**SUSANA LOZANO**
Universidad Rey Juan Carlos

# La traducción intersemiótica de los clásicos

Tras la revisión de cerca de 30.000 fichas videográficas realizadas sobre la producción cinematográfica internacional filmada a lo largo de todo el siglo XX hemos encontrado apenas un centenar de películas que podamos considerar *traducciones cinematográficas* de los clásicos grecolatinos. Previsiblemente no están todas las que son, sin embargo, sí podemos afirmar después de esta exhaustiva revisión que el margen de ausencias afecta sólo a películas menores (probablemente en su mayoría del periodo del cine mudo) y que, a lo sumo, no podrán constituir más de un 15 % a añadir a las consideradas en esta investigación.

Algunas de estas películas son auténticas reinterpretaciones de los mitos clásicos, convirtiéndose sus directores en los nuevos narradores de la ancestral tradición helénica, como otrora lo hicieran Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Apolonio, Virgilio u Ovidio. Otras son sólo películas ligeras, "de aventuras", unas buenas, otras muy malas, en las que los héroes y los monstruos de la mitología clásica están presentes de una u otra manera. Así vemos que entre las películas que se han filmado utilizando la mitología clásica como texto de partida es posible encontrar dos tipos de material: uno que se alinea en lo que podríamos denominar cine de aventuras y otro dentro del cine de autor.

## El cine de aventuras y los mitos clásicos

En estas películas se utilizan los mitos y los héroes de forma libérrima -una libertad que en algunos casos es casi profanación-. Partiendo de un personaje o hecho del acervo helénico se inventan nuevas aventuras que podrían haberle ocurrido al héroe o dios en cuestión. El rigor es escaso, lo que no quita para que algunas de estas películas sean divertidas o incluso buenas cinematográficamente hablando. Estos relatos son el fruto del trabajo de rapsodas heréticos con un excesivo afán por conquistar el favor del público -que no de la crítica-, por lo que sus interpolaciones suelen ser fantasías inefables. En sus narraciones los sucesos increíbles se amontonan en medio de efectos especiales y monstruos, cada vez más quiméricos.

Las primeras filmaciones se hicieron ya en la época del cine mudo. Precisamente la ausencia de palabras le proporcionaba a estos relatos un distanciamiento muy adecuado a la materia tratada, confiriéndole en alguna medida el pertinente carácter onírico del mito. No obstante, no fueron muchas las películas que de entrada se hicieron con este material. A los cineastas les interesaba más su mundo circundante y la historia reciente que las epopeyas y tragedias clásicas.

Sin embargo, en los años cincuenta, con la aparición de la televisión invadiendo todos los hogares y ocupando el tiempo de los potenciales espectadores, los narradores cinematográficos se encontraron con que había que inventar algo que hiciera al espectador abandonar su cómoda butaca en casa, algo que "superara" a la pequeña pantalla. Y precisamente

La traducción de los clásicos. LOZANO, Susana. La traducción intersemiótica de l...
Centro Virtual Cervantes

en este terreno, en el de la pantalla, es donde decidieron dar la batalla: pensaron que la pantalla de los cines tenía que ser grande, enorme, magnífica... y el tema tratado estar en consonancia. Surgen el CinemaScope, el Cinerama, el Vistavisión... y las monumentales superproducciones cuyo tema por excelencia eran las legendarias epopeyas de la Antigüedad. Para recuperar al público, Hollywood, a la cabeza de la industria cinematográfica, pidió a sus técnicos que ampliaran las dimensiones de la pantalla, y los productores explotaron la nueva tecnología con temas "mayores que la vida". Al respecto, es elocuente la foto publicitaria de *Helena de Troya* (Robert Wise, 1955) en la que se afirmaba que la gran pantalla requería "grandes temas".

Pero sería un error afirmar que este tipo de cine, de gran espectáculo, fue un fenómeno específico de los años 50. Lo único que ocurrió fue que durante esa década la industria cinematográfica encontró más razones que nunca para profundizar en esta tendencia.

Así, en los años cincuenta en Estados Unidos, en América, y en Italia, en Europa, se lanzaron a filmar gestas heroicas y magníficas epopeyas. Temáticamente todas ellas se caracterizaban por su mensaje de libertad personal y política (siempre el héroe frente al poder dominante: ejércitos crueles y tiranos usurpadores). En el cine norteamericano esta noción solía manifestarse en mayor medida a través del triunfo del cristianismo o del sionismo, mientras que en el italiano había una mayor despreocupación por la religión, mostrándose más propicio a explorar áreas de la mitología clásica o de la historia pre-cristiana, temas que Hollywood en cierta medida desdeñaba.

Las aventuras de Ulises, las conquistas de Atila, las hazañas de Hércules... éstas y otras gestas constituyeron los temas de estas películas italianas, pobladas de hombres fuertes y mujeres bellas. Como filmes destinados al gran público y de puro entretenimiento, rebosaban energía, vitalidad e inventiva, aunque a veces corrían el peligro de caer en el ridículo. Los textos originales milenarios eran utilizados como meros argumentos que volvían a ser contados no sólo con otras palabras, sino en muchas ocasiones también con otros hechos. Las narraciones cinematográficas más que *traducciones* eran auténticas fabulaciones, oscilando entre lo estrambótico, lo emocionante, el mero divertimento y el delirio.

Pero, además, había otra diferencia entre las epopeyas americanas y las italianas: mientras estas últimas se hacían rápidamente y con poco dinero, las primeras se tardaban meses, incluso años, en rodar y contaban con presupuestos multimillonarios. Por ello Italia se convirtió en el primer país productor de este tipo de filmes, numéricamente hablando. El subgénero se consolidó y los franceses lo bautizaron, llamándolo "*peplum*". Un paradigma de *peplum* es *Hércules*, rodada en 1957 y dirigida por Pietro Francisci.

La mayoría de los *peplums* [¿o *pepla*?] aparte de estar apresuradamente rodados, tienen unos guiones deficientes, y, muchas veces, están atrozmente interpretados. Su mayor atractivo es visual -y no siempre-. Los decoradores, modistos y cámaras italianos (proverbialmente entre los mejores y más imaginativos del mundo) se entregaron a las fantasías más enloquecidas y sensuales.

Pero no por esto debemos desdeñar *a priori* este subgénero, ya que hay narraciones cinematográficas interesantes entre ellas. De hecho, muchas poseen el vigor propio del tebeo o del *comic*.

Aunque poco habría de durar este auge pues a la vuelta del decenio, en los años 60, se produjeron importantes cambios políticos y sociales que hicieron que tanto los *peplums* como los mastodontes cinematográficos estadounidenses pasaran de hacer furor a parecer lentos y anticuados, aparte de lo costosos y complicados que resultaban de hacer estos últimos. Así, el *peplum* como género inició una carrera vertiginosa de decadencia, denigrándose hasta el delirio, con extrañas producciones semi-galácticas, semi-mitológicas, semi-monstruosas... y no por los monstruos que en ellas aparecían.

La traducción de los clásicos. LOZANO, Susana. La traducción intersemiótica de l...
Centro Virtual Cervantes

## El cine de autor y los mitos clásicos

En otro terreno completamente diferente, el del cine de autor, nos encontramos con realizaciones cinematográficas que han recogido la tradición clásica, la han absorbido, la han vuelto a contar y que son auténticas obras maestras. Igual que hicieran Miguel Ángel, Tiziano, Rubens o Velázquez, estos narradores cinematográficos han reinterpretando el mito, dándonos su particular visión de él. En esa línea es donde se colocan cineastas como Dudley Nichols, Jean Cocteau, Marcel Camus, Jules Dassin, Pier Paolo Pasolini... quienes basándose en los clásicos han aceptado el reto de volver a narrar la "vieja historia", tal y como probablemente la abordaran en su día Virgilio u Ovidio cuando volvían a contar lo que ya contaran otros, siglos atrás, pero ahora en otro idioma (en su caso, el latín, y en el de estos narradores, el lenguaje del cine). Cuando estos cineastas no son fieles a las fuentes originales, no es por falta de rigor o por desconocimiento del valor e importancia de la obra primigenia, sino por su propia exigencia interior. Pero, además, estos narradores no sólo *traducen* el mito de un lenguaje a otro, sino que también lo *recrean* en otro mundo, el de las imágenes en movimiento, el del lenguaje que se teje con la cámara y la moviola. Sus interpretaciones de los textos clásicos podrán gustar o no, pero su negación nunca podrá ser hecha -como es posible hacerla en las narraciones recogidas en el cine de aventuras anteriormente descrito- por la posible traición o vanalización del texto original, sino que su posible no aceptación parte, en su caso, del rechazo de su obra y de ellos mismos como eventuales malos narradores, como creadores mediocres. Y tal juicio ya pertenece al mundo subjetivo e individual de cada persona.

## Estudio de un caso

Uno de estos casos paradigmáticos de excelente *traducción* de un texto clásico a la narrativa cinematográfica lo tenemos en las dos adaptaciones que Dudley Nichols y Pier Paolo Pasolini nos ofrecen de la peripecia literaria de Orestes y Electra. A continuación aparecen las fichas técnicas de estas dos películas basadas en el texto de Esquilo.

FICHA TÉCNICA
*El luto le sienta bien a Electra (Mourning Becomes Electra).*
EE.UU., 1947. Dir.: Dudley Nichols. Interp.: Rosalind Russell, Michael Redgrave, Leo Genn, Raymond Massey, Kirk Douglas. Guión basado en la obra homónima del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill, quien a su vez se basó para escribir su drama en la *Orestiada* de Esquilo. B/N. 173 minutos.

FICHA TÉCNICA
*Orestiada africana (Appunti per un'Orestiade africana).*
Italia, 1969. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini. Es un documental-ficción sobre un proyecto cinematográfico para la posterior filmación de la *Orestiada* de Esquilo. La voz del narrador es la de Pasolini. Música: Gato Barbieri. B/N. 75 minutos.

Orestes y Electra tienen un digno soporte cinematográfico en las películas de Nichols y Pasolini, el primero haciendo hincapié dentro de su narración en la figura femenina y el segundo, en la masculina. Y, cómo no, ambas películas son muy diferentes, producto de su tiempo y de su cultura. Así, *Mourning Becomes Electra* es una película estadounidense rodada en 1947, mientras que *Appunti per un'Orestiade africana* es una película italiana rodada en 1969. Cine americano frente a cine europeo. El cine de los grandes estudios frente al cine conscientemente de autor. El cine de la primera mitad del siglo XX frente al cine de la segunda mitad del siglo XX. Diferentes, sí, pero con una cosa en común: las dos son dos buenas evocaciones del mito que las inspira.

La traducción de los clásicos. LOZANO, Susana. La traducción intersemiótica de l...
Centro Virtual Cervantes

### *Mourning Becomes Electra*

Vamos a referirnos primero a *Mournig Becomes Electra*. Esta película es una adaptación cinematográfica de una trilogía teatral escrita por el premio Nobel estadounidense Eugene O'Neill. Es una tragedia con todas sus consecuencias, de fondo y de forma. O'Neill, a su vez, para escribir su trilogía se basó en la trilogía esquiliana que integra la *Orestiada*: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, donde asistimos al final de la casta de los Átridas en la familia de Agamenón, su esposa Clitemnestra y sus hijos Electra y Orestes.

En la obra de O'Neill las tres obras que componen la trilogía se llaman: *Homecoming*, *The Hunted* y *The Haunted*. Los personajes llevan nombres actuales, pero fonéticamente algunos de ellos se asemejan a los de la tragedia griega:

Ezra Manon es Agamenón
Christine es Clitemnestra
Orin es Orestes

Sólo es diferente, a pesar de su presencia en el título de la obra, el nombre de Electra, que en la obra de O'Neill y en la película se llama Lavinia. El coro está formado por diversos personajes pertenecientes a la comarca donde transcurre la acción, que comentan (cotillean) lo que les sucede a la familia Manon, asistiendo atónitos al desenlace de los acontecimientos.

La acción de la obra de O'Neill y de la de Nichols transcurre en Estados Unidos, en el siglo XIX, al final de la Guerra de Secesión. Vemos a Christine, una bella mujer del Sur, que en compañía de su hija Lavinia espera el regreso de la guerra de su marido, Ezra Manon. También vuelve su hijo Orin. Pero en escena hay un tercer personaje, Adam Brant -equivalente a Egisto en la narración griega-. Adam es un hombre joven y atractivo del que se ha enamorado Lavinia. Ella cree que él frecuenta la casa para cortejarla, pero descubre horrorizada que su objeto de deseo no es ella misma, sino su madre, que al comienzo de la obra/película ya es su amante. Lavinia se llena de odio y deseo de venganza, por la humillación personal y por la ofensa que supone para el padre, a quien ella adora. Christine y Adam planean su fuga ante el retorno del marido, pero Lavinia no está dispuesta a dejarlos partir impunemente. Por fin, Ezra Manon, un distinguido ciudadano y honrado militar, vuelve a su casa. Lavinia amenaza a su madre con decírselo todo a su padre. Christine sabe que su marido nunca la perdonaría y que su venganza sería terrible.

Además, hay algo que ni la misma Lavinia sabe: Adam es un sobrino de Ezra, de ahí el asombroso parecido entre ambos hombres que hizo que Lavinia se enamorara perdidamente de él, sublimando su amor por su padre en este aparentemente forastero. Adam es el hijo de David, el hermano mayor de Ezra, quien se fugó y posteriormente casó con una enfermera que habitaba en la casa de los Manon. Por esto fue desheredado y expulsado de la familia, y con ello condenado a la mendicidad y finalmente al alcoholismo y la muerte. La madre de Adam abrumada por las deudas, el trabajo a destajo y la salud quebrantada, venciendo su orgullo, le pidió ayuda a Ezra, el hermano de su marido -que había heredado la hacienda Manon-, pero Ezra la echó impasible. Poco después ella murió, y Adam se juró vengar las muertes de sus padres. De ahí que su llegada a la hacienda de los Manon no haya sido casual. Él ya había calculado como parte de su venganza el enamorar a la esposa de Ezra Manon, y quizá también a su hija, y apoderarse de su fortuna. Con lo que Adam no contaba era con que iba a enamorarse de Christine.

Christine, por su parte, odia a su marido. Ella se casó enamorada, por lo que el contacto con la realidad, con Ezra Manon, ha sido más cruel. Ella lo esperaba todo de él, y él le ha

La traducción de los clásicos. LOZANO, Susana. La traducción intersemiótica de l...
Centro Virtual Cervantes

dado muy poco. Ezra es un hombre que vive para el prestigio y el honor de los Manon. No le importan los sentimientos de nadie, y menos los de su esposa. Esto, unido al brutal trato sexual al que ha sometido a su mujer, ha llevado a Christine a lo largo de los años a odiarlo.

Así, cuando la historia comienza hay ofensas mutuas que vengar y una situación límite que precipita la acción. Una situación parecida a la de la *Orestiada*, donde Clitemnestra odia a Agamenón, entre otras cosas por haber sacrificado a su hija Ifigenia, ofreciéndola a los dioses para que éstos le fueran propicios en el viaje y en la Guerra de Troya. Egisto también busca venganza de las ofensas que la rama familiar de Agamenón ha causado a la suya. Agamenón y Ezra Manon han transgredido el orden con sus acciones, los ofendidos y oprimidos van a vengarse, transgrediendo así ellos mismos también el orden al cometer su venganza, y haciéndose así acreedores de otra venganza sobre sí mismos, la de Electra/Lavinia y Orestes/Orin.

Pero las historias de O'Neill y Nichols son, si cabe, más trágicas que las de Esquilo, Sófocles o Eurípides. Mientras que el Orestes de *Las Coéforas* actúa cumpliendo un deber divino -pues ha sido Apolo quien le ha ordenado que ejecute la venganza para llevar a cabo la expiación de los asesinos-, el Orestes de *Electra* de Sófocles es un hombre dubitativo que sólo llega a ejecutar la acción convencido por su hermana Electra; y el Orestes de *Orestes* de Eurípides aparece ya en escena enloquecido y echando espumarajos por la boca. Sin embargo, el Orin de *Mourning Becomes Electra* es un hombre delicado que ama profundamente a su madre, y sólo la instigación de su hermana unida a los celos que le inspiran el amante de su madre, le llevan al asesinato. Pero él no odia a su madre, la ama más que un hijo. Por esto sólo mata a Adam Brant, esperando así recuperar a su madre, lo que él no esperaba es que ésta, tras haber asesinado a su padre, y muerto su amante a manos de su propio hijo, e instigada por su propia hija, acabaría suicidándose, sumiendo así a Orin en una tragedia individual que no sufre Orestes.

Otra cuestión interesante es la planteada por el debate que estas obras proponen entre el orden divino y el social. En la *Orestiada* Orestes es finalmente exculpado. Se esgrime como argumento que éste, al fin y al cabo, cuando cometía el asesinato obedecía la orden de un dios. Orin, sin embargo, queda aniquilado tras las sucesivas muertes, la de su padre a manos de su madre, la de su madre, indirectamente a manos suyas, y el asesinato de Adam, cometido por él directamente abrumando su conciencia. Cuando comprueba que la única compañera que le queda, su hermana Lavinia, quiere abandonarle, Orin para evitar su partida la amenaza con desvelar todo lo ocurrido ante la puritana sociedad que les rodea y para la que los Manon siguen siendo una familia honorable sobre la que la desgracia se ha cebado, pues creen que el padre murió accidentalmente al tomar una medicina por otra, y que la madre se suicidó por el dolor que le produjo su ausencia. Para Lavinia la posibilidad de perder el honor, el orgullo de los Manon, pesa más que su interés por su propia vida -tal y como ocurriera con Ezra Manon-, por lo que decide que la única solución que le queda es hacer desaparecer a su hermano, y, como ya lo hiciera con su madre, le induce implacablemente al suicidio. A Lavinia, con todas estas muertes a su cargo, sólo le quedan al final la desolación y la amargura, y el más duro de los castigos: seguir viva, completamente sola, con su propia conciencia.

Esta magnífica recreación del mito no es casual. O'Neill es un monstruo de la escena. Uno de los mejores dramaturgos de nuestro siglo. Un trágico por excelencia. Conocedor de los entresijos del alma humana y un innovador profundamente clásico. Como James Joyce lo fuera para la novela y T. S. Eliot para la poesía, Eugene O'Neill es para el teatro del siglo XX un punto de partida y un reencuentro con la antigüedad.

Por su parte, Dudley Nichols es uno de los mejores narradores cinematográficos de toda la historia del cine. Estadounidense, nació en 1895, conocido antes como guionista que

La traducción de los clásicos. LOZANO, Susana. La traducción intersemiótica de l...
Centro Virtual Cervantes

como director, aunque en ambas facetas fuera magnífico, son guiones suyos los de algunas obras maestras del cine como puedan ser *La diligencia* (*Stagecoach*), dirigida por John Ford en 1939, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*), 1938, dirigida por Howard Hawks, y *Las campanas de Santa María* (*The Bells of St. Mary*), 1943, dirigida por Leo McCarey. Su narrativa, tanto conceptual como formalmente, tiene la contundencia, la sobriedad y la sencillez de los clásicos greco-latinos.

Por todo esto, no sorprende que con estos dos narradores (O'Neill y Nichols), *Mourning Becomes Electra* sea una muy válida *traducción* del mito clásico en el que se inspira.

### *Appunti per un'Orestiade africana*

Vamos ahora a referirnos a la segunda de las películas que recogen de forma interesante el mito de Orestes y Electra, en este caso capitalizando la acción Orestes y permaneciendo Electra en un muy segundo plano. Nos referimos a *Appunti per un'Orestiade africana*, de Pier Paolo Pasolini. Esta película tiene un carácter absolutamente experimental, expresado en el mismo título: las imágenes que vemos no son una "película", sólo son unos "apuntes" hechos con imágenes -como debe ser, pues si narramos con imágenes, qué más útil que unos apuntes de la misma sustancia- para hacer posteriormente una película sobre Orestes y localizando la acción en el África contemporánea al rodaje de la película (es decir, la de mediados del siglo XX). Por eso Pasolini la titula "Apuntes para una Orestiada africana". Sin embargo, a pesar de la modestia del título y del carácter semi-documental de la filmación, *Appunti per un'Orestiade africana* es en sí misma una película sugerente y abierta, que mezcla la realidad con la ficción, la memoria con el deseo.

Argumentalmente la película no es más que un recorrido por África e Italia en busca de los elementos físicos que habrían de constituir el armazón de la tragedia. Pasolini con su propia voz es el narrador de la película que hace una declaración de intenciones de cómo "ve" él esta historia, de cómo la "sueña". La película, a pesar de estar profundamente arraigada en la realidad, tiene un talante onírico, mágico, que la inviste del necesario carácter mítico a tono con su sustancia.

Pasolini explica las razones por las que elige un país africano para narrar la historia de Orestes: quiere un mundo primitivo, atávico, tribal y trascendente. Un mundo en cambio, cuyas estructuras se están revolucionando, donde de forma palpable las cosas están dejando de ser lo que eran. No quiere reconstrucciones teatrales de lo que pasó, quiere recreaciones "reales", y para ello elige un hábitat lo más semejante posible, espiritualmente hablando, al que inspirara el mito clásico. Musicalmente recurre a Gato Barbieri, un compositor de jazz y blues, música del lamento y del desgarro por excelencia. Y a partir de estos elementos se prepara para narrar la historia de Orestes, basándose en la *Orestiada* de Esquilo, y así lo explicita Pasolini/narrador en el comienzo del filme. A continuación recogemos en palabras del mismo Pasolini lo que él siente que es la *Orestiada*, el porqué de su elección:

> ...he venido a rodar unos apuntes para una película sobre la *Orestiada* de Esquilo, ambientada en el África actual, en el África moderna. He escogido para rodar esta versión de la *Orestiada* una nación africana que me parece típica, una nación socialista, de tendencia pro-china, pero cuya opción aún no es definitiva, porque junto al atractivo de lo chino existe otro atractivo no menos fascinante, el norteamericano, o para entendernos mejor, el neocapitalista. Todos vosotros conocéis la trama de la *Orestiada* de Esquilo. La resumo a continuación en pocas palabras. Así pues, nos encontramos en Argos, la ciudad de la que es rey Agamenón, que acaba de volver de Troya donde había ido a combatir. Su mujer, Clitemnestra, le aguarda, pero está enamorada de otro hombre, Egisto. Espera su regreso con la intención de eliminarle, de matarle.

La traducción de los clásicos. LOZANO, Susana. La traducción intersemiótica de l...
Centro Virtual Cervantes

> Agamenón vuelve con su ejército harapiento, destrozado y cansado a su ciudad. Y Clitemnestra le mata con un engaño. Cassandra, la esclava que Agamenón ha traído consigo de Troya, profetiza inútilmente este atroz homicidio. Agamenón y Clitemnestra tienen dos hijos: Orestes y Electra. Electra presencia el crimen. Orestes, en cambio, está lejos de la patria. Pero convertido en un joven, cuando tiene veinte años, vuelve a Argos, se encuentra en secreto con Electra junto a la tumba de su padre Agamenón, y juntos deciden vengarse. Orestes se presenta en la corte de Argos bajo una falsa apariencia y con un engaño mata ferozmente a su madre Clitemnestra. Pero justo después de haber matado a su madre, se le aparecen las Furias, las Erinias, las diosas del terror atávico y ancestral. Orestes huye bajo la protección del dios Apolo. El dios Apolo le aconseja que se encomiende a la diosa Atenea que es la diosa de la democracia y de la razón, es decir, de la nueva ciudad de Atenas. La diosa Atenea decide ayudar a Orestes, pero no desde lo alto como diosa, por decirlo así. Quiere ayudarle haciendo que lo juzguen los hombres. Instituye así el primer tribunal humano. Y este tribunal humano, de la democracia y la razón, absuelve a Orestes. Las Furias son transformadas por la diosa Atenea de diosas del terror ancestral en diosas, digamos, de los sueños de los aspectos irracionales que conviven junto a la democracia racional del nuevo Estado. (*Appunti per un'Orestiade africana,* minuto 2)

Estas palabras de Pasolini son definitivamente esclarecedoras sobre sus intenciones, sobre lo que él ha entendido al leer la *Orestiada*. Y es que donde O'Neill percibe una cosa -el drama interno de unos seres arrebatados por su pasión, por el rencor y el deseo de venganza por las ofensas y humillaciones recibidas, lo que ocasiona las sucesivas tragedias individuales-, Pasolini percibe otra -un mundo colectivo sacudido por la llegada de un nuevo orden-. Y, lógicamente, tan válida es una "lectura" como la otra. Lo auténticamente genial y sorprendente es cómo siendo ambos "fieles" traductores del texto original, contándonos ambos la peripecia esquiliana, a la vez nos ofrezcan un nuevo e insólito punto de vista, dando una nueva vuelta de tuerca a lo ya dicho, contándonoslo otra vez, pero en paralelo ejerciendo plenamente como autores en un nuevo lenguaje, el del cine, y reivindicando y demostrando así la plena vigencia de los clásicos.

## Conclusión

Desatender el estudio de la *traducción* que de los textos clásicos se ha hecho y se sigue haciendo dentro de la narrativa cinematográfica sería obviar el cauce por el que más personas tienen acceso a ellos, algo que de por sí ya es trascendente, pero, además, la calidad de algunas de estas obras es tal que se sitúan en paridad con las que las originan como hemos visto en los datos expuestos anteriormente y en el análisis del caso de la *Orestiada*.

El que se produzcan simultáneamente varias *traducciones* (la de la narrativa literaria a la cinematográfica -con la consiguiente traducción intersemiótica- y la que supone *traducir* una lengua clásica a una moderna) supone un doble reto. A esto hay que añadir en muchas ocasiones un tercero, el consistente en la subtitulación o doblaje de la lengua moderna en la que la película ha sido filmada originalmente a otra, también moderna. Así son muchos y profundos los procesos de transformación que se dan, sometiendo al texto clásico que se utiliza como punto de partida a una triple *traducción* que con frecuencia es desatendida o incluso ninguneada desde ámbitos académicos. Es preciso que esta situación cambie y todo esto se estudie con rigor y colectivamente, para de esta forma contribuir a su mejor comprensión y, eventualmente, realización en un futuro inmediato, eludiendo, así, el juicio liviano o la prejuiciada descalificación genérica.

La traducción de los clásicos. LOZANO, Susana. La traducción intersemiótica de l...
Centro Virtual Cervantes

**Obras consultadas**

AGUILAR, C., *Guía del vídeo-cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
ALONSO, S., J. COMA *et al*, "La nueva frontera de la crítica: Documentos y los autores", *Documentos cinematográficos*, n. 16-17. Barcelona: primavera de 1963.
APOLONIO DE RODAS, *Las Argonaúticas*. Madrid: Cátedra, 1986.
ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid: Gredos, 1992.
BENTLEY, E., *La vida del drama*. Barcelona: Paidós, 1982.
BERMEJO DE LA RICA, A., *La mitología en el Museo del Prado*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
CLAYTON, P., *Great Figures of Mythology*. New York: Crescent Books, 1990.
CROON, J. H., *Elseviers Encyclopedie van de Antieke Wereld*. Amsterdam: Elsevier, 1967.
ESQUILO, *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1986.
EURÍPIDES, *Alcestis. Medea. Electra. Hipólito*. Madrid: Editorial Libra, 1970.
GARCÍA ESCUDERO, J. M., *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Salvat, 1970.
GARCÍA FERNÁNDEZ, E., *Historia universal del cine*, vol. 15. Madrid: Planeta, 1982.
GEDULD, H. M., *Los escritores frente al cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
HALLIWELL, L., *Filmgoer's and Video Viewer's Companion*. London: Paladin, 1989.
HAMILTON, I., *Writers in Hollywood*. London: Minerva, 1990.
HENDRICKS, R. A., *Mythologies of the World*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1981.
HERNÁNDEZ, L. J., "Un enfoque teórico de la farsa", Introducción en: STERNHEIM, Karl. *Los calzones*. México: UNAM, 1977.
HESIODO, *Teogonía*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
*Historia del cine*, vol. VI. Madrid: SARPE, 1964.
HOMERO, *Ilíada*. Barcelona: Planeta, 1991.
HOMERO, *Odisea*. Barcelona: Planeta, 1990.
KITTO, H. D. F., *Greek Tragedy. A Literary Study*. London: Methuen, 1973.
MARTÍNEZ TORRES, A., *El cine norteamericano en 120 películas*. Madrid: Alianza Editorial, n. 1575, 1992.
MORIN, E., *Las stars*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.
NOÉL, J. F. M., *Diccionario de mitología universal*. Barcelona: Edicomunicación, S.A., 1991.
OLSON, E., *Tragèdia I Teoria del Drama*. Barcelona: Quaderns Crema, Assaig, 1985.
O'NEILL, E., *Mourning Becomes Electra*. London: Jonathan Cape, 1957.
ORTS, E., *El cine: diccionario mundial de directores del cine sonoro*, tomo II. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1985.
OVIDIO, *Las metamorfosis*. Barcelona: Planeta, 1990.
PALA, J. M., "Función del mito", *Film Ideal*. Madrid-Barcelona, abril de 1965, n. 165.
PASOLINI, P. P., *Medea*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1972.
PEÑA-ARDID, C., *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
RICHEPIN, M. J., *Nueva mitología griega y romana*. Barcelona: Musa, 1990.
RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1988.
SCHEUER, S. H., *Movies on TV*. New York: Bantam Books, 1991.
SÓFOCLES, *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra, 1991.
STACK, O., *Pasolini*. London: Thames & Hudson, 1969.
VIRGILIO, *La Eneida*. Barcelona: PPU, Universitas-8, 1988.

La traducción de los clásicos. LOZANO, Susana. La traducción intersemiótica de l...
Centro Virtual Cervantes