SUSANA LOZANO
Universidad Rey Juan Carlos e IULMyT-Universidad Complutense de Madrid
susana.lozano@urjc.es

La adaptación cinematográfica como traducción intersemiótica

Resuena el proverbio italiano "Traduttore, traditore" al pensar sobre la adaptación cinematográfica, y es que al tener ésta algo de traducción de la obra literaria, queda, en cierto modo, abocada a la traición. Lo que por otro lado, como veremos, no presupone menoscabo para el filme. Y, sin embargo, esta eventual traición a muchos les pesa. Parece como si fuera imposible ver una adaptación sin entrar en comparaciones con el libro que le dio origen. Llevar al cine una obra literaria supone casi siempre más conflictos que rodar un guión original, incluso antes del rodaje, y sobre todo si el autor del libro todavía está vivo y disfruta de prestigio intelectual. Éste muchas veces pide en contrato, al vender los derechos de su historia, el derecho de veto sobre el director de la adaptación, consciente el escritor de que del director depende el tipo de película que finalmente se ruede. Pero incluso eligiendo al director, el autor del libro debería saber que mejor se olvida del asunto si no quiere sufrir, ya que entre lo que él imaginó que podría ser la adaptación y lo que realmente será siempre habrá un abismo.

Y los posibles problemas con el escritor o los herederos de sus derechos no son nada comparados con la polémica que suele producirse cuando finalmente la película se estrena. El comentario general, prácticamente al unísono, irremisiblemente recaerá sobre el parecido (o no) con el original literario. Es como si todos hubieran asistido a la proyección no para ver una película sino para jugar a "busque usted las diez diferencias, ¡y si encuentra más de diez le damos un premio!", y pobre del director que se haya apartado del camino original, porque sobre él caerá con fuerza el espectador medio, indignado por lo que considera una traición al libro. Así, algunos afirman que basarse en un libro para hacer una película es algo que en la mayoría de los casos más bien estorba al filme que lo beneficia. Claro que quien así se pronuncia manifiesta con ello que de cine poco entiende.

El visionado de una adaptación suele ser prejuiciado y esto es un claro perjuicio. Los espectadores suelen llegar con unas expectativas mucho más concretas que las que tendrían respecto a otra película (una no-adaptación) y consecuentemente en muchos casos salen del cine decepcionados. Un malestar que afecta tanto a un cierto tipo de bibliófilos como a su equivalente en tipo de cinéfilos. El origen de este conflicto está en la propia materia cinematográfica. Y es que a pesar de ser el cine una "encrucijada de las artes" (Abel Gance, v. Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet 464), aglutinador de todas -quizá de ahí provenga su extremada potencia-, hay dos que siempre se han disputado su preponderancia en él: la pintura y la literatura. Tanto es así que hay bibliófilos, cinéfilos y hasta cineastas que piensan que el cine es fundamentalmente plástica -imagen, composición, luz...- y hay otros

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

que creen que básicamente es un relato -argumento, diálogos, personajes...-. Parece evidente que es las dos cosas, y que esto debería zanjar la cuestión, pero no ha sido así, y su dilucidación ha hecho correr chorros de tinta, provocado la promulgación de manifiestos e incluso enfrentado a teóricos y aficionados. Así, ante las adaptaciones cinematográficas están, por un lado, los que reivindicando a ultranza el carácter plástico del cine se rasgan las vestiduras denunciando su ilegitimidad y pidiendo que sólo se filmen guiones escritos para el cine y no supuestas traducciones de un material literario con las que sólo se consigue traicionar al original y decepcionar tanto a los amantes del cine como a los de la literatura; y, por otro lado, los que reivindicando el carácter literario del cine esperan que las adaptaciones sean "fieles", entendiendo por fidelidad "literalidad".

En un terreno intermedio se mueve un tercer tipo de espectadores, críticos y estudiosos. Éstos resuelven el problema de la legitimidad o no de la adaptación con una frase ya tópica, la que alude a la "fidelidad al espíritu del libro". Unas palabras cuya ambigüedad ampara cómodamente a quien las pronuncia, pues con ellas se dice algo y no se dice nada. La falta de concreción de la frase conlleva su fácil mal interpretación, denunciada en muchos casos por el contexto en que aparece inmersa. Por todo esto en una aproximación rigurosa al concepto de adaptación podríamos preguntarnos cuál es, pues, la "carne de ese espíritu" supuestamente compartido por algunos libros y sus adaptaciones cinematográficas, la sustancia que ha sido objeto de traducción intersemiótica. Una traducción que con frecuencia para poder comunicar la esencia presente en el libro ha supuesto una gran transformación, desde el lenguaje literario al lenguaje audiovisual.

El supuesto carácter cinematográfico de algunos libros

Muchos piensan que una novela de acción o una obra de teatro son géneros literarios muy cinematográficos, mientras que un relato monologado en primera persona o una poesía son infilmables. O que si un libro es muy largo, su necesario y amplio cercenado hace inviable un buen filme. O también creen que si un escritor es muy concreto, con un estilo periodístico, visual, es más fácil de adaptar que otro que, por ejemplo, utilice técnicas narrativas como el *stream of consciousness* para contarnos sus historias... Ideas que la realidad, el ejercicio práctico de la cinematografía, desmiente, probando su condición de tópicos, que no por ser compartidos por muchos son más ciertos.

Así, encontramos obras maestras en la adaptación de una poesía (p. e., *Splendor in the Grass*, 1961, de Elia Kazan, inspirada libremente en *Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, de William Wordsworth), en la de un monólogo en primera persona (p. ej., *El túnel*, 1987, de Antonio Drove, basada en la novela homónima de Ernesto Sábato), en novelas enormes (p. ej., *Gone With the Wind*, 1939, de Victor Fleming, basada en la novela también homónima de Margaret Mitchell), en la adaptación de numerosas obras de escritores considerados difíciles (p. ej., William Faulkner) y muy escasísimos logros cinematográficos con obras de autores considerados, *vox populi*, "muy cinematográficos" (p. ej., Ernest Hemingway).

El plano y la palabra

Hay quien entiende el cine como una especie de "teatro fotografiado". Paradójicamente es con estas palabras, cargadas de desprecio, con las que los conocedores del medio descalifican muchas veces una mala adaptación, ya que si el cine fuera eso, teatro fotografiado, perdería su cualidad lingüística, los recursos narrativos inherentes a su esencia, es decir, no sólo su condición de arte sino también su condición de lenguaje.

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

Filmar no es poner una cámara en un trípode y dejar que la acción se desarrolle delante de ella, como si la cámara fuera un espectador sentado en una butaca de un teatro. Lo que *ve* un espectador de cine es muy diferente a lo que *ve* un espectador de teatro. Y un *director de teatro* no dirige lo mismo que dirige un *director de cine*. De entre todos los que entran en juego en la realización de una obra de teatro, el director de cine encuentra su homólogo en el escritor de la obra. El director de teatro puede dirigir la puesta en escena, a los actores, el vestuario, el maquillaje... y hasta puede que decida sobre los más mínimos detalles que aparecen en el escenario, pero hay algo esencial que él no controla y que el director de cine sí y que es determinante: nuestra mirada, *la mirada del espectador* prendida de la imagen concreta e inamovible de la pantalla, lo que supone tanto como decir la palabra fijada, ya para siempre, del texto del libro ante el lector.

En el control que el director de cine ejerce sobre la mirada del espectador hay proximidad, intimidad entre él y el espectador, la misma intimidad que se da entre un escritor y su lector. Así, el dominio de la mirada del espectador de cine por parte del director-autor de la película frente a la libertad del espectador de teatro (espectador que quizá está mucho más cerca del autor del drama cuando lee sus obras que cuando las ve representadas) es una de las grandes diferencias entre cine y teatro. Y también por esta proximidad (necesaria entre el emisor y el receptor de la obra de arte) es por la que el autor de la película es el director de cine y el autor de la obra de teatro, el escritor de la obra. Cuestiones que son definitorias y configuran lo que cabe esperar de una obra de teatro y de una película. Estas diferencias esenciales hacen que la comparación del cine con el teatro sea, cuando menos, inexacta y exprese desconocimiento de las coordenadas y esencias de ambas formas narrativas. "El teatro," nos dice Bazin, "es un falso amigo; sus ilusorias semejanzas con el cine llevan a éste a una vía muerta" (103). Señala François Truffaut en el Prefacio de *Le Cinéma et moi* de Sacha Guitry:

> ... cuando la invención del hablado triunfó, alrededor de 1930, los grandes directores reaccionaron de manera diversa: enloquecimiento para Chaplin y René Clair, adaptación rápida y estímulo para Hitchcock, Hawks, John Ford y Jean Renoir. Hombres de teatro, Marcel Pagnol y Sacha Guitry vieron luego las ventajas del invento: puesto que el cine se parecía la teatro, sus obras cinematografiadas, es decir, registradas en película, podrían al fin ser representadas en diferentes lugares a un mismo tiempo con los actores del estreno. ¡Se terminaron las penosas giras con comediantes de reemplazo! En seguida los críticos, y probablemente los cinéfilos, se pusieron en pie de guerra contra la visión filmadora de Pagnol y Guitry, y, en el contexto de la época, no se les puede quitar completamente la razón. Habían gastado tanta saliva y tinta para que se admitiera el cine de Chaplin y de Griffith como un arte autónomo, que hubiera sido para ellos una decisión trascendental reconocer que la filmación en bruto de una obra que ya había encontrado su forma ideal era mejor que una solución híbrida, como la consistente en filmar una pieza teatral *ventilándola* con tomas inútiles: taxis que pasan por la calle, paseos por el jardín, *raccords* de acción en la escalera, etc. Todo el malentendido descansa sobre el significado que demos a la expresión *mise en scène*. En un principio, en los comienzos del cine, *mise en scène* servía ante todo para designar el despliegue de medios espectaculares delante de la cámara. La carrera de carros de *Ben-Hur*, las reconstrucciones de la Antigüedad y las grandes figuraciones son los ejemplos más conocidos. Únicamente los más iniciados sabían que el término *mise en scène* designa más bien el conjunto de las decisiones adoptadas por el realizador: el sitio de la cámara, el ángulo elegido, la duración de un plano...; así, pues, sabían que la *mise en scène* es a la vez la historia que se narra y la manera de contarla (*sic*, París: Éditions Ramsay, 1977).

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

El tiempo en el cine

No obstante, tanto en teatro como en cine hay actores que encarnan la propuesta que previamente aparece en el papel. Ambas formas narrativas tienen también en común el tiempo de duración real de la narración de la historia, ya que el tiempo que un espectador permanece sentado en su butaca es cuantitativamente similar -habitualmente más de una hora o menos de tres-, pero también lo es cualitativamente porque ha de ser transmitida de un tirón, mientras que una novela, por ejemplo, se lee en el número de horas que sea y en fragmentos de tiempo irregulares a voluntad del lector. Esto condiciona más de lo que a primera vista parece la eventual adaptación cinematográfica de un libro, pues si el libro es muy largo obliga a reducir y si el libro es muy corto a ampliar, ya que por el mismo motivo por el que no es frecuente tener en una butaca de cine o de teatro a un espectador durante nueve horas, tampoco suele pagar para estar sólo, p. ej., treinta minutos. Por todo esto, siquiera por una cuestión de tiempo (cuantitativa y cualitativamente), la literalidad en las adaptaciones, aunque algún cineasta la pretendiera, resulta prácticamente imposible. Por lo que solamente desde una posición absolutamente irreflexiva uno puede acudir al cine esperando ver la novela que antes leyera e interpretar que si no es así, se ha traicionado al libro y se está ante una mala adaptación. La genialidad en la adaptación está en encontrar recursos narrativos cinematográficos que transmitan similares conflictos, emociones, reflexiones, personajes, localizaciones, ambientes, ideas... a los presentes en el libro. Una adaptación no tiene por qué tener menos matices que un original literario ni por qué ser menos profunda. Todos sabemos bien que "una imagen vale más que mil palabras", por lo que adaptar es sólo una cuestión de arte e ingenio. Todo depende del adaptador, en tanto que "traductor" de un texto literario a un texto cinematográfico, y de la capacidad que tenga el espectador de "leer entre líneas cinematográficas".

El adaptador de un libro al cine acomete una traducción intersemiótica que le obliga a moverse entre la tradición y la traición. Él, como todos los demás creadores, no crea de la nada ya que germina en la tradición que hereda. La obra literaria es como la antorcha olímpica y el adaptador la recoge de manos del autor del libro, que a su vez la escribiría en su día inspirado e influido por algo o alguien, dentro de su tradición cultural, en la interminable cadena-red dialéctica, diacrónica y sincrónica, que constituye el devenir del arte y la cultura, y del conocimiento en sus múltiples y diversas expresiones.

No podemos dejar de pensar, al igual que Antonio Monegal, que

> Las fronteras son terreno peligroso, especialmente cuando ambos bandos pueden cuestionar de qué lado está uno. La relación entre la literatura y el cine tiene una frontera borrosa y un alto riesgo de confusión al trazarla. Por ello mismo es un poco una aventura el explorar sus límites y los movimientos entre ambos lenguajes. La relación es un hecho innegable... Se trata de un caso más de relación interartística, afectado por similares problemas de asimilación teórica. Uno de los primeros teóricos del cine, Béla Balazs, argumenta que todas las artes practican la "adaptación", y pone como ejemplo a Shakespeare. Se refiere también al Laocoon de Lessing, uno de los modelos clásicos de aproximación al tema. Pero podría haberse remitido a Aristóteles, cuya *Poética* empieza hablando de la imitación, porque el arte siempre adapta, aunque sea de la realidad. (11)

Y el adaptador -guionista, director, ambas cosas- haga lo que haga lo que no puede dejar de hacer es partir de algo, realidad o ficción, en definitiva, partir de sí mismo, de su propia tradición cultural, y no sólo espacialmente -geográficamente-, sino también temporalmente -su época-. Eugenio d'Ors, sabiamente, nos recuerda "...todo lo que no es tradición, es plagio" (14).

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

Así, en las adaptaciones cinematográficas se parte de un libro, pero en las que no son adaptaciones se parte de un hecho real o de un sueño o incluso de otra película -o qué es el *remake*, sino una adaptación del cine al cine-. Por todo esto el adaptador no puede ni escapar a su tradición, ni eludir la traducción, la reinvención, la transgresión, lo que para muchos supone directamente la traición. Pero el autor para avanzar tiene que cambiar, tiene que destruir y volver a construir[1], pudiendo sólo encontrar su camino transitando por tres filos de navaja, los de la tradición, la traducción y la traición[2], y nunca en el de la mera imitación o la ilustración. Y la experiencia muestra que la mayor parte de las veces el camino de la fidelidad está en el de la transgresión, el de la reinvención[3], ya que el posible "espíritu" común al libro y a la película está libremente en el arco dramático, en el estilo, en el clima, en el tema, en el carácter de los personajes, etc.

> Las teorías sobre cuál es el modo de ser más fiel, si cambiando poco o cambiando mucho para que se diga lo mismo de diferente manera, o hasta qué punto se puede decir lo mismo si se dice de otra manera, pertenecen al ámbito de la perspectiva más que al del análisis... Mi hipótesis de partida es que la adaptación es de por sí una operación transgresora, desde el momento en que se ejecuta un desplazamiento entre lenguajes y se somete el texto literario a un código distinto. (Monegal 21)

Además, la compra de unos derechos de autor es un acto comercial para legitimar económicamente la utilización de un libro -algo que para el autor del libro suele ser muy de agradecer (y en cualquier caso mucho más honesto que su uso sin reconocimiento de la fuente)- y representa una compra intelectual, una compra de ideas, de palabras, de personajes o incluso de fragmentos indiscriminados o de la totalidad de la obra. Basarse en algo no es ilustrar algo. Comprar los derechos de un libro no supone comprometerse a ilustrar con imágenes en movimiento ese libro sino legitimar el uso que de todo o parte del libro se haga.

Sobre el valor de la adaptación como género cinematográfico las cifras hablan por sí mismas. Una reciente investigación llevada a cabo sobre la producción cinematográfica y televisiva estadounidense[4] expresa de alguna forma en qué proporción la traducción de un libro al lenguaje audiovisual resulta beneficiosa:

> La mayoría de las películas premiadas en certámenes y festivales de cine son adaptaciones. Considera, si no, la evidencia de estos datos:
>
> * El 85% de los filmes galardonados con el "Oscar a la mejor película" son adaptaciones.

---

[1] Una de las ideas básicas que el director francés Jean Renoir transmitió en sus películas y explicó en múltiples ocasiones es que en cine hay que *construir*, utilizando este término arquitectónico con plena conciencia de su paradójica asociación.

[2] Lo que hizo Marcel Duchamp sobre una reproducción del cuadro *La Gioconda* de Leonardo da Vinci -pintarle unos bigotes- convirtió esta imagen en un nuevo cuadro que dejó de llamarse *La Gioconda* para recibir el nombre de *LHOOQ* -que en francés sonaría *elle a chaud au cul*, lo que viene a querer decir algo así como "ella tiene el culo caliente"-; con este simple acto -el de pintarle bigotes- hizo que esa Gioconda ya no fuera la de Leonardo sino la de Duchamp, brindándonos con ello un magnífico símil aplicable a las adaptaciones cinematográficas; así podríamos establecer la siguiente relación: Leonardo=autor del libro, Gioconda original=libro, Duchamp=director de la película, Gioconda con bigotes=película. Dos autores, dos obras, una misma tradición, una traición, una traducción, una creación y una recreación, consustanciados en ambas contenido y continente -ya que estos bigotes no eran sólo una broma estética, no eran gratuitos, sino que eran intencionados, un símbolo cargado de significado-.

[3] Un ejemplo de trasgresión y fidelidad nos lo ofrece Robert Wise con el musical *West Side Story* (1961) basado en la tragedia *Romeo and Juliet* de William Shakespeare.

[4] La cinematografía estadounidense, por su enorme peso dentro del discurso cinematográfico internacional, puede servirnos como muestra y a partir de ella inferir conclusiones respecto a otras cinematografías.

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

> * El 45% de las películas realizadas para televisión son adaptaciones; pero las que reciben el Premio Emmy son adaptaciones en un 70%.
> * El 83% del total de las miniseries son adaptaciones; pero este porcentaje sube hasta el 95% entre las premiadas con Emmys. (Seger 24)

Conclusiones similares se desprenden de los datos que nos ofrece también la historia del cine respecto a los cineastas que han utilizado obras literarias en los orígenes de sus narraciones cinematográficas. Quizá haya quien piense que los directores que filman adaptaciones son menos cinematográficos, menos valiosos o menos imaginativos, pero la realidad muestra todo lo contrario. En esta cuestión los datos otra vez nos proporcionan, por encima de cualquier opinión, una clara respuesta. En el pasado y en el presente, en América y en Europa, en Oriente y en Occidente, en todas partes y épocas pocos son los grandes maestros de la dirección cinematográfica que no han adaptado una o varias obras literarias, consiguiendo con ese material literario filmar genuinas obras maestras de la cinematografía universal. Y su filmografía no se establece en términos de adaptaciones y no adaptaciones, sino por películas buenas o malas, o cronológicamente... es decir, el que estén basadas o no en un libro es en esencia irrelevante cinematográficamente hablando. La película no tiene más o menos posibilidades de ser buena o mala por ello, al igual que no es una buena o mala adaptación porque intente o consiga ser una imitación literal del original literario. Así, películas que son consideradas hitos de la cinematografía tienen su origen en narraciones literarias, como es el caso de *La diligencia* o *Casablanca*, y buena parte de las películas que aparecen en las filmografías de los mejores, de los más cinematográficos de todos los directores (Griffith, Murnau, Lang, Lubitsch, Ford, Minnelli, Sirk, Wilder, Welles, Hitchcock, Renoir, Hawks, Kurosawa, Bergman, Truffaut, Buñuel, Erice, Drove, Huston, Pollack, Ivory, Coppola, Kubrick, Spielberg, Frears, Jordan, etc.), está basada en libros a partir de los cuales se ha producido una auténtica recreación[5].

---

[5] Valgan los siguientes datos como muestra: David W. Griffith (*The Birth of a Nation*), Orson Welles (*Macbeth, Don Quijote, Othello, El proceso*), Alfred Hitchcock (*Extraños en un tren, Crimen perfecto, Rebeca, La soga, La ventana indiscreta, Vértigo*), John Ford (*La ruta del tabaco, La diligencia, Las uvas de la ira, El hombre que mató a Liberty Valance*), Friedrich Murnau (*Amanecer*), Erich von Stroheim (*Avaricia*), Josef von Sternberg (*El ángel azul*), Jean Renoir (*Nana, Madame Bovary, La bestia humana, Diario de una camarera, La nuit du carrefour, La carroza de oro*), Carl Dreyer (*La palabra, Gertrud*), Fritz Lang (*Los nibelungos, Perversidad, Deseos humanos*), Ernst Lubitsch (*Carmen, La viuda alegre, El abanico de Lady Windermere* -¡muda!-), Elia Kazan (*Un tranvía llamado deseo, Al este del edén, El último magnate*), George Cukor (*Historias de Filadelfia, My Fair Lady*), Vincent Minnelli (*El pirata, Madame Bovary, El loco del pelo rojo*), Victor Fleming (*El mago de Oz, Lo que el viento se llevó*), Billy Wilder (*Perdición*), King Vidor (*Guerra y paz*), William Wyler (*La carta, La heredera, La loba*), Frank Capra (*Qué bello es vivir*), Howard Hawks (*Tener o no tener, El sueño eterno*), William Dieterle (*Jennie*), Stanley Donen (*Siete novias para siete hermanos*), Gene Kelly (*Hello, Dolly!*), Douglas Sirk (*Ángeles sin brillo*), Richard Brooks (*La gata sobre el tejado de zinc*), Walt Disney (*Blancanieves, La cenicienta*), Jean Cocteau (*Orfeo*), Pier Paolo Pasolini (*Edipo rey, El Decamerón, Medea*), François Truffaut (*La novia vestida de negro, La sirena del Mississipi, Tirar sobre el pianista, El pequeño salvaje, Las dos inglesas y el amor, Jules et Jim*), Joshua Logan (*Picnic*), Robert Bresson (*Las damas del Bosque de Bolonia, El diario de un cura rural, Mouchette, Una mujer dulce, Cuatro noches de un soñador*), Akira Kurosawa (*Ran, Kumonosu-jo*), Ingmar Bergman (*Crisis, Llueve sobre nuestro amor*), John Huston (*Bajo el volcán, Moby Dick, La noche de la iguana, El halcón maltés, Dublineses*), Stanley Kubrick (*2001 odisea del espacio, Lolita, La naranja mecánica*), Francis Ford Coppola (*El Padrino, Drácula*), Laurence Olivier (*Hamlet, Enrique V*), David Lean (*La hija de Ryan, Dr. Zhivago*), Milos Forman (*Alguien voló sobre el nido de cuco, Amadeus*), Sidney Pollack (*Memorias de África*), James Ivory (*Una habitación con vistas*), Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*), Stephen Frears (*Las amistades peligrosas*), Neil Jordan (*En compañía de lobos*), Stephen Spielberg (*El color púrpura, La lista de Schindler*), Luis Buñuel (*Él, La vida criminal de Archibaldo de la Cruz, Una mujer sin amor, Nazarín, Tristana, Belle de jour, Diario de una camarera, Abismos de pasión, Robinson Crusoe*), Antonio Drove (*La verdad sobre el caso Savolta, El túnel*), Víctor Erice (*El sur*), Mario Camus (*Los santos inocentes*), Fernando Fernán Gómez (*El viaje a ninguna parte*), Pedro Almodóvar (*Carne trémula*), etc.

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

Un nuevo lenguaje, una nueva identidad

El cine, en cierta forma, le debe algo a la literatura, siquiera como excelente fuente de ideas, personajes y argumentos, pero no es menos cierto que también la literatura se ha beneficiado del cine. Al respecto, explícito es por demás lo que ocurrió cuando se estrenó la película *Los diez mandamientos* de Cecil B. DeMille. En el escaparate de un buen número de librerías neoyorquinas apareció junto a la *Biblia* el siguiente letrero: "Ya han visto la película; ahora lean el libro".

Este pequeño letrero al lado de la *Biblia* tiene simbólicamente un enorme significado, ya que de él se desprende que los editores (y si hubiera autores) de la *Biblia* se beneficiarían, cuando menos económicamente, del impacto que la película produjo sobre un buen número de potenciales lectores. Aunque también presupone el hecho general de que muchas personas que probablemente antes dedicaban su tiempo libre a la lectura, ahora prefieren ver películas y, si acaso, leer en segundo lugar. Una cuestión que resulta ser aún más complicada si calibramos no sólo el eventual arrebato de los millones de personas que han dedicado y dedican su dinero y su tiempo a las películas en vez de a los libros, sino también el conflicto de identidad que los literatos pueden sentir en un mundo invadido por la narrativa audiovisual, una forma de contar que lo impregna todo, llegando en muchos casos a conformar (o deformar) nuestras mentes conceptual y formalmente.

Y cuando pensamos en nuestras mentes, pensamos en las de todos: público y escritores. Así, tras un siglo de cine podríamos decir que la literatura ya no es lo que era. La influencia que la narrativa cinematográfica tiene sobre nosotros ha sido y es determinante. Afecta a la narrativa literaria, al periodismo, a los cuentos para niños, a la publicidad... a todo lo que suponga contar algo. Los niños ven más películas (básicamente dibujos animados) que leen libros. Los mayores, generalmente, también. Incluso las noticias son transmitidas audiovisualmente en mayor medida que por escrito y hasta en las aulas de los colegios y de las universidades conviven la pizarra y la pantalla de televisión, ya que ambas actualmente son herramientas necesarias para la transmisión del conocimiento. La influencia de la narrativa audiovisual está determinando la configuración de una nueva mentalidad, de otra identidad, la del ciudadano de la aldea global, algo que fue definitivamente propiciado por la entrada de la televisión en los hogares y que ocurrió masivamente entre los años 40 y 60 del siglo XX. De hecho, sin narrativa audiovisual, la idea de aldea global sería impensable. A comienzos del siglo XXI podemos decir que, para bien o para mal, colectivamente tenemos una mentalidad más cinematográfica que literaria. Y los escritores en tanto que una parte del todo también son beneficiarios o víctimas del nuevo lenguaje, de la nueva identidad.

Utilizando una palabra cargada de connotaciones negativas podríamos irónicamente afirmar que la narrativa literaria se ha visto colonizada por la cinematográfica. Los escritores que están en activo, por mucho que lean, también ven, ven cine y, claro, televisión. En mayor o menor medida, de grado o forzados por el entorno, pero todos tienen sus neuronas cerebrales impregnadas por el nuevo lenguaje. Es una influencia, siquiera inconsciente, de la que prácticamente es imposible sustraerse. Y al igual que los que conocen dos lenguas ven aparecer, de forma inconsciente, préstamos semánticos y sintácticos de una en otra en el uso cotidiano de ambas, así ocurre con la literatura y el cine. Refiriéndose a las mutuas influencias entre literatos y cineastas ha señalado Carlos Barbáchano en su libro *Entre cine y literatura*: "Hoy en día, en los umbrales del siglo XXI, no creo que haya muchos escritores que ejerzan su trabajo ignorando el lenguaje de los medios audiovisuales, como tampoco creo ya que existan cineastas cuya experiencia de lectores no se transparente de algún modo en las imágenes que elaboran" (80). Con un criterio similar al de Barbáchano, Jorge Urrutia, catedrático de literatura, llega a manifestar que "hay una literatura anterior y otra

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

posterior al cine, esta última afectada por él, del mismo modo que los manuales escolares distinguen una literatura oral y una literatura escrita", y añade, "El cambio en los modos de concepción del mundo y de la realidad que el cine introduce obliga a considerar la existencia de una literatura con tantas variaciones con respecto a la anterior al cine que resulta lícito denominarla post-literatura" (15). Barbáchano y Urrutia son de la opinión de que las evidentes influencias mutuas existentes entre la narrativa literaria y la cinematográfica se dan debido a lo que podríamos denominar su convivencia próxima a lo largo de todo el siglo XX. Pero si revisamos la historia de la literatura podemos observar cómo el alcance de la interrelación entre ambas es aún mayor. Vemos cómo la llegada del cine parece haber sido anticipada formal y genéricamente por la literatura, como si la "post-literatura" descrita por Urrutia existiera o hubiera nacido con anterioridad a lo que supuestamente le dio origen, al propio cine. Lo que nos llevaría a la conclusión de que la literatura es cinematográfica ya antes de que se inventara el cine. Algo que unido al hecho de que el cine sea literario desde el momento en que es lenguaje, nos llevaría a su vez a comprender sus mutuos préstamos y coincidencias mucho más allá de la mera influencia producida por lo que podríamos denominar una osmosis coyuntural. En 1896 Joseph Conrad escribió en el prefacio de su novela *Nigger of the "Narcissus":* "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel -it is, before all, to make you see". Así, ya con Conrad encontramos un "escritor cinematográfico" anterior al propio cine. Y poco después, en 1913, David W. Griffith nos decía: "The ask I'm trying to achieve above all is to make you see"[6]. Cuando le preguntaron a David W. Griffith de dónde había sacado la idea de narrar una historia a través del montaje paralelo respondió que su maestro había sido Charles Dickens. Años más tarde, el director ruso Sergei Eisenstein publicó el estudio "Dickens, Griffith, and the Film Today" señalando los múltiples y recíprocos préstamos entre la literatura y el cine. En *Réflexions d'un cinéaste* Eisenstein afirma:

> Hay escritores que escriben, diría yo, directamente en forma cinematográfica.
> Ellos ven en "fotogramas". Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guión de montaje.
> Unos ven en forma de guión de montaje.
> Otros desarrollan hechos.
> Otros componen con metáforas cinematográficas.
> Algunos poseen todos los caracteres juntos. Por ejemplo, Zola.[7]

Así, Conrad, Dickens, Zola... ya eran cinematográficos en el siglo XIX. En este siglo -con el romanticismo, el realismo, la novela de aventuras, el melodrama... y con autores como Galdós, Clarín, Flaubert, Jane Austen, Mary Shelley, Balzac, Victor Hugo, las Brontë, Melville, Mark Twain, Walter Scott, Stevenson, entre otros muchos- el cine encuentra un fecundo terreno, en el fondo y en la forma, en el que germinar, siquiera en el mundo de las ideas. Y todos estos escritores y los que les suceden -¡y preceden!- encuentran a su vez en el cine una cantera narrativa de inconmensurables dimensiones.

¿Quién es anterior? ¿Quién influye en quién? ¿Los escritores propician intelectual y estéticamente el advenimiento del lenguaje cinematográfico o son los cineastas los que propician la nueva literatura? Tanto da quién capitalice la acción, pues estas teorías sobre quién

[6] Citas recogidas en numerosos trabajos como *Novels into Film* (1), de G. Bluestone, *Film and Literature: An Introduction* (52), de Morris Beja, y *Literatura y cine* (113), de Carmen Peña-Ardid.

[7] Cita que recoge Peña-Ardid en su libro *Cine y literatura* (73), sin dejar claro si es ella la traductora del original o ha recogido la cita ya traducida en otro libro ya que nos remite a: "*Réflexions d'un cinéaste*, Moscú, Editions en langues étrangers, 1958, págs. 70-78", pero esta obra no aparece en su bibliografía.

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

influye en quién o quién traiciona a quién, como estamos viendo, pertenecen más al ámbito de la perspectiva que al del análisis, y podemos decir, por fin, que sencillamente es el fruto de la interrelación dialéctica del fondo y la forma en la historia de la narrativa universal, ya que básicamente en la literatura del siglo XIX encontramos las raíces narrativas del cine, y en el cine encontramos la más potente de las formas narrativas del siglo XX siquiera por el número de historias filmadas y por los miles de millones de espectadores que han visto las películas.

En diferentes circunstancias, Nabokov, Dos Passos, Faulkner, Malraux, Sartre, Vargas Llosa, Juan Marsé, Truman Capote, Terenci Moix, John Fowles, Umberto Eco, Vázquez Montalbán, Paul Auster, Bryce Echenique, Javier Marías... son algunos de los escritores del siglo XX que han visto cómo el estilo de su narrativa era comparado con el del cine. Hay numerosos estudios al respecto. Por ejemplo, Peña-Ardid describe los siguientes trabajos críticos entre muchos otros más:

> Robert Richardson analiza algunos de los "mecanismos cinematográficos" -collages, "cámara-ojo"- que emplea Dos Passos en la trilogía *U.S.A. (1930-1936)*, así como el tratamiento de los "elementos sonoros" en *A death in The Family* (1958) de James Agee y en *Under the Vulcano* (1946) de Malcom Lowry... F.-J. Albersmeier ha destacado la relación que mantuvieron Theodor Dreisser y Dos Passos con Eisenstein en 1928, durante la estancia de este último en América. Para este autor los escritores norteamericanos "estudian" técnicas cinematográficas... Muy interesante es además el estudio sobre la expresión del movimiento en James Joyce debido a Alan Spigel... Claude-Edmonde Magny ya habló de una "relación trilateral" entre el cine, la novela americana y la narrativa francesa... Michele Lacalamita otorga una posición similar en Italia... "Il cinema e la narrativa americana ed europea". (*sic*, 95-6)

Referencias bibliográficas interesantes, pero cuyo carácter disperso reduce parcialmente sus posibles logros por el desmembramiento y el carácter fragmentado que tienen. Mucho trabajo queda por hacer hasta que estas investigaciones y las no mencionadas, pero que expresan un interés similar, formen un corpus consistente que exprese diacrónica y sincrónicamente cuál es el preciso estado de la cuestión. El profundo individualismo que suele caracterizar este tipo de estudios es un obstáculo que sólo el tiempo y la investigación metódica pueden salvar. Un buen punto de partida para la investigación sobre el peso de la literatura dentro del cine y éste dentro de aquélla nos lo proporcionan las palabras de Bazin:

> Es casi un lugar común afirmar que la novela contemporánea y especialmente la americana ha padecido la influencia del cine. Dejemos de un lado libros en los que la copia directa es voluntariamente visible y por tanto menos significativa, como Loin de Rueil, de Raymond Queneau. El problema está en saber si el arte de Dos Passos, Caldwell, Hemingway o Malraux procede de la técnica cinematográfica. A decir verdad nos parece que no. Sin duda -no podría ser de otra manera- los nuevos modos de percepción impuestos por la pantalla, las maneras de ver, como el primer plano, las estructuras del relato, como el montaje, han ayudado al novelista a renovar sus accesorios técnicos. Pero en la misma medida en que se confiesan las referencias cinematográficas, como en Dos Passos, se hacen por ese mismo motivo rechazables: se añaden simplemente al repertorio de procedimientos con el que el escritor construye su universo particular. Incluso si se admite que el cine ha influido en la novela con el peso de su gravitación estética, la acción del nuevo arte no ha sobrepasado sin duda la que ha podido ejercer el teatro sobre la literatura en el último siglo [s. XIX], por ejemplo. Probablemente es una ley constante la de la influencia del arte más próximo. Es cierto que en un Graham Greene podría creerse en la existencia de semejanzas irrecusables. Pero mirándolo más de cerca se advierte que la pretendida técnica cinematográfica de Greene (no olvidemos que ha sido

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

> varios años crítico de cine) es en realidad la que el cine no emplea. Por esto es frecuente preguntarse, cuando se "visualiza" el estilo del novelista, por qué los cineastas se privan tontamente de una técnica que les vendría tan bien. La originalidad de un film como *L'espoir*, de Malraux, estriba en mostrarnos lo que sería el cine que se inspirara en novelas... "influidas" por el cine. ¿Qué podemos concluir? Que hace falta más bien invertir la proposición habitual e interrogarse sobre la influencia de la literatura moderna en los cineastas. (109)

Ofreciéndonos Bazin también en su análisis crítico propuestas que orientan en el rumbo de la consecución de la eventual respuesta al interrogante que plantea. Así, nos dice, "En realidad, no sabemos si *Manhattan Transfer* o *La condición humana* hubieran sido muy diferentes sin el cine, pero estamos seguros en cambio de que *Thomas Garner* y *Citizen Kane* no hubieran sido concebidos jamás sin James Joyce y Dos Passos" (112). Y profundizando aún más en esta cuestión nos da un ejemplo práctico de narraciones literarias y cinematográficas que sí son comparables entre sí -a pesar de lo que un análisis superficial de ambas hubiera podido sugerir-, por lo que la investigación de las influencias narrativas existentes en ellas sí que podría proporcionarnos claves que nos ayudarán a comprender mejor qué podemos esperar de una adaptación: "La estética del cine italiano, al menos en sus manifestaciones más elaboradas y en directores tan conscientes de sus medios como Rossellini, no es más que el equivalente cinematográfico de la novela americana" (314). Y precisamente es aquí, en los elementos concretos que le llevan a Bazin a hacer estas afirmaciones, donde está también la respuesta a la cuestión que nos planteábamos al principio de este artículo sobre "la carne de ese espíritu supuestamente compartido por algunos libros y sus adaptaciones".

Obras de arte *versus* mediocres productos de consumo

El análisis de estos aspectos nos lleva a comprender mejor el porqué desde sus comienzos el discurso audiovisual ha tenido que luchar para que le reconocieran su potencial condición de arte y casi tardara un siglo en empezar a ser tomado en serio por algunos estamentos. Aspectos éstos de los que participan las adaptaciones cinematográficas, en tanto que películas. Así, el que el cine desde sus comienzos haya tenido que luchar para que le reconocieran su condición de arte y que casi haya tardado un siglo en empezar a ser tomado en serio en algunos ámbitos ha sido debido en gran medida al carácter popular que tiene este género. Y es que "popular" quiere decir "de masas", "común". Popular es una palabra muy poco popular entre las elites que tradicionalmente han mantenido una actitud despectiva hacia lo popular. También por todo esto, no resulta extraño que la adaptación cinematográfica (en tanto que cine=popular=género menor) haya llevado habitualmente las de perder frente al libro original (en tanto que literatura=noble=género mayor).

Y en mayor medida la adaptación, al ser un híbrido cinematográfico-literario, se ha visto colocada en el punto de mira de literatos, cineastas, críticos y estudiosos de uno y otro bando, ya que al participar de ambas naturalezas todos la han percibido como algo suyo y, al igual que los padres con los hijos, se han sentido en el derecho y el deber de sancionar y aconsejar sobre lo que no debería ser o debería haber sido. Juicios a veces desatinados por la perspectiva utilizada como punto de partida. Y es que hay un axioma básico que, como hemos mostrado, muchos escritores y estudiosos no tienen presente en sus juicios: el simple hecho de que una adaptación es una película y no un libro ilustrado. A partir de esta premisa todo es posible, ya que no es copiar, sino partir de una obra para llegar a otra. Es el fuego olímpico de los dioses pasando prometeicamente de un demiurgo a otro, ambos en paridad pero uno de ellos transmitiendo el fuego en retirada y el otro avanzando, creando, devanán-

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

dose los sesos para que el fuego no se apague, para que el tesoro que ha recibido siga siéndolo cuando él lo suelte al mundo. Claro está que el segundo demiurgo se puede equivocar y crear un bodrio, pero si lo es no lo será porque no imite el libro, sino porque sea una mala película. Obviamente, un cineasta que parte de un material se compromete con él, pero no más que Picasso cuando pintó sus Meninas, o Goya, Modigliani o Botero con las personas que aparecen en sus retratos.

Adaptar es difícil, como lo es componer, escribir, pintar... y equivocarse es fácil, lo complicado es acertar. Y lo admirable es que haya tantas y tan buenas adaptaciones en la historia del cine. Por eso sorprenden los que ponen reparos a este género pues con ello sólo manifiestan su desconocimiento de lo que es el cine y de su historia. "Considerar la adaptación", escribe Bazin, "...como un ejercicio para perezosos en el que el verdadero cine, el 'cine puro', no tendría nada que ganar, es un contrasentido crítico desmentido por todas las adaptaciones valiosas" (118). Y aunque coincidiendo plenamente con Antonio Monegal sobre el carácter transgresor de la adaptación, "desde el momento en que se ejecuta un desplazamiento entre lenguajes" (21), no por ello eximimos al cineasta de toda responsabilidad respecto al original literario, ya que también coincidimos con Bazin en que "...cuanto más importantes y decisivas son las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talento creador que reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico pero equivalente al antiguo... son precisamente los que menos se preocupan de la fidelidad, en nombre de unas pretendidas exigencias de la pantalla, quienes traicionan a la vez a la literatura y al cine" (118), y no únicamente a la primera. Y añadimos también con el teórico francés que:

> ...precisamente, las diferencias en las estructuras estéticas hacen todavía más delicada la búsqueda de las equivalencias y requieren por tanto mucha más imaginación y capacidad de invención por parte del cineasta que quiere realmente obtener una semejanza. Puede afirmarse que, en el dominio del lenguaje y del estilo, la creación cinematográfica es directamente proporcional a la fidelidad. Debido precisamente a las mismas razones que hacen que la traducción palabra por palabra no sirva para nada, y que la traducción demasiado libre nos parezca condenable, la buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituirnos lo esencial de la letra y del espíritu. (116)

Pero de nada le servirá al cineasta hacer una magnífica adaptación si quien la ve no sabe decodificar los mensajes que él le envía. El estudioso, el escritor que cede los derechos de adaptación e, incluso, el espectador que ama el cine también tiene un compromiso con las palabras que pronuncia y, por tanto, tampoco está eximido de su compromiso con el cine cuando habla de cine. Probablemente todos coincidamos con André Bazin en que "adaptar, por fin, ya no es traicionar, sino respetar" (120). Pero respetar al libro sin dejar de respetar al lenguaje del cine, es algo que no ocurre con frecuencia. Lamentablemente coincidimos con Brian McFarlane en pensar que:

> ... the study of adaptation has been inhibited and blurred by three chief approaches:
> (a) the near-fixation with the issue of fidelity;
> (b) the reliance on an individual, impressionistic sense of what the two texts are like; and
> (c) the implied sense of the novel's supremacy or, the other side of this particular coin, the sense that a film is a film and there is no point in considering it as an adaptation. (194)

Tendencias que devalúan cualquier análisis en el que se hallen presentes por el talante prejuiciado y acientífico que manifiestan. Es tiempo ya de abordar estas cuestiones desde una renovada perspectiva, partícipe de las claves desentrañadas hasta el momento y no

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

excluyente *a priori* de ninguna posibilidad, ya que, también como McFarlane, pensamos que:

> In view of the nearly sixty years [hasta 1996] of writing about the adaptation of novels into film, writing across a broad critical range (see Bibliography), it is depressing to find at what a limited, tentative stage the discourse has remained... The relationship between a film and its precursor novel is a topic on which everyone feels free to comment while rarely evincing any concomitant need to explore the complex network of connections between the two texts. (194)

Hoy por hoy, posiblemente haya tantos métodos de análisis como analistas hay, algo que en parte se debe a que el cine es todavía relativamente joven -cien años no es nada en comparación con los siglos o milenios de estudios y revisión que llevan la mayor parte del resto de las artes y las ciencias-, y en parte a que dentro del cine precisamente la adaptación es uno de los terrenos más conflictivos ya que, como hemos señalado, estudiosos de las más dispares especialidades se han sentido tentados por ella, por su carácter híbrido y dúctil, y en tanto que terreno fronterizo en ella de alguna manera ha imperado e impera la ley de la frontera.

El más común de los métodos de análisis es el cuasi-ensayo o artículo de opinión. En él, libremente, el analista de cualquier campo va estableciendo asociaciones y las va expresando más o menos ordenadamente. Técnica que recuerda el *stream of consciousness*. No hay ningún método y podríamos decir que es acientífico y tremendamente personal. En este último rasgo está la clave que nos da la medida de su valor. Si lo escribe un genio probablemente será genial, pero si no... entonces puede ser desde anecdótico y divertido hasta cualquier cosa: bueno, regular o insoportable por el cúmulo de insensateces que puede llegar a ofrecernos. Un posible ejemplo de este tipo de análisis lo tenemos en el artículo "*Las dos inglesas y el amor* de François Truffaut" de Carlos Barbáchano, inicialmente publicado en el nº 62 de la revista cultural *Reseña*, en 1973, y después dentro del libro *Entre cine y literatura* del mismo autor, en el año 2000, junto con un material disperso escrito sobre el tema del título del libro a lo largo de los años. El artículo que nos sirve de ejemplo va desde la página 135 del libro a la 140, y en él Barbáchano recoge declaraciones del director de la película sobre su obra, hace alusiones a otras películas del mismo cineasta, relata cómo el escritor y Truffaut se pusieron en contacto, se describen fragmentos, se analiza la naturaleza de la obra en cuestión, se cita a otros teóricos y cineastas, se mencionan rasgos estilísticos... en fin, el propio Barbáchano declara en el prólogo del libro "[mis trabajos] intentan responder a lo que yo entiendo por crítica analítica o, si se quiere, poética: aquella que intenta desentrañar la obra, llegar al meollo del acto creativo; lo que "Clarín", siempre presente, llamaba crítica de alma" (sic, 5). En el extremo opuesto se sitúan estudiosos como José Luis Sánchez Noriega quien en su libro *De la literatura al cine*, publicado también en el año 2000, tras señalar que "parece un lamento extendido indicar que no hay demasiados estudios sistemáticos sobre el proceso de adaptación de textos literarios al cine" (136), acomete, según sus propias palabras, la labor de proponer un esquema de "análisis sistemático y detallado de las correspondencias de los textos literarios y fílmicos en sus partes" (138). Desafortunadamente el esquema propuesto por Sánchez Noriega no es tan sistemático como pretende su autor, pero es muy bienvenido, ya que en tanto que esquema, es uno de los escasos referentes actualmente publicados con intencionalidad de ser exhaustivo y concreto al que alguien interesado en hacer un estudio comparativo podría remitirse, y en él, a pesar de algunas incoherencias, encontraría suficientes pistas como para aproximarse con cierto rigor a la materia tratada. Si bien, algunos aspectos de este esquema hacen que no alcance satisfactoriamente las expectativas que pretende. Sánchez Noriega explica con las siguientes palabras cuáles fueron sus objetivos al proponer su esquema:

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

> Nuestro análisis no va encaminado a descubrir equivalencias en las formas artísticas, o a aislar los elementos propios de cada lenguaje, o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético; más bien se trata de describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso. (138)

Y quizá en esta declaración de intenciones el autor se ponga a sí mismo una trampa, ya que resulta un contrasentido realizar el análisis comparativo entre dos formas artísticas sin confrontar las "equivalencias en las formas artísticas". Y es prácticamente un imposible hacer -como él propone en su esquema analítico- una "valoración global" (140) de dos formas artísticas relacionadas sin "emitir un juicio estético". Y, además, concluye Sánchez Noriega diciendo que va a "describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario... tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso", ¿pero qué es la "historia" sino el contenido y el "discurso" sino el continente? ¿Y cómo puede disociar esto del "juicio estético" en el análisis de dos formas artísticas? Cualitativa y cuantitativamente todo esto confunde. Falta, precisamente, sistematizar el análisis, por más que el que alguien haga referencia a la materia concreta -p. ej., a las "Supresiones", "Compresiones" y a los "Añadidos"- sea más de lo que la mayoría de los críticos hacen. El gran mérito de su propuesta está en la toma de conciencia que expresa a favor de un tipo de análisis en el que prime menos el individuo y más el método, ya que si consiguiéramos sistematizar el análisis, el trabajo sería en equipo y no como hasta ahora, básicamente personal. Es necesario ya que acometamos la inmensa tarea del análisis fundamentado colectivo de las traducciones realizadas con las adaptaciones cinematográficas, un tipo de análisis en el que estando presentes las opiniones, claro está, también lo estén los datos sistemáticamente analizados con un criterio metodológico común.

Con otra perspectiva analítica tenemos la propuesta que se desprende del libro *El arte de la adaptación*, de Linda Seger. Una aproximación radicalmente diferente de las dos anteriores. La profesión de la autora impregna el punto de vista de su análisis, como ya ocurriera con los dos modelos anteriores. Con Barbáchano contábamos con el análisis de un crítico, con Sánchez Noriega con el de un profesor universitario, con Seger partimos de la experiencia de lo que en Estados Unidos se conoce por "consultora de guiones", profesión que ella ejerce desde 1983. Sus libros son best-sellers internacionales. Seger sugiere el examen de lo que ella denomina "campos" dentro del libro origen de la adaptación,

> 1. La narración del escritor.
> 2. El diálogo.
> 3. Las elecciones que ha tomado el escritor.
> 4. Las decisiones que toman los personajes.
> 5. Las imágenes que se utilizan en la descripción y que pueden ser trasladadas a imágenes cinemáticas. (177)

Y nos aconseja que hagamos listas de campos, así, "listas de los acontecimientos de la historia, de las decisiones de los personajes, de los párrafos temáticos o de las imágenes..." (184), que nos permitan reconsiderar la narración literaria de forma esquemática. Indica también la necesidad de analizar el "estilo, el clima y el tono" (194). Considerando este paso de similar importancia al dado con los campos, pero posterior en el tiempo por su naturaleza más abstracta. Podría ocurrir que el filme fuera muy diferente en un primer nivel de análisis (personajes, hechos, localizaciones...) y sin embargo fiel en extremo en este segundo nivel. Además, de este segundo nivel de análisis se desprenden los datos sobre cómo

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

han sido traducidos los recursos narrativos literarios a cinematográficos, de cómo con palabras o con imágenes consigue el autor respectivo producir miedo, regocijo, premura... o expresar íntima dependencia o dominio, la duda... o un ambiente opresor o frío, o amenazante... o un estilo farragoso, oscuro, de trazo ambiguo; en fin, las formas son tantas como libros hay y sus traducciones al medio cinematográfico también, y, sin embargo, indagando percibimos caminos soterrados en el devenir de la adaptación cinematográfica. Se desvelan estilos de autores, recursos recurrentemente utilizados, maestros y alumnos que han seguido los pasos de los primeros, citas y homenajes, y guiños sincrónicos y diacrónicos a lo largo de la historia del cine en el ejercicio y desarrollo del lenguaje audiovisual originado inicialmente en un texto literario. Pero aquí no acaban las propuestas de Seger. Ella también llama la atención sobre la estructura en tres actos (117) subyacente a todo relato y declara la necesidad de su análisis en el libro y en el filme. Apunta que también es preciso definir cuál es el arco dramático de la historia (126-7) en ambas narraciones. Y para la consecución de todos estos niveles de análisis muestra dibujos, gráficos, etc. Así, el lápiz y el papel, las listas y los esquemas comparativos serán las herramientas con las que casi a golpe de vista podremos inferir qué ha pasado de una historia a otra. Los datos tienen un peso específico, por lo que hemos de calibrar actos y arco dramático no sólo cualitativamente sino también cuantitativamente en número de páginas del libro y en número de minutos de la película, marcando las tramas, las subtramas y lo que Seger denomina "climax" y "catalizadores" (118-9) o bisagras de la acción. A las escenas, a los capítulos, a los personajes, a todo lo que sea relevante podemos asignarle una letra y así visualizar qué está pasando.

> Por ejemplo, cuando construyes tu guión, normalmente contarás con escenas de la historia A (línea de trama) interrumpidas por escenas de subtramas o hilos argumentales B, C y D. En *Lo que el viento se llevó* verás escenas sobre la guerra (escenas de la historia A) seguidas de una escena de Rhett y Scarlett (historia B), seguidas quizá de una escena sobre Ashley y Scarlett (historia C). Si tuviéramos que marcar el orden en las escenas de tu guión, la interrelación podría ser la siguiente: A C C B A C B A A C B A B. (Seger 132)

Menciona esta analista, además, dos conceptos más a considerar: la "dirección" y la "dimensionalidad" (111) de las historias, aspectos que, como ella, consideramos también de enorme importancia. Resulta muy útil empáticamente intentar recorrer el camino seguido por el eventual adaptador, ya que desde los efectos en el filme podríamos deducir las causas en el libro y con conocimiento de ellas rastrear de nuevo sus pistas dentro del relato cinematográfico. De esta forma, una vez radiografiado el libro procederíamos en nuestro caso a hacer lo mismo con la película.

Seger aplica a lo largo de su trabajo su método de análisis a nueve libros y a sus respectivas adaptaciones, confirmando o no el acierto de las decisiones tomadas por los adaptadores, y aunque ella no tiene la intención que expresara tener Sánchez Noriega, ciertamente nos proporciona un útil esquema de análisis que enriquece la intelección de la adaptación desde un punto de vista poco frecuente en ámbitos críticos y académicos. El valor del estudio de Seger reside en la fructífera mezcla que ella propone al sugerirnos el análisis de cuestiones o temas generales de trazo grueso dentro del relato mediante procedimientos analíticos muy concretos y específicos del medio cinematográfico, y no lo contrario, a lo que estamos más acostumbrados, que sería o bien el estudio personal ajeno a cualquier metodología analítica común, o bien, en el polo opuesto, el análisis del lenguaje cinematográfico desde una perspectiva teórica participante de un alto nivel de abstracción muchas veces de carácter puramente semiótico, un tipo de estudio que posiblemente se resienta de que sus

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

autores se muevan más en aguas literarias o lingüísticas que cinematográficas. Resuenan al respecto las palabras de Luis Buñuel:

> A veces, he llorado de risa al leer ciertos artículos de los *Cahiers du Cinéma*. En México, nombrado presidente honorario del Centro de Capacitación Cinematográfica, escuela superior de cine, soy invitado un día a visitar las instalaciones. Me presentan a cuatro o cinco profesores. Entre ellos, un joven correctamente vestido y que enrojece de timidez. Le pregunto qué enseña. Me responde: 'La semiología de la imagen clónica.' Lo hubiera asesinado. (260-1)

Referencias bibliográficas

BARBÁCHANO, C. *Entre cine y literatura*. Colección Ensayo 4. Zaragoza: Prames, 2000.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990.

BERNÁRDEZ, E. *¿Qué son las lenguas?* Madrid: Alianza Editorial, 1999.

BUÑUEL, L. *Mi último suspiro*. Tribuna 109. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1993.

D'ORS, E. *Gnómica*. Madrid: Talleres Gráficos Agustín Núñez, 1941.

DROVE, A. "Los fines de un medio sin principios." *Academia* nº8 Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España. Octubre (1994): 24.

---. "Nacidos para perder." *Filmoteca Generalitat Valenciana* Año II nº 9 (1991): 14-27.

---. *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*. Colección Imagen 4. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1995.

EISENSTEIN, S. "Dickens, Griffith, and the Film Today". *Film Form*. New York: Harcourt, Brace and World, 1949.

FOUCAULT, M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1970.

GEDULD, H., ed. *Los escritores frente al cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

GUBERN R. "El imaginario colectivo." *El Mundo* 22 de enero de 1994, La esfera: 7.

---. *Historia del cine*. Palabra en el tiempo 179. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

GUNNING, T. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

HORTON, A. S., y J. MAGRETTA, eds. *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Ungar, 1981.

LUHR, W., y P. LEHMAN. *Authorship and Narrative in the Cinema*. Cap Giant 457. New York: Capricorn Books, 1977.

McGILLIGAN, P., ed. *Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1986.

MARÍAS, J. *Literatura y generaciones*. Colección Austral 1587. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

MARCUS, M. *Filmmaking by the Book*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1993.

MAST, G., M. COHEN, y L. BRAUDY, eds. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford UP, 1992.

McFARLANE, B. *Novel to Film*. New York: Oxford UP, 1996.

McLUHAN, H. M. *The Medium is the Massage* (sic). New York: Bantam, 1967.

MÉNDIZ, A. Prólogo. *El arte de la adaptación*. De Linda Seger. Madrid: Ediciones Rialp, 1993. 9-19.

MONACO, J. *How to Read a Film*. New York: Oxford UP, 2000.

MONEGAL, A. *Luis Buñuel de la literatura la cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos, 1993.

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes

PEARY, G., y R. SHATZKIN, eds. *The Modern American Novel and the Movies*. New York: Ungar Film Library, 1978.
PEÑA-ARDID, C. *Literatura y cine*. Signo e imagen 28. Madrid: Cátedra, 1992.
REYNOLDS, P. *Novel Images. Literature in Performance*. London: Routledge, 1993.
ROMAGUERA I RAMIO, J., y H. ALSINA THEVENET, eds. *Textos y manifiestos del cine*. Signo e imagen 17. Madrid: Cátedra, 1989.
SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. *De la literatura la cine.* Paidós Comunicación 118 Cine. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
SEGER, L. *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialp, 1993.
STAM, R. *Reflexibity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.
STEMPEL, T. *Framework*. New York: Continuum, 1991.
TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. El libro de bolsillo 554. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
---. "'Evolution of the New Wave': Truffaut in interview with Jean-Louis Comolli, Jean Narboni (May 1967)." *Cahiers du Cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
---. "Une certaine tendance du cinéma français." *Cahiers du Cinéma* 31 (1954): 22-31.
—. *The Films in My Life*. Trans. Leonard Mayhew. London: Alen Lane, 1980.
URRUTIA, J. Prólogo. *De la literatura la cine.* De José Luis Sánchez Noriega. Paidós Comunicación 118 Cine. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000. 11-15.
WAGNER, G. *The Novel and the Cinema*. London: The Tantivy Press, 1975.

Susana LOZANO. La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica
Centro Virtual Cervantes