en la cultura con perspectiva de  
género y la construcción de la  
identidad en la ficción.

Tanto la novela como su adaptación cinematográfica coreana ofrecen una visión revisionista de la sexualidad femenina en sus respectivos periodos históricos, subvirtiendo ideas generalmente aceptadas sobre las épocas de ambientación. Es fácil reconocer que *La doncella* no es una adaptación directa de *Falsa identidad*, sino algo más complejo, una transculturación de la historia de Waters, indigenizada para el público coreano, que ofrece un controvertido comentario sobre la sexualidad, el género y el colonialismo, en diálogo con la novela que adapta.

Así pues, este trabajo pretende analizar la diversidad de formas en las que *La doncella* de Park Chan-wook adapta, revisa y re-imagina *Falsa identidad*, así como las políticas culturales y estéticas que impulsan la adaptación entre estas dos obras, y el impacto del revisionismo post-estructuralista, post-colonialista, y feminista tienen en el comentario que la figura del autor añade a su obra, entendiendo en este caso por autor al director como extensión de todo el equipo de realización de una película, y a la escritora de la novela en la que se basa.

## 2. Marco teórico

### 2.1. El proceso de la adaptación como disciplina teórica

La adaptación y versionado de historias es tan antiguo como las historias mismas, prueba de ello son los cuentos populares, de los que es difícil trazar el origen por la multitud de variaciones de la misma historia en distintos puntos geográficos. De estas repeticiones surgen los arquetipos literarios y los temas universales, comunes a la mayoría de culturas del mundo. Es por ello que, al comenzar a estudiar una obra, se llega rápidamente a la conclusión de que ninguna idea existe en el vacío, y al desmadejar las relaciones intertextuales entre literatura, cine o arte, se observa que todo está relacionado, y que la cultura se influencia a sí misma constantemente.

Pese a que visitar las mismas historias parece ser parte de la naturaleza humana, como un niño que disfruta escuchando el mismo cuento cada noche, el colectivo académico ha dado de forma histórica una relevancia profusa a la originalidad, siendo este uno de los motivos por los que la adaptación no se ha considerado un campo de estudio digno ni relevante hasta hace unas décadas, y en particular, las adaptaciones de literatura al cine han sido denostados en el ámbito académico. Virginia Woolf veía el cine como una degradación de la literatura, convirtiendo a los lectores en “salvajes del siglo XX mirando imágenes” (Woolf, citada en Cartmell et al., 2008, p.1). La idea de Woolf asemeja el cine a la alegoría de la caverna de Platón, en la que una adaptación cinematográfica es una mera proyección que copia el texto literario sin llegar a capturar su esencia y es, por ende, una versión diluida del original, intrínsecamente inferior. Este prejuicio ha alimentado la crítica a las adaptaciones, que eran juzgadas por la fidelidad con la que representaba su fuente literaria, en una práctica de lo que Derrida llamaba logocentrismo, confiriendo a la palabra escrita una relevancia sobre el resto de artes, en especial las visuales.

Sin embargo, 2006 fue un año decisivo en los estudios de esta área. Linda Hutcheon y su *A Theory of Adaptation* establecieron una base teórica para analizar las adaptaciones desde “los roles de la semiótica formalista, la deconstrucción postestructuralista, y la desmitificación feminista y post-colonial” (Hutcheon, 2006, prefacio), con el objetivo de desafiar la visión despectiva de la adaptación como modo secundario o trabajo derivativo. Su teoría de la adaptación, una de las más citadas y utilizadas, analiza como los diferentes medios –literatura, cine, videojuegos, juegos de

mesa, etc.– tratan distintos elementos narrativos como el punto de vista, el tiempo, la ironía, la ambigüedad, las metáforas, los símbolos, los silencios y las ausencias del texto que adaptan. Según Hutcheon, ni el producto ni el proceso de adaptación existen por sí mismos, sino que tienen un contexto de tiempo, lugar, sociedad y cultura que es digno de estudio. Su teoría se basa en analizar y responder a las preguntas más básicas de una historia –qué, quién, por qué, cómo, cuándo y dónde. Qué obras y qué medios se adaptan, quién es el adaptador, por qué decide adaptar un texto, cómo lo adapta en relación a la audiencia a la que va dirigido, y cuándo y dónde suceden estas adaptaciones, tanto en espacio y tiempo físico como en la ambientación de la obra. Es esta teoría la que, principalmente, aunque acompañada de matices por otros autores e ideas propias, marcará el itinerario en el análisis de la adaptación de este estudio.

Por otra parte, Julie Sanders publica en el mismo año el libro *Adaptation and Appropriation*, en el que explora la adaptación del texto a otro medio, o a un nuevo texto y la apropiación del estilo o el significado, argumentando que, en el fondo, todos los textos están conectados a una red de textos y obras de arte pre-existentes. Su estudio ofrece una categorización de las múltiples prácticas y definiciones de adaptación y apropiación entre diversos géneros y campos de estudio y busca clarificar debates sobre adaptación y apropiación para sentar una base teórica en los estudios literarios, filmicos o culturales. Según Sanders, la adaptación puede ser una práctica de transposición, y con frecuencia incluye un comentario o revisión sobre su fuente (2006, p.18), y para establecer una plantilla con la que estudiar las interpretaciones en el cine de novelas populares, utiliza la categorización de Cartmell y Whelehan de tres formas principales de adaptación– transposición, comentario, y analogía (1999, p.24). La mayoría de autores coinciden con estas tres categorías, y añaden otros conceptos para denominar las diferencias entre ambos, que se desglosarán en detalle en la siguiente sección

## 2.2. Ilustrando los conceptos

La naturaleza multidisciplinar de la adaptación, que puede analizarse de modos diversos según los medios utilizados, se presta a la utilización de gran variedad de recursos como la teoría fílmica, la teoría literaria, y sus variantes que, en un mundo posmoderno, derivan en análisis más profundos entre una obra, su significado intrínseco, y el significado en el contexto social y cultural en el que surge.

Tal vez la clasificación más popular sea la mencionada anteriormente, las tres categorías propuestas por Cartmell y Whelehan –transposición, comentario y analogía– que Wagner también apoya. Geoffrey Wagner (citado en Pérez Bowie, 2004), utiliza la fidelidad con la obra original como medida para distinguir entre estos tres tipos de adaptación: una transposición sería la más fiel, mientras que un comentario introduce variantes, y una analogía sería el máximo desvío con la intención de crear una nueva obra artística (p.280).

Sanders entiende las categorías de Cartmell de otro modo, utilizando la naturaleza de las diferencias como baremo, en lugar de la cantidad de éstas. Según este método, las transposiciones toman un texto y lo modifican para asimilarlo a un nuevo medio para una nueva audiencia. Aunque podría considerarse que todas las adaptaciones de texto a pantalla son transposiciones, algunas adaptaciones no solo cambian el texto original en cuanto al medio, sino que lo cambian en términos culturales, geográficos o temporales. Los comentarios, por su parte, son adaptaciones que aportan una reinterpretación del texto adaptado, mediante una puesta en escena que añade o altera elementos o temas de la original. Este es el caso de *Mujercitas* (Gerwig, 2019) en relación a la novela

en la que se basa. Finalmente, la analogía se aplica a películas que funcionan por sí mismas sin el estatus de adaptación, pero que adquieren un significado más profundo cuando se revelan como tal. Para ejemplificar esta categoría, Sanders cita *Apocalipsis Now* (Coppola, 1979) como analogía de *El corazón de las tinieblas* (Conrad, 1899).

Pérez Bowie (2004) argumenta que la etiqueta “adaptación” se mantiene por inercia y que la multitud de términos que se utilizan para referirse a ella, como “traslación” o “transposición” son intentos de sinónimo que, del mismo modo que la palabra que pretenden sustituir, no logra designar la “heterogénea variedad de textos derivativos que caen bajo su paraguas” (p.278), para lo que propone “recreación” como una alternativa más justa. Este autor se centra, del mismo modo que Sanders y Hutcheon, en nuevos enfoques que dejan de lado los juicios de fidelidad por su inoperancia, y encuentran el valor en reconocer la independencia entre el texto original y el texto derivativo.

Por su lado, Dudley Andrew (en Pérez Bowie) diferencia entre otros tres tipos de adaptación que denomina préstamo, intersección y fidelidad de transformación (p.280). En un préstamo, la fuente es reconocible a pesar de sus transformaciones, mientras que una intersección es una reflexión creativa sobre el texto literario original que puede cruzarse con este estableciendo un diálogo con él. Tal vez el más confuso de sus términos sea “fidelidad de transformación”, que Andrew define como una adaptación que es fiel al esquema narrativo de origen, pero que puede sufrir cambios en el tono, ritmo, voz narradora, y otros elementos.

No obstante, no siempre resulta sencillo clasificar una adaptación en una de estas categorías y podría decirse que *La doncella* tiene parte de cada, lo que se analizará en profundidad más adelante, siguiendo, además de los mencionados, la teoría de Cattrysse (en Pérez Bowie, p.284) que no se pregunta si hay equivalencia o parecido con el texto original, sino cómo se ha realizado dicha equivalencia; para ello pone de relieve las semejanzas y las divergencias entre original y derivativo, y después examina si dichas semejanzas y divergencias presentan coherencias sistémicas.

Se puede afirmar a primera vista que uno de los grandes cambios de esta película con respecto a la novela que adapta es su ambientación, enfocada a un público diferente. Adaptar una obra de una cultura a otra lleva consigo ciertos dilemas y cuestiones. Por un lado, el adaptador debe tener en cuenta que el cambio de un medio a otro implica una transcodificación, una traducción del lenguaje escrito al lenguaje visual que tenga sentido y satisfaga a los seguidores de la obra original; por otro, una adaptación transcultural también debe incluir elementos culturales reconocibles por la audiencia local. Es por ello que muchas adaptaciones coreanas han utilizado fuentes occidentales para explorar eventos históricos propios, valores culturales asiáticos, y cuestiones políticas y sociales relevantes.

### 2.3. Antecedentes de la adaptación transcultural en Corea

Algunas de las primeras adaptaciones coreanas de literatura occidental fueron obras de Shakespeare. Durante la ocupación japonesa, los dramaturgos coreanos encontraron inspiración en Shakespeare para dar voz a sus deseos de libertad (Moran, 2010, p.200-220). De este modo, podían ocultar su ideología y sentimiento anti-japonés tras las palabras del bardo inglés, alegando que solo era una representación de su texto. Tras la guerra civil y la separación por el paralelo 38, también proliferaron las adaptaciones de Shakespeare, esta vez ambientadas en la antigüedad e introduciendo elementos tradicionales coreanos, con la intención de reintroducir la cultura

tradicional a una Corea contemporánea que, consideraban, en su proceso de modernización se alejaba de sus propias raíces (Kim, 1995, p.46). Estas adaptaciones servían de recordatorio de la tradición, pero también hacían un astuto comentario sobre la modernidad y la sociedad contemporánea, en lo que Andrew denominaría una adaptación con intersección.

Más recientemente, y con la globalización, las industrias del cine de todo el mundo toman ideas de otros países para adaptarlas a su cultura, hasta el punto de que los *remakes* podrían considerarse un género en sí. Sin embargo, nuestro interés recae en aquellos cineastas coreanos de la nueva ola que han continuado “coreanizando” textos y obras occidentales estableciendo paralelismos con Corea y añadiendo un comentario crítico. Tal vez el caso más parecido a *La doncella* sea la película *Untold Scandal* (Lee Je-yong, 2003) que adapta la novela francesa *Las amistades peligrosas* de Pierre Choderlos De Laclos (1782). En esta adaptación, el director utiliza la trama para reflexionar sobre el conservadurismo, la política de género y el liberalismo sexual en Corea del Sur, trasladando la trama a finales del periodo Joseon.

Podemos así observar que los comentarios críticos y reflexiones creativas en las adaptaciones no son nada nuevo, sino más bien una parte intrínseca del arte derivativo, pues solo resulta natural que un artista reproduzca aquellas historias cuya idea puede enlazar con las suyas propias, o aquellas en las que ve un paralelismo para con su propia cultura. Así, Serceau afirma lo que para este trabajo resulta fundamental, que la adaptación no es una simple transposición o “calco audiovisual de la literatura” sino un modo de recepción, lectura e interpretación de los temas y formas de la obra original, en las que el autor de la adaptación reinterpreta el género, los personajes, las imágenes y los temas que aparecen en el texto fuente (en Pérez Bowie, p.285).

### 3. Teoría de la adaptación en práctica

En su *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon marca una hoja de ruta con la que analizar todo tipo de adaptaciones, libres del juicio moral de la fidelidad a su fuente original. Su teoría de la adaptación sigue un esquema lógico que consiste en contestar a las preguntas básicas, conocidas como las 5W: *what, who, why, how, where* y *when* en inglés, o qué, quién, por qué, cómo, dónde y cuándo, en castellano. En aras de la claridad expositiva, y el detalle que su análisis ofrece, es este método el que se utilizará para contrastar las preguntas elementales a la hora de cuestionar *La doncella* como adaptación de *Falsa identidad*.

Se ha repetido hasta la saciedad en los estudios de adaptación recientes que la fidelidad es un criterio obsoleto para este tipo de análisis (Cartmell *et al.*, 2008; Hutcheon, 2006; Pérez Bowie, 2004), y, sin embargo, resulta crucial conocer en qué puntos coinciden y difieren ambas obras, pues estas similitudes y divergencias no podrían ser casuales, sino una decisión consciente del autor o autores, con la intención de transmitir una idea concreta, en un contexto determinado.

#### 3.1. What, how: la forma y el contenido

La adaptación, dice Hutcheon, comete la herejía de demostrar que la forma y su expresión puede separarse del contenido, y por tanto de sus ideas. Así es que la forma cambia, pero la idea persiste (2006, pp.9-10). En consecuencia, un análisis profundo de cualquier tipo de adaptación debe conocer tanto la idea como su expresión.

## El texto original

*Falsa identidad* o *Fingersmith* en su inglés original, es una novela histórica de Sarah Waters publicada en 2002, finalista de los premios Man Booker y Orange, y ganadora del premio de novela policíaca histórica Ellis Peters Historical Dagger. La novela, ambientada en la Inglaterra de la reina Victoria, mezcla elementos de novela gótica y sensacionalista y emula el estilo de voz narradora de la época, subvirtiendo las expectativas y añadiendo un elemento, esencial para la historia y la visión de la autora, de crítica feminista y *queer* a la historia victoriana, a los orígenes de la pornografía y de la representación de la sexualidad femenina.

En su estructura en tres partes, la historia comienza siguiendo a Sue Trinder, una huérfana criada en Londres entre delincuentes y marginados después de que su madre fuese ahorcada por robar. Un día, un estafador de nombre Richard Rivers, al que todos llaman el Caballero, le propone un trato con el que hacerse ricos. Debe hacerse pasar por doncella de una señorita que vive en una mansión aislada, y ayudar al Caballero a seducirla mientras él trabaja allí ayudando al tío de la chica a compilar una enciclopedia. Después de eso se casará con ella y la internará en un hospital psiquiátrico, compartiendo su cuantiosa herencia con Sue. Así, la chica se presenta en la mansión como Susan Smith, y comienza la labor, convenciendo a la inocente señorita Maud Lilly de que casarse con Richard es su única oportunidad de escapar de la mansión y vivir en Londres. Sin embargo, ambas se enamoran; pero Maud acaba casándose con el Caballero, con la sorpresa de que, al llegar al hospital psiquiátrico, Maud afirma ser Susan, y haciendo pasar a Susan por la esposa del Caballero, la internan a ella, revelándose que ese había sido el plan desde el principio.

La segunda parte se narra desde la perspectiva de Maud, también huérfana, que se crio en el hospital mental en el que murió su madre, hasta que su tío aparece para llevarla a la mansión Briar, donde será su secretaria, ayudándolo con la lectura y compilación de lo que, según se revela, no es un diccionario o enciclopedia, sino un índice de literatura pornográfica. Una vida muy restringida y la exposición temprana a este material explícito la convierten en una joven resentida y con tendencias sádicas que maltrata a sus sirvientas. Cuando Richard Rivers, el Caballero, aparece en su vida, le propone un plan que le otorgará la libertad, a cambio de compartir su fortuna con él. Engañará a una joven para hacerse pasar por su criada y tras casarse, internarán a la criada en un hospital psiquiátrico bajo el nombre de Maud, y ella, con la identidad de la doncella, será libre, a lo que la señorita accede, pretendiendo no saber nada cuando Sue llega. Aunque Maud se enamora de Sue, y ambas dudan de su capacidad de llevar a cabo sus respectivos planes, finalmente internan a la ladrona. Sin embargo, en lugar de llevar a Maud a su casa en Chelsea, tal y como prometió, el Caballero la lleva al hogar de la señora Sucksby, la madre adoptiva de Sue, donde encierran a la señorita Lilly, revelando un nuevo giro argumental: la madre de Maud fue a Londres embarazada y asustada, y por temor a su familia, rogó a Sucksby que reemplazara a su hija por otro bebé, cambiando su testamento para dejar la mitad de su herencia a cada una de las chicas, pero Sucksby había planeado encerrar a una en el psiquiátrico y a otra en su casa y quedarse con la totalidad de la fortuna. Susan es, por lo tanto, la verdadera señorita Lilly, y Maud es la hija biológica de la señora Sucksby.

En la tercera parte, se retoma la trama de Sue en el hospital psiquiátrico, donde es maltratada y empieza a creer que está perdiendo la cabeza de verdad, comenzando a cuestionar, sin saber la verdad, que tal vez ella sea la señorita Lilly. Tras conseguir escapar del hospital, Sue regresa a Londres buscando venganza, furiosa por la traición de Maud y el Caballero. Al llegar, el Rivers le cuenta cómo Sucksby la ha engañado, y tras un forcejeo, acaba apuñalando a Richard Rivers con el

cuchillo con el que pretendía acabar con Maud. A la llegada de la policía, y arrepentida por haber engañado a las chicas, Sucksby confiesa el asesinato y es ahorcada por él. Algún tiempo después, Sue vuelve a Briar en busca de Maud, que se ha reconciliado con su pasado y ha comenzado a escribir literatura erótica, esta vez desde su perspectiva y su experiencia como mujer, y ambas muchachas, que aún se aman, se reconcilian y comienzan por fin una relación en libertad.

### La translación audiovisual

La película de Park Chan-wook se ambienta en la Corea ocupada por Japón, según la sinopsis en los años 30, pero no se hace ninguna referencia concreta al año en el filme. En su translación a medio audiovisual, la historia mantiene muchos elementos originales y la narrativa es reconocible, aunque el aspecto erótico es mucho más explícito que en la novela original. Pese a que mantiene el formato en tres partes, comienza a derivar tomando su propio rumbo a mitad de la segunda parte.

La historia comienza con Sook-hee, que se marcha para servir como criada en la mansión del señor Kouzuki, un coreano afín a los japoneses que ha hecho fortuna. Poco más tarde se revela en un flashback que Sook-hee es una carterista aliada con un estafador que se hace llamar el Conde Fujiwara para seducir a la heredera de Kouzuki, Lady Hideko y convencerla de que se case con el Conde para luego internarla en un centro psiquiátrico en Japón y repartirse su fortuna. Aunque Hideko no parece muy entusiasmada con el Conde, Sook-hee, que se hace llamar Tamako en su rol como doncella, la persuade llegando a tener relaciones sexuales con ella mientras le asegura que ese es el placer que sentirá en la noche de bodas con el Conde. En su proceso de persuasión, la señorita y la doncella comienzan una relación cercana a nivel físico y emocional, aunque eso no impide que Sook-hee lleve a cabo el plan. Tras huir de la mansión para casarse con el Conde en Japón, los dos estafadores la llevan a un hospital psiquiátrico alegando que ha perdido la cabeza, y en ese momento se descubre que Hideko y Fujiwara estaban aliados, haciendo creer a los doctores que Sook-hee es la Condesa Fujiwara, que en su demencia cree ser una criada coreana, y esta es internada en el lugar de Hideko.

En la segunda parte, la voz narradora recae en Hideko, del mismo modo que en el libro, y se muestra la crueldad a la que ha sido expuesta desde la infancia, y la naturaleza erótica del trabajo que hace para su tío, para el que no solo lee y compila relatos pornográficos, sino que es obligada por este a recitarlos y representarlos de forma casi explícita ante una audiencia de caballeros japoneses para los que Kouzuki subasta libros. Del mismo modo que en la novela de Waters, en esta parte se muestra a Hideko como una dama fría y cruel, que ejerce violencia física y psicológica sobre sus criadas, y es profundamente infeliz. Solo cuando aparece el Conde Fujiwara se abre una puerta de esperanza para la joven japonesa, que accede a participar en el engaño de una doncella para asumir su identidad tras internarla en un hospital psiquiátrico y casarse con el Conde, huyendo a Japón. Es aquí cuando la película comienza a tomar su propio camino, pues antes de la boda, Hideko intenta suicidarse, y cuando Sook-hee la salva de morir ahorcada, ambas confiesan sus planes mutuos de traición, y urden una venganza juntas, destruyendo la biblioteca de Kouzuki antes de huir de la mansión para encontrarse con el Conde y llevar a cabo la boda.

Finalmente, en la tercera parte se revela el plan de las amantes. Sook-hee se fuga del manicomio mientras Hideko seduce al conde, envenenando su copa de vino con un opiáceo y ambas se reencuentran para tomar un barco juntas a Shanghai, donde celebran su amor teniendo relaciones sexuales, pero dejando atrás una carta en la que desvelan a Kouzuki el plan de estafa de Fujiwara. Kouzuki captura al Conde, que sigue vivo, y lo tortura en su sótano, pero este aprovecha que la

habitación no está ventilada para fumarse un cigarrillo de mercurio, suicidándose con el gas venenoso, e intoxicando a Kouzuki en el proceso.

Qué se adapta

Muchos espectadores consideran cualquier adaptación cinematográfica como una mutilación de la obra literaria, pero el cambio de medio exige cortes. Las adaptaciones, especialmente de novelas largas –y *Falsa identidad* entra en esta categoría, con 548 páginas– suponen para el adaptador un trabajo de “sustracción o contracción; lo que se podría llamar un arte quirúrgico” (Abbott, 2002, como se cita en Hutcheon, 2006, p.19). Esta reducción responde principalmente a criterios lógicos y temporales, ya que el público de una película, de duración aproximada de dos horas, no tiene tanto tiempo para atar cabos y llegar a conclusiones tan complejas como los lectores de una novela larga. Sin embargo, no solo se sustraen elementos, en el proceso de adaptación de novela a cine se añaden cuerpos, voces, música, vestuario y arquitectura, todas decisiones conscientes que pueden marcar la obra final de infinidad de modos. Por ejemplo, *Marie Antoinette* de Sophia Coppola (2006) adapta al cine la historia de la última reina de Francia, que vivió de 1755 a 1793; pese al periodo, la película cuenta con una banda sonora muy actual de música punk y new wave, además de mostrar unas zapatillas Converse junto a la colección de zapatos barrocos de la reina. Estas elecciones sirven al fin de modernizar la óptica desde la que se entiende a los últimos reyes de Francia, haciendo hincapié en su juventud durante gran parte de la historia.

Del mismo modo, la elección de vestuario, arquitectura y reparto de *La doncella* no es casual, y algunos elementos se utilizan para referenciar la obra original, mientras que otros añaden un significado propio que puede entenderse en la cultura de destino. Un ejemplo de esto son los guantes que Lady Hideko lleva en casi todas las ocasiones. Al comienzo de la película, Sook-hee abre uno de los armarios en la habitación de la señorita, mostrando una impresionante colección de guantes en variedad de colores y texturas. Este símbolo no se elabora de forma explícita ni siquiera muy detallada en la película, pero se hace mención constante a ellos en la novela de Waters, en la que Maud Lilly incluso duerme con ellos puestos por deseo de su tío. Los guantes son un símbolo de la represión sexual de Maud, a quien no se permite experimentar el mundo a través de sus propios sentidos, sino únicamente a través de los libros, la única ventana de conocimiento que su tío le permite. En *La doncella* los guantes quedan en primer plano en varias ocasiones, aunque su relevancia es mucho más sutil. Lady Hideko se quita los guantes en la noche de bodas con el Conde para masturbarse, y al terminar, vuelve a ponérselos. También se los quita para parecer una sirvienta cuando van a dejar a Sook-hee en el hospital psiquiátrico, pero los lleva puestos en casi la totalidad de las escenas, y el gesto de poner-quitar guantes podría interpretarse como un cambio de personaje entre las múltiples facetas de la dama, hasta que finalmente se libera del yugo mental de su vida en la mansión huyendo con Sook-hee en barco, y del yugo físico al tirar los guantes al océano, antes de la escena final.

Otro de los símbolos adaptados en *La doncella* es el árbol de cerezo, que en este caso incluye un elemento cultural. En la novela, Maud Lilly visita la tumba de su madre, donde se lamenta por su pérdida y fantasea sobre su propia muerte como única alternativa a la vida que lleva. Sin embargo, en la película, es un árbol de cerezo en el que, tal y como parece al principio, se suicidó su tía. La flor de cerezo es un símbolo que en Japón se ha asociado tradicionalmente a la belleza, la feminidad y la pureza. Tanto Hideko como su tía mantienen las apariencias, pero se ven esclavizadas a causa de su belleza y su feminidad, debiendo renunciar así a su pureza y a su inocencia. Al contar la historia,



Hideko afirma que, tras la muerte de su tía, el árbol florece de forma mucho más hermosa, habiéndose nutrido de su alma; y esto podría ser, a ojos de la joven, la opción más pacífica y suave de acabar con su tormento, haciéndose uno con el árbol y permitiéndole así recuperar la pureza gozando de una feminidad y belleza de la que los hombres no puedan aprovecharse.

Por otro lado, los temas son, posiblemente, el contenido más sencillo de adaptar. Cualquiera reconocerá el tema del amor prohibido en *Romeo y Julieta*, y lo identificará con esta obra renacentista al verlo reflejado en cualquier otro medio, independientemente del parecido en forma o resto de contenido de este. Los temas son uno de los elementos fundamentales de una expresión literaria, como el hilo de color que articula toda la pieza tejida; pero, en televisión y cine, los temas deben estar a disposición de la historia para fortalecerla y añadir dimensión a esta, ya que, en estas formas audiovisuales, la historia es de mayor relevancia, y el resto de elementos se supeditan a ella (Sergey, 1992, p.14). Esto es apreciable en las obras objeto de este estudio, pues ambas dependen de giros inesperados que demuestran que las apariencias engañan, y complejas tramas de ardides y falsas identidades. La opresiva idea de sexualidad patriarcal es clara en ambas obras, y la representación de una relación lésbica libre de la dominante mirada masculina.

Si bien el consumo y creación de pornografía tiene un papel primordial en la lectura de *Falsa identidad*, en la que la visión masculina del sexo se contrasta con una relación lésbica auténtica narrada por mujeres, acabando Maud como autora de literatura erótica que desafía la opresión de las mujeres y la fetichización de las lesbianas, en *La doncella* esto queda relegado a una de las formas de opresión de las que consigue liberarse Hideko no como creadora, sino experimentando por sí misma de un modo más explícito que en la novela, y utilizando su propio deseo como venganza hacia la dominación masculina a la que ha vivido subyugada. En ambos casos, la mercantilización de la sexualidad femenina y el fetichismo tienen un rol central en la historia. Por otro lado, los personajes son un elemento fácilmente reconocible entre obras artísticas, y pese al cambio de nombres, las equivalencias en la historia son evidentes. Pero los personajes de *La doncella* también sufren variaciones en beneficio de la historia que el filme intenta contar a su audiencia.

Los paralelismos entre Sue y Sook-hee son evidentes, y cabe mencionar que, en la novela, sus conocidos de Londres la llaman Suky en ocasiones, un apodo homófono del nombre coreano de la protagonista en *La doncella*, Sook-hee. En la película, el personaje es mucho más ingenuo, apenas puede cubrir sus propias mentiras, e incluso se la tilda de simple en la segunda parte, mientras que en la novela se trata de una chica astuta que piensa bien todo lo que dice, si bien siente remordimientos por el engaño del que cree ser partícipe.

Asimismo, Lady Hideko es el equivalente japonés de Maud Lilly, y la única de los personajes principales que es realmente japonesa. Tanto su aspecto como su comportamiento son, en la primera parte de la historia, mucho más adultos y sofisticados que los de su versión inglesa. Maud viste ropa pasada de moda, y su comportamiento como chica aislada de la civilización en una mansión rural resulta, en ocasiones, infantil. Además, no revela a Sue ningún detalle sobre las lecturas que realiza con su tío hasta la parte final de la novela. Hideko, en cambio, da la impresión de ser una señorita sin mucho contacto con el exterior, pero más elegante y reflexiva que la señorita Lilly, pese a sus constantes quejas sobre su labor de lectura, y las múltiples muestras verbales de descontento con su vida en la mansión.

Tanto Fujiwara como Kouzuki son hombres coreanos que intentan hacerse pasar por japoneses, uno para beneficio económico, el otro por rechazo a su propia cultura. Fujiwara no es conde, sino un pobre coreano que creció en un burdel queriendo imitar a los ricos japoneses que lo frecuentaban

y por ello estudió japonés y creó la identidad del Conde para rodearse de ricos y poderosos, infiltrándose entre ellos. Este personaje también comparte, al igual que Suky y Sook-hee, una referencia titular al personaje en el que se basa, pues Fujiwara utiliza el título de conde, mientras Richard Rivers es conocido como el Caballero (the Gentleman), y se hace pasar por miembro de una buena familia, incluso ante Sue, que le cree hijo de padres ricos que perdió su fortuna apostando y tornado estafador, siendo en realidad de orígenes humildes.

Christopher Lilly, o el tío Kouzuki en *La doncella*, tiene un trasfondo digno de análisis por sus referencias intertextuales. La elección del apellido Lilly es, según Onega, una referencia a la recreación feminista de Barbazul de Angela Carter en *La cámara sangrienta* (1979), en la que la autora asocia constantemente a Barbazul con lirios blancos (*lilly* en inglés) (2015, p.5). Además, Waters describe el emblema del señor Lilly “un lirio, dibujado de modo extraño, con aspecto de falo; y con un tallo de escaramujo enrollado en la base” (p.218), de forma que recuerda a la ilustración de la portada para la edición de Penguin de *La cámara sangrienta y otras historias* por James Marsh. Las similitudes no cesan ahí, pues en el cuento original de Barbazul, de Perrault, este personaje es un marginado, un extranjero que busca encajar, del mismo modo que el tío Kouzuki quiere ser aceptado por los japoneses. Barbazul se casa y se deshace de sus mujeres, mientras que Kouzuki se divorcia de su primera esposa, una coreana, para casarse con una dama japonesa, la tía de Hideko, a la que asesina, y en el tiempo en el que se desarrolla la historia, tiene pretensiones de casarse con la sobrina de su difunta esposa para heredar su fortuna. Es llamativo que el personaje adaptado, Kouzuki, tenga más similitudes que el original con Barbazul, pues también cuenta con una habitación secreta en la que no guarda los cadáveres de sus esposas, pero sí podría denominarse “cámara sangrienta”: el sótano de Kouzuki es un lugar que inspira temor, donde guarda sus herramientas de encuadernar, y que utiliza de cuarto de castigos y torturas. Aun así, o tal vez precisamente por su inspiración más cercana a Barbazul, Kouzuki es un personaje más visceral y perverso que Christopher Lilly, que se inspira en los coleccionistas de pornografía y académicos de los círculos de caballeros victorianos.

Estos son los cuatro personajes principales de *La doncella*, pero queda evidente la ausencia de un equivalente para la señora Sucksby, que ejerce un papel esencial en el desarrollo de la historia de Sue y Maud, si bien no cobra importancia hasta el final de la segunda parte de la novela. Probablemente su omisión responda a las necesidades de la historia, pues *La doncella* toma en la tercera parte un giro propio, alejándose de *Falsa identidad* en el que la presencia de Sucksby no se hace necesaria. En su lugar, la tía de Sook-hee aparece al comienzo de la película y se menciona ocasionalmente, pero queda como personaje secundario cuya envergadura se limita a la contextualización de la Corea ocupada.

### 3.2. Who, why: el adaptador y su propósito

Tras determinar cuál es la fuente, y qué partes de ella se adaptan en la traslación a otro medio y otra cultura, la siguiente tarea del análisis de Hutcheon es determinar de forma precisa quién es el adaptador, y luego averiguar por qué el adaptador querría trabajar sobre la obra original.

A fin de favorecer el aspecto comparativo, y para comprender mejor el propósito de *Falsa identidad* como obra de ficción, es procedente presentar cierta información sobre su autora. Sarah Waters es una reconocida autora galesa, doctora en literatura inglesa, cuya tesis sobre la ficción histórica homosexual le sirvió de inspiración para comenzar a escribir novelas neo-victorianas en las que crear un pasado para el colectivo LGBT, carente de representación en el canon literario, en un homenaje

a las novelas sensacionalistas de la época que revelaba un aspecto diferente de la sociedad, escandaloso y melodramático, que daba foco a mujeres transgresoras y a preocupaciones que se alejaban de lo moralmente aceptable (Naughtie, 2004).

En cuanto al adaptador, puede resultar complejo determinar a una sola persona en un medio colaborativo como el cine, en el que la figura del director como autor tiene mucha relevancia, pero no se puede olvidar la labor de guionistas y productores. En este caso, Park Chan-wook aparece acreditado como director, guionista junto a Jeong Seo-Kyeong y productor, por lo que puede afirmarse sin gran margen de error que la mayoría de las decisiones relativas a la película y al proceso de adaptación recaen en su figura. Él es, por lo tanto, el adaptador. Park es uno de los directores de cine surcoreanos más populares y premiados tanto nacional como internacionalmente, principalmente conocido por su “trilogía de la venganza” compuesta por *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002), *Oldboy* (2003) y *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), y por su uso de la violencia y la comedia negra.

Es posible que, comparando ambos perfiles, que uno de estos autores adapte al otro parezca sorprendente. Esta comparación es necesaria para analizar, por ejemplo, uno de los temas principales de la historia, la sexualidad femenina. Waters escribe con una clara motivación lésbica en la raíz de sus historias (Shin, 2019, p.3), y la combinación de esto con la visión de un director masculino podría ser una cuestión debatible, pues como sugiere Davies (2016), algunos críticos consideran que las escenas de sexo en *La doncella* son poco realistas y se asemejan a las escenas que pueden verse en la pornografía lésbica enfocada a público masculino, dirigida por hombres. La autora, en cambio, ofreció su bendición creativa a la película en *The Film Programme* (Stock, 2017) de BBC Radio 4, defendiendo la visión del director surcoreano, “muestra a mujeres atrapadas en estructuras masculinas [...] las muestra escapar de esas cosas usando partes de la opresión para su propio placer”.

El respaldo de Waters puede ayudar a calmar las dudas con respecto al mantenimiento de la esencia feminista de la obra, pero no se puede obviar que una de las motivaciones de adaptar un trabajo es el atractivo económico para ambas partes. “Es evidente que, en un primer nivel, [las adaptaciones] son intentos de beneficiarse del éxito de ciertas películas y viceversa” (Hutcheon, 2006, p.88), haciendo conocido el libro a audiencias internacionales, y de incrementar el capital cultural de la película al relacionarla con la premiada obra literaria.

Aun así, es difícil cuestionar que los adaptadores deben tener motivos personales y/o políticos para elegir un trabajo y el modo de adaptación, pues la creación de una nueva obra, aunque basada en una anterior, puede utilizarse para participar en una crítica cultural o social, e involucrar en ella a su audiencia. Algunos críticos insisten, de hecho, en que “una adaptación verdaderamente artística *debe* subvertir la idea original, realizando un trabajo paradójico de enmascarar y desvelar su fuente” (Cohen, como se cita en Hutcheon, 2006, p.93). En especial, las adaptaciones postcoloniales con intencionalidad histórica y política resultan de gran interés en los círculos académicos actuales, como puede observarse en la gran cantidad de artículos relacionados que se citan en este estudio.

En una entrevista con Curzon (2017), Park comenta que el productor Syd Lim le propuso adaptar el libro de Waters, pero en un intento de alejarse de la adaptación de la BBC a miniserie, en la que ya se había mostrado la historia en la Inglaterra Victoriana, y necesitaban encontrar un escenario en el que se diesen de forma simultánea una rígida estructura de clases, y la idea occidental de un manicomio como institución, y así se decidió ambientar la película en la Corea de los años 30. Bajo este contexto de colonialismo, se cuenta una historia de emancipación –la de Hideko y Sook-hee–

contrastando las opresiones coloniales con las opresiones de género, representadas por Kouzuki y Fujiwara. En este respecto, *La doncella* se enfrenta enfáticamente a una serie de elementos culturales, políticos y sexuales que permiten un diálogo con la novela y una nueva perspectiva feminista y lésbica a las propias inspiraciones victorianas de la autora. Es sorprendente como la compleja trama de *Falsa identidad* se presta al contexto de la ocupación japonesa y la intencionada revisión histórica de la obra de Waters funciona en otra dirección para revisar el colonialismo asiático. La volatilidad de las identidades que domina la novela da un paso más allá en *La doncella* con la dinámica de poder entre las identidades coreana y japonesa. “La visión despectiva que Kouzuki tiene sobre su país natal, Corea, plantea cuestiones sobre la naturaleza de la modernidad en un contexto colonial” (Rhee, 2020, p.118), examinando cómo la modernización bajo la ocupación japonesa implantó en territorio coreano elementos japoneses y europeos de forma violenta. Estos elementos se mezclan con los tradicionalmente coreanos en la película, y un claro símbolo que lo ejemplifica es la casa de Kouzuki, que cuenta con dos alas diferenciadas, una japonesa y otra occidental, de inspiración inglesa; pese a la exuberante belleza de los detalles, ambas secciones no se fusionan de forma orgánica, sino que parecen cortadas y pegadas, forzadas a encajar.

### 3.3. Where, when: contextos reales y ficticios

Tal y como Malcom Bradbury (citado en Hutcheon, 2006, p.142) sugiere, el contexto puede cambiar radicalmente cómo se percibe una historia, pues no solo lo que se acentúa sino también la manera en la que se interpreta –o reinterpreta– una historia puede verse alterada. Una adaptación, como el trabajo que adapta, se contextualiza en una época, un lugar, una sociedad y una cultura, tanto en la ambientación ficticia, como en la realidad que la recibe. Por eso, resulta relevante para este estudio comparar los temas principales de la obra original, *Falsa identidad*, y de su adaptación, *La doncella*, con las situaciones y debates existentes en la época que representan. En concreto, la sexualidad femenina, la pornografía y el colonialismo japonés son temas de trascendencia y, con un breve contexto histórico, se puede comprender que su inclusión no es casual, ni los detalles fortuitos, sino que existen antecedentes con los que se pueden comparar.

#### La sexualidad victoriana y la pornografía japonesa

En primer lugar, la propia Sarah Waters menciona en la sección de notas de su novela que el índice pornográfico en el que Christopher Lilly trabaja está basado en las bibliografías de Henry Spencer Ashbee. Mientras que Waters afirma en esa misma sección que el personaje de Christopher Lilly es, coleccionismo pornográfico aparte, una creación totalmente ficticia, el mundo en el que sitúa a este personaje comparte muchas similitudes con el mundo de Ashbee (Miller, 2008, s.p.). Henry Spencer Ashbee fue un rico hombre de negocios inglés que vivió de 1834 a 1900 que llevaba una vida secreta, tal como narra Ian Gibson en *El erotómano* (2002), y en su tiempo libre coleccionaba libros pornográficos prohibidos por su explícito contenido, llegando a poseer la colección más importante del mundo. Dedicó, además, el tiempo de describir todos los volúmenes de su colección en tres bibliografías clandestinas, en las que Waters se basó para la creación de Lilly.

Sin embargo, la fijación con la literatura pornográfica y la sexualidad no es algo exclusivo de esta figura, sino que se trata de un rasgo típico del periodo victoriano, en el que, paradójicamente, la rígida moral puritana impulsó a artistas y escritores a expresar su transgresor y reprimido deseo sexual en obras escandalosas sobre desviaciones y perturbadores fetiches (Cohen, 1996). En la segunda mitad del siglo XIX, la combinación de imperialismo, sadismo y sexismo marcó el

nacimiento de una nueva relación entre la sexualidad y la sociedad, lo que Miller llama “nueva pornografía” (2008). Estas obras, centradas en la visión masculina y dedicadas a la cosificación de la mujer, también eran un tema de debate en los clubs masculinos o sociedades de caballeros de la época, y aunque esto no se describe en la novela, sí que se representa en la película de Park, donde coleccionistas de libros y japoneses acomodados en general acuden a las lecturas privadas de Lady Hideko para las subastas de su tío, para luego hacer comentarios académicos. Estas escenas también encuentran un paralelo en la realidad, con el Cannibal Club, fundado en Londres en 1863. Este club, asociado con la Sociedad de Antropología estaba formado por hombres de clase alta que se reunían de forma informal para debatir todo aquello que era considerado demasiado degenerado para tratar en ambientes formales y, entre otras cosas, se dedicaban a intercambiar pornografía, coleccionarla, y debatirla (Campagna, 2014). El Cannibal Club afirmaba estudiar la pornografía como forma de desvelar verdades científicas y empíricas, proyectando sus fantasías eróticas en las representaciones de cuerpos colonizados en el proceso (Miller, 2008).

La actividad principal [del Cannibal Club] era la producción y distribución de pornografía colonialista para su círculo y otros consumidores de la élite. Sin embargo –y esto es clave para la formación de una ideología colonial e imperial– justificaban sus actividades con la búsqueda de ciencia y arte, donde la pornografía, o su combinación pseudocientífica de sexología y antropología, les ayudaría a entender en detalle las prácticas sexuales y la cultura en las partes más alejadas del Imperio. (Long, como se cita en Campagna, 2014).

En la década de 1880, esta tradición de pornografía científica comenzó a tambalearse con la cada vez mayor influencia de la literatura pornográfica *voyeur*, sin pretensiones académicas, pero una constante se mantuvo: los pornógrafos siguieron excluyendo a mujeres y a minorías de la producción y consumición de literatura erótica (Miller, 2008), que era por y para hombres acomodados. Por eso, la figura de Maud como pornógrafa resulta tan subversiva en *Falsa identidad*, pues es la forma de Waters de reescribir la historia de la pornografía en una época en la que empezó a popularizarse como un producto opresor.

La idea de Maud escribiendo sus propias historias eróticas lésbicas lleva inevitablemente al debate feminista sobre la pornografía, que se plantea si ésta es sexista y cosifica a la mujer de forma intrínseca, o puede existir una alternativa igualitaria. Las feministas anti-pornografía manifiestan que “la pornografía es la teoría, la violación es la práctica”, mientras que las anti-censura discuten esta visión, argumentando que la sexualidad no es inalterable, sino que está condicionada por la historia y cambia a lo largo del tiempo (Onega, 2015, p.5); para ellas, la pornografía es una consecuencia, y no una causa, de la disfuncionalidad de las relaciones sexuales en las sociedades patriarcales. Es evidente que Waters forma parte del segundo grupo, y escribe con Maud el viaje de una mujer que utiliza su propia opresión y sus experiencias para crear algo nuevo, libre del fetichismo masculino.

Por su parte, el interés en los libros e imágenes de erotismo grotesco o *ero-guro* –un movimiento cultural japonés que mezcla horror y erotismo, con escenas violentas y explícitas– experimentó un aumento sin igual en la Corea colonizada tras ser introducido por el Japón imperial y propagado por los medios a finales de la década de 1920, ya que se vendía a la población coreana como un ejemplo de cultura moderna (Rhee, 2021, p.116). Park utiliza esta nueva cultura de erotismo grotesco para explorar la lucha femenina contra el patriarcado imperial para conseguir independencia y una voz. La influencia del *ero-guro* en la visión de *La doncella* en la pornografía es notable en las historias que Hideko lee a los asistentes, como la escena en la que ejemplifica con su cuerpo y un maniquí como

una mujer mantiene relaciones con un hombre mientras lo ahorca, colgado del techo con una soga, o, más evidentemente, la aparición de la famosa xilografía de Hokusai *El sueño de la esposa del pescador*, que Sook-hee mira horrorizada cuando entra en la biblioteca. Sin embargo, al igual que en la novela, la idea de la mujer reapropiándose el sexismo que sufre es una parte esencial de la película, y aunque Hideko no comienza a escribir pornografía, en la escena final se la ve probando con Sook-hee un juego con campanas que había leído en los libros de su tío. Así, utiliza su trauma para el placer propio, de una forma que no la cosifica para la visión masculina, sino que se trata de un momento íntimo y voluntario con la mujer que ama.

#### Corea ocupada: personajes y representaciones

El pasado colonial de Corea es un tema constante en el cine nacional, pues representa una herida reciente que, para muchos, aún no ha cicatrizado. En el cine documental, la ocupación japonesa se representa con un paradigma de explotación, y las relaciones entre Corea y Japón se reconstruyen en el cine contemporáneo constituyendo un “espacio de memorias” con elementos controversiales, complementarios y contradictorios que “redefinen la coreanidad como identidad nacional multiforme” (Álvarez, 2013, p.382). La memoria colonial es un espacio de recuerdos opuestos y conflictivos, que lleva a Álvarez a preguntarse si puede existir un equilibrio entre memoria, historia y documental (ídem, p.407), o, en este caso, entre memoria, historia y ficción.

Ambientando su obra en esta época, Park cuenta la historia de la emancipación –femenina– en una crítica de cómo el sujeto colonial adquiere el poder y la legitimidad para juzgar al otro (Choe, 2019, p.20), siendo en esta parte un hecho crucial que, del cuarteto protagonista, sólo Lady Hideko es japonesa de verdad, y representa como tal una figura opresora, pero también oprimida por ser mujer. Paradójicamente sus opresores directos son dos hombres coreanos. Para Choe, es esta comparación entre binarios discursivos la que estructura el significado más profundo de la obra, añadiendo un toque melodramático –“sinceridad y engaño, original y copia, hombre y mujer, manipulador y manipulado, heterosexualidad y homosexualidad, público y privado, expuesto y oculto, y Japón y Corea” (p.25).

*La doncella* invita a reflexionar sobre las alianzas políticas de los personajes principales. Sook-hee, Fujiwara y Kouzuki son coreanos que, en mayor o menor medida, son oprimidos por el régimen japonés y buscan aprovecharse de la situación para su propio beneficio. Mientras que Sook-hee solo busca estafar una cantidad que le permita huir y vivir con algo más de libertad, la narrativa castiga a los hombres con la muerte por traicionar su identidad nacional, e invita a que el espectador los juzgue de forma negativa, pues ambos se hacen pasar por japoneses, con distintos fines. Fujiwara es simplemente un oportunista que ve en hacerse pasar por japonés una oportunidad para triunfar e infiltrarse entre ellos para conseguir el estilo de vida que siempre ha deseado; Kouzuki, en cambio, traiciona activamente a su pueblo despreciando en numerosas ocasiones todo aquello coreano, y buscando casi desesperadamente la aprobación japonesa. Kouzuki es lo que los coreanos llaman *chinilpa* (친일파), un colaborador durante el periodo colonial. Los *chinilpa* eran miembros de la clase alta *yang ban* que simpatizaban con el gobierno japonés y explotaban sus oportunidades educativas para unirse al enemigo, con la sincera convicción de que la civilización japonesa era superior a la coreana (Choe, 2019, p.27), y perpetuaban la doctrina pro-japonesa, renegando de su cultura.

Esta historia de colaboración ha sido representada en más ocasiones el cine coreano, en películas como *Assassination* (Choi Dong-hoon, 2015) y *The Age of Shadows* (Kim Ji-won, 2016), siendo ambas películas con gran éxito en taquilla. En los tres filmes, y en el cine coreano en general, los amigos de

Japón se representan como moralmente corruptos y la narrativa los condena igual de duramente que a los colonizadores japoneses (Choe, 2019, pp.29-30). Muchos *chinilpa* se convirtieron en trabajadores públicos y explotaron los sentimientos anti-comunistas tras la liberación de Corea para evitar las acusaciones de colaboración con Japón, y, durante un periodo, se evitó el tema porque se creía que atacar el problema de la colaboración desestabilizaría la unión nacional ante la amenaza de Corea del Norte (ídem, p.28).

Sin embargo, Choe apunta que, tras la Guerra de Corea, comenzó a hablarse sobre los colaboradores de Japón, en detrimento de su imagen y creando una atmósfera de escarnio público hasta la creación en 2009 de una enciclopedia donde se publicaron 4.389 nombres de colaboradores coreanos pro-japoneses (p.28). Esta es, no obstante, una parte de la historia de Corea con la que el país aún se está reconciliando. En la ficción, en cambio, los autores son libres de castigar la traición en el momento, con retorcidas tramas de venganza, que tal vez sirvan como catarsis para el espectador coreano.

#### 4. Conclusiones

A través de un análisis de similitudes y diferencias entre la novela británica *Falsa identidad* de Sarah Waters y la película surcoreana *La doncella* de Park Chan-wook, este artículo pretende dar valor al estudio de las adaptaciones como textos derivativos. Aunque una adaptación exitosa requiere la creatividad y la habilidad para apropiarse el texto y convertirlo en una obra autónoma, de forma que se pueda apreciar su valor sin compararla con el texto original, resulta mucho más fructífero aprovechar su condición de adaptación no de forma deshonrosa, sino para añadir estratos a la lectura de la obra. El objetivo es demostrar que existen múltiples versiones de una historia y que ambas pueden dialogar entre ellas en un juego de intertextualidades que añade interés para el lector-espectador, que puede interpretarlas de maneras distintas según el contexto en el que se reciba.

Precisamente, provoca especial aliciente para este estudio la re-contextualización de la obra de Waters para un público coreano que realiza el director Park. No solo toma detalles de la novela, sino que bebe del contexto en el que dicha novela existe, añadiendo elementos culturales propios. Adaptar la historia y la estructura de *Falsa identidad* permite al director acomodar la historia colonial de Corea para contar su propia historia, una que resuena con el público coreano.

Utilizando la metodología propuesta por Hutcheon en *A Theory of Adaptation* (2006) se puede desentramar el conjunto de decisiones –pues ningún cambio es casual y, rara vez es caprichoso– que se toman a la hora de adaptar una obra, especialmente de una cultura a otra. Las preguntas qué y cómo nos permiten revisar la forma y el contenido en busca de aquellos elementos que destacan por su parecido o su disparidad, dando un carácter especial a la obra. Se expone después cómo la figura del autor influye en la obra, y el modo en el que el propósito del autor baña todo el texto, articulando la ideología de las decisiones narrativas tanto de la creación original como de la adaptación. Finalmente, se ponen en contexto los temas principales, pornografía, sexualidad y colonialismo, que revelan que la ficción histórica no es una simple fantasía ambientada en el pasado, sino que cumple una labor de representación del pasado, pero también de crítica cultural.

La adaptación transcultural muestra la universalidad de los temas humanos. Opresión, deseo, sexualidad, engaños, traiciones, y búsqueda de liberación son elementos comunes a todas las

culturas que, con algunos cambios pueden adaptarse para contar cualquier historia que se desee. En una era de comunicación globalizada, donde cada vez parece haber menos fronteras culturales, el flujo de creatividad Oriente-Occidente es un punto al que los estudios culturales debería prestar más atención, pues aunque no es nuevo –véanse las mencionadas adaptaciones coreanas de Shakespeare, el interés por el orientalismo en el periodo romántico europeo, e incluso las mutuas influencias entre el cine asiático y el occidental con películas como *Trono de Sangre* (Kurosawa, 1957) que adapta *Macbeth* de Shakespeare, o *Los siete magníficos* (Sturges, 1960) que se basa en *Los siete samuráis* de Kurosawa (1954)–, la reapropiación de historias lleva consigo una serie de motivos personales y políticos del autor que son dignos de estudio, un estudio que con los medios actuales, internet, y la colaboración internacional en proyectos, puede resultar tarea más sencilla y con menos prejuicios de lo que pudo ser en el pasado.

## Bibliografía

- Álvarez, M. (2013). "Las huellas de la colonización y el deber de la memoria: apuntes desde el cine documental surcoreano". *Estudios de Asia y África*, 48(2), 381-409. <https://www.jstor.org/stable/23608204>
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. Schocken Books.
- Campagna, J. M. (2014, 18 julio). "The Cannibal Club: Racism and Rabble-Rousing in Victorian England". *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/history/cannibal-club-racism-and-rabble-rousing-victorian-england-180952088>
- Carter, A. (1979). *The Bloody Chamber and Other Stories*. Virago.
- Cartmell, D., Corrigan, T. y Whelehan, I. (2008). "Introduction to Adaptation". *Adaptation*, 1(1), 1-4. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apn015>
- Cartmell, D. y Whelehan, I. (1999). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Routledge.
- Choe, S. (2019). "Park Chan-wook's Critique of Moral Judgment: The Handmaiden". *Studies in Humanities*, 44-45(1-2), 20-37.
- Cohen, W. (1996). *Sex Scandal: The Private Parts of Victorian Fiction*. Duke University Press.
- Curzon. (2017, 14 abril). "In the Projection Booth - Park Chan-wook, director of *The Handmaiden*" [Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=P8g8QJk96M4&ab\\_channel=Curzon](https://www.youtube.com/watch?v=P8g8QJk96M4&ab_channel=Curzon)
- Davis, D. (2016, 7 noviembre). "Scissoring, Othering, and 'The Handmaiden'". *The Millions*. <https://themillions.com/2016/11/scissoring-othering-and-the-handmaiden.html>
- Film Courage. (2016, 24 octubre). "Park Chan-wook Talks About His Filmmaking Process" [Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=L75oUSAcu2M&ab\\_channel=FilmCourage](https://www.youtube.com/watch?v=L75oUSAcu2M&ab_channel=FilmCourage)



- Gibson, I. (2002). *El erotómano: La vida secreta de Henry Spencer Ashbee*. S.A. Ediciones B.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory Of Adaptation*. Routledge.
- Kim, J. H. (1995). "Shakespeare in a Korean Cultural Context". *Asian Theatre Journal*, 12(1), 37-49. <https://doi.org/10.2307/1124467>
- Miller, K. (2008). "Sarah Waters's *Fingersmith*: Leaving Women's Fingerprints on Victorian Pornography". *Nineteenth-Century Gender Studies*, 4(1). <http://www.ncgsjournal.com/issue41/PDFs/miller.pdf>
- Moran, K. (2009). "The Stages 'Occupied by Shakespeare': Intercultural Performances and the Search for 'Korean-ness' in Postcolonial Korea". En *Re-playing Shakespeare in Asia* (pp. 129-138). Routledge.
- Onega, S. (2015). "Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Waters' *Fingersmith*". *Études britanniques contemporaines*, 48. <https://doi.org/10.4000/ebc.2053>
- Park, H. B., Sanders, J. y Chung, M. Y. (2019). "Secondary Pleasures, Spatial Occupations and Postcolonial Departures: Park Chan-wook's *Agassi/The Handmaiden* and Sarah Waters's *Fingersmith*". *Neo-Victorian Studies*, 11(2), 177-205. <https://doi.org/10.5281/zenodo.2628665>
- Pérez Bowie, J. A. (2004). "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 277-300. <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6097>
- Rhee, S. K. (2020). "The Erotic-Grotesque versus Female Agency in Colonial Korea in Park Chan-wook's *The Handmaiden*". *Canadian Journal of Film Studies*, 29(2), 115-138. <https://doi.org/10.3138/cjfs-2019-0023>
- Seger, L. (1992). *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction Into Film* (1st ed.). Holt McDougal.
- Stock, F. (2017, 16 de abril) "The Film Programme: Sarah Waters on *The Handmaiden*" [Programa de radio] BBC 4. <https://www.bbc.co.uk/programmes/b08ljxc9>
- Waters, S. (2003). *Fingersmith*. Virago.