



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FROLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA  
CINE  
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares  
Raquel Merino  
J. M. Santamaría

Servicio Editorial  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava  
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco  
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.  
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

# La batalla de los sentidos: análisis de la dialéctica literatura-cine y su incidencia en el doblaje cinematográfico

**Francisco Pineda Castillo**

Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Málaga

## 1. Introducción

«All of us under forty write cinematically.» John Fowles, *The Evergreen Review*, 1964.

Este trabajo pretende analizar el transvase de la novela al medio cinematográfico. Este análisis estará presidido por un concepto globalizador y a su vez independiente. Sin menoscabo de esta independencia, este estudio pretende demostrar cómo dos medios con recursos y objetivos bastante diferenciados se han enriquecido mutuamente a lo largo de su historia, además han producido tal cantidad de interconexiones que difícilmente podrían desligarse e independizarse uno del otro. El hecho de que la historia del cine no haya hecho más que empezar en comparación con la historia de la literatura parece haber dado pie a la supuesta supremacía de este medio sobre aquel.

Como se verá en el siguiente apartado, una autora española, Carmen Peña-Ardid, ha analizado las relaciones literatura-cine con un acierto meridiano, como se puede deducir de la lectura de las páginas de su *Literatura y Cine* (1992). En la introducción esta autora se hace la siguiente pregunta: «¿qué nos puede enseñar la confrontación del cine con la literatura?» El libro en su conjunto adopta una perspectiva histórica, a partir de la cual Peña-Ardid pretende obtener el material de análisis necesario para dar respuesta a dos tipos de problemas: «la indudable existencia de una *tradición comparativa*, que nació con el mismo cine y, paralelamente, la existencia de una *tradición de relaciones conflictivas* que ilustra bien el estatuto jerárquico en el que se sitúan nuestros objetos culturales.» (p. 15).

## 2. Novela y Película

Hay autores que han centrado sus estudios de la narrativa de ficción y la narrativa fílmica en hacer un análisis comparativo de ambos medios, en escudriñar las posibles influencias de uno en otro. Hasta muy recientemente, se ha defendido que las influencias circulaban en el sentido cronológico de creación, es decir, el cine se adueñaba de la narrativa de ficción en su propio beneficio. En la actualidad hay autores que defienden una postura más flexible: las influencias se producen en los dos sentidos. Albersmeier (1978) distingue tres tipos de relaciones cine-literatura, según recoge Carmen Peña-Ardid (1992), dedicados exclusivamente al análisis y estudio comparativo de la narrativa de ficción, o más genéricamente la novela, y de la narrativa cinematográfica. Éstos son:

- La influencia de la literatura sobre el cine
- La influencia del cine sobre la literatura
- La interdependencia literatura-cine.

En el primero se incluirían principalmente la apropiación de temas, de las técnicas literarias y en mayor medida de las mismas obras por medio de adaptaciones cinematográficas; las formas y técnicas narrativas y el concepto de «autor».

En el segundo caso, Albersmeier se refiere a «los temas y procedimientos cinematográficos recibidos por la literatura...guiones y ensayos de teoría y crítica de cine» y señala que sería «interesante investigar los contactos que los autores estudiados mantendrían con el cine, sus opiniones sobre dicho medio, sus trabajos como guionistas, adaptadores, autores de diálogos, directores, etc.» Uno de los ejemplos más claros de este segundo caso es el representado por Graham Greene y su espléndido *Third Man*: «*The Third Man* was never written to be read but only to be seen.» (Greene: 1950: 9).

El tercer caso representa una vía de interconexión en la que, tanto en la obra literaria como en la cinematográfica, se producen intromisiones del otro medio: «una fusión de los dos lenguajes» en palabras de Peña-Ardid.

Además de lo expresado anteriormente, el investigador tiene que hacer frente al principal argumento esgrimido por los críticos de las versiones cinematográficas de novelas. Las fuentes, de las que supuestamente el medio cinematográfico se nutre, deberían verse como un factor enriquecedor de los medios y no como una falta de originalidad e infidelidad hacia la novela.

La noción de intertextualidad permite con toda dignidad excluir esta crítica utilizando las mismas armas para rebatirla, la originalidad, falacia de lo textual que siempre deberá gran parte de su creación a los textos precedentes. Esta noción de la crítica francesa será de vital importancia en el estudio de las obras que forman el material de análisis de este trabajo.

Como argumento final para rebatir el obtuso planteamiento de la fidelidad, vamos a aludir a otras artes. En conversación privada con Adalberto Martínez Solaesa, Catedrático de Música de la Facultad de Pedagogía y Psicología de la Universidad de Málaga, pude corroborar mis planteamientos. Este profesor me facilitó de memoria un sinfín de composiciones musicales que están explícitamente inspiradas en obras literarias principalmente, pero también musicales, pictóricas y basadas en otras artes. Este profesor se aventuraba a afirmar que muchas obras famosas probablemente nunca habrían visto la luz de no haber existido la composición literaria. Esta práctica es tan común, tan creativa y tan digna que muchas obras musicales incluyen a modo de introducción las composiciones literarias, poéticas generalmente, que inspiraron a los compositores. Mencionó obras de Bach, Beethoven, Berliot, Bizet, Debussy, Falla, Grieg, Gounod, Liszt, Messiaen, Mussorgsky, Ravel, Rimsky-Korsakov, entre otros, para aludir a esta práctica tan enriquecedora para el medio musical.

Nunca hasta la fecha he oído comentario alguno sobre la fidelidad de una obra musical para con su referente intertextual literario. El público culto entiende que son dos formas artísticas con medios y formas de expresión diferentes. Su calidad depende de su valor artístico y no de su originalidad temática. ¿Por qué entonces existe el enfrentamiento entre la literatura y el cine? La única respuesta que parece satisfactoria es la gran similitud de formas narrativas. Irónicamente el principal elemento de discusión es la supuesta diferencia existente entre la narrativa audiovisual y la narrativa literaria. La propia polémica demuestra la similitud y cercanía de medios.

### 3. De la pantalla a los éxitos de ventas

Un aspecto fundamental digno de análisis en las relaciones cine-literatura lo supone la influencia que ejerce la película sobre la novela una vez que aquella ha alcanzado el éxito. La consecuencia directa es el aumento notorio de las ventas del libro.

Más notorios, si cabe, resultan aquellos casos en los que la novela alcanza el éxito a raíz de la versión cinematográfica. Autores desconocidos para el gran público ven cómo se dispara su popularidad gracias al éxito alcanzado por la película. Un caso reciente, que ya se puede considerar un clásico del género de suspense, puede ilustrar perfectamente la teoría anterior. Hasta el momento del estreno de la versión cinematográfica, *Silence of the Lambs*, del escritor estadounidense Thomas Harris, era simplemente un título más en la vasta producción de su género en Estados Unidos. A raíz de la película, dirigida por Jonathan Demme, con guión de Ted Tally (por el que estuvo nominado a un óscar), la novela alcanzó un éxito de ventas inimaginable antes de la película. Este caso

refleja perfectamente la segunda vía de influencias a que alude Peña-Ardid, la influencia del cine sobre la literatura.

Las relaciones e interdependencias han llegado hasta tal punto que recientemente hemos asistido a un caso extrañísimo dentro de la práctica habitual de la traducción. Como consecuencia de la versión cinematográfica de *Sense and Sensibility*, de Jane Austen, con un guión de Emma Thomson (por el que recibió el óscar al mejor guión original adaptado en 1995), se publicó una nueva traducción del libro en España. Hasta aquí todo sucedió como suele ocurrir habitualmente en estos casos. Pues bien, esta traducción aparece con el título de *Juicio y Sentimiento*, más acorde con el original pero distinto del título acuñado desde que apareciera la primera traducción, y por el que es conocida la obra en nuestra cultura. En poquísimas ocasiones se modifican los títulos de obras clásicas de renombre, dado que ya han adquirido un estatus propio, independientemente de que la traducción sea mejorable como es el caso de *Sense and Sensibility*. Si quisiéramos cambiar el título de algunas de las versiones traducidas al español de las obras de Shakespeare se producirían interferencias entre lo ya publicado y acuñado a través de los años con nuestras propuestas, por muy innovadoras, científicas y ajustadas al sentido del original que las consideremos. ¿Serían los editores españoles capaces de publicar una nueva edición de *A Midsummer Night's Dream* con el título de *El Sueño de una Noche de San Juan*, más acorde con el sentido del original, pero extraño para el gran público? La opinión desde este trabajo es que los errores lo son menos cuando se subsanan. ¿Qué criterios han seguido los editores para aventurarse a cambiar el nombre en la novela de Jane Austen? No podemos hacer afirmaciones infundadas. No obstante, en la portada del libro aparece un fotograma de la película, concretamente un primer plano con ángulo lateral de Emma Thomson, lo que nos podría indicar que aunque el nombre nos pueda llevar a engaño, reconoceríamos la obra por la mencionada foto.

La adaptación cinematográfica es una práctica tan antigua como el propio cine. Sin embargo, Cattrysse (1997) no se explica cómo no se ha hallado el método de estudio de la adaptación cinematográfica:

It is therefore all the more surprising that despite the large number of film adaptations and the enormous amount of studies, one has not succeeded in developing and applying a coherent and theoretically founded method of studying film adaptation. (p. 37)

#### 4. The French Lieutenant's Woman

Cuando John Fowles escribió esta novela no podía ser ajeno al hecho irrefutable de que sus dos anteriores obras, *The Collector* y *The Magus*, habían sido

llevadas al cine poco después de su publicación. Este factor debió condicionar necesariamente su trabajo, como lo demuestra el siguiente comentario incluido en el prólogo que el propio Fowles hizo al guión cinematográfico de Harold Pinter en 1981:

*The French Lieutenant's Woman* was written at a time when I began to develop strong and perhaps idiosyncratic views on the proper domain of the cinema and the novel. (p. IX).

Este trabajo no se va a ocupar de demostrar el grado de condicionamiento que este hecho ha ejercido en la capacidad creadora de Fowles como novelista. Simplemente, se van a proporcionar datos que por sí solos mostrarán la influencia del medio cinematográfico en su producción artística.

Para analizar todos los aspectos de la relación literatura-cine se va a seguir la misma estructura que en el capítulo anterior. Se van a analizar los mismos elementos que en la novela: estructura y argumento, narrador, narratario, personajes, punto de vista, en todas las películas, desde la perspectiva de la narración cinematográfica.

Fowles señala esclarecedoramente en la introducción al guión de Harold Pinter (1981) el carácter metafórico de la versión cinematográfica de su novela:

I do not think of the present script as a mere 'version' of my novel; but as a blueprint (since of course this pudding's proof must lie finally in the seeing) of a brilliant metaphor for it. (p. XII).

En este revelador prólogo, John Fowles da una solución al manido y consabido dilema de la fidelidad al texto original. Su opinión es simple y certera. Su valor reside en la fuente, un novelista que ha visto sus tres primeras obras adaptadas a la pantalla, y una de ellas con un guión escrito por él mismo:

If all novelists want is a literary faithful version of their books they should never in their right (or money-spurning) minds sell to the cinema. The longer the final cut, the more of the original they can hope to see; and if a literal fidelity is to be the criterion, the several hours a television serial can offer are manifestly superior to the 110 minutes or so that distribution exigencies impose on the motion picture. (p. XII).

## 5. The Great Gatsby

«We've made the book.» Jack Clayton, 1974.

Debido quizá a su aparente simplicidad, se han realizado tres versiones cinematográficas (1926, 1949, 1974) además de una adaptación teatral para

Broadway y una versión para la televisión. El análisis y estudio comparado de todas las versiones supondría un trabajo de similar magnitud al que nos ocupa. Sin duda, arrojaría luz sobre muchos puntos oscuros existente en las versiones y adaptaciones de un mismo texto, pero sobrepasa los objetivos de este estudio.

Este trabajo se centra exclusivamente en la versión de 1974, dirigida por Jack Clayton y protagonizada por Robert Redford en el papel de Jay Gatsby y Mia Farrow en el de Daisy Buchanan.

La versión de 1949 supone un claro ejemplo de cambio en el espíritu, argumento, tiempo, de la obra. Atkins (1974: 218) afirma que Paramount se tomó la libertad de cambiar la obra atendiendo a las necesidades y demandas de un público que todavía guardaba en la memoria las devastadoras consecuencias de la Segunda Guerra Mundial: «the studio decided –probably correctly– that the public did not want a true picture of Fitzgerald’s Jazz Age.» La principal razón que da esta autora es la relacionada con la situación social del pueblo americano después de la Segunda Guerra Mundial, como acabamos de señalar. Otra razón importante aducida por Atkins es la dificultad inherente a la dramatización de Fitzgerald. A pesar de estas limitaciones, el sistema de estudio imperante en los últimos años «dorados» de Hollywood, en los que el estudio marcaba las pautas artísticas de toda obra producida por ellos: «*The Great Gatsby* of 1949 is a product of the final years of the so-called ‘golden days of Hollywood,’ those days having been the ones in which the studio system prevailed» (p. 217).

El guión cinematográfico realizado por Francis Ford Coppola no deja mucho margen para el comentario crítico de las diferencias surgidas por el paso de un medio a otro. Giannetti (1975) es rotundo al afirmar que Francis Ford Coppola se ajusta al espíritu, y en la medida de lo posible a la letra, de la novela de Scott Fitzgerald:

...the movie is a surprisingly fine piece of filmmaking. It doesn’t compare with those few film masterpieces based on literary works of the first rank –movies like *The Grapes of Wrath* and *Greed*– but it’s certainly one of the most faithful attempts in film history to adhere to the spirit, and whenever possible, to the letter, of a great novel. The script, written by Francis Ford Coppola, is virtually a transcription of the novel, with surprisingly few changes, and much of the dialogue left intact. (p. 13).

A pesar de lo dicho, Coppola se encontraba ante ciertos problemas, por otra parte lógicos, en su intento de realizar un guión totalmente fiel al original. En primer lugar, sobresale la obligación de convertir una narración muy visual en un texto cinematográfico, el cual tiene necesariamente que presentar los hechos explícitamente por medio de la cámara. Lo que a primera vista puede parecer una ayuda para el guionista, se convierte en una trampa que Coppola supo resolver con astucia, como corresponde a su conocimiento y dominio del medio

cinematográfico. La prosa de Scott Fitzgerald se caracteriza por la insinuación, por las alusiones sugestivas, por dejar espacio para la interpretación del lector, evitando las revelaciones explícitas. Rara vez describe el autor una escena con todo detalle. La prosa impresionista de Fitzgerald tenía que ser traducida a escenas plasmadas por una cámara. Para Giannetti, esta concreción amenazaba con destruir la resonancia poética de la novela. Coppola tenía que dramatizar objetivamente en el presente lo que en la novela se presentaba como una narración del pasado, puesto que en la novela Nick cuenta los hechos retrospectivamente, concretamente dos años después de que ocurrieran.

La solución de Coppola tuvo que ser entendida y corroborada por Jack Clayton, puesto que el elemento insinuador se tenía que hacer por medio de la cámara. Por ejemplo, el espectador no ve el accidente e instantánea muerte de Myrtle. Se mantiene la intriga de por qué Gatsby no se detuvo después del accidente, y también sobre quién conducía, hasta más adelante en la historia. Tampoco vemos a las parejas haciendo el amor, como es habitual en el cine de los años setenta. No obstante, la pareja Coppola-Clayton fue capaz de insinuar con gran sensualidad la pasión de los amantes Jay y Daisy, mediante largos besos, luces tenues o simplemente la luz de una vela. La escena en la cocina en la que Daisy va acariciando suave y sensualmente los diferentes moldes de bronce utilizados en la preparación de los manjares que se ofrecen en las fiestas, alcanza mayor efecto sensual y sexual que una mera escena de contacto sexual. El erotismo de la escena se enmarca magistralmente en el espíritu de la novela. Tampoco vemos a los invitados degustando los supuestos manjares ofrecidos por Gatsby en sus fiestas. Sí que vemos los criados comprando en el mercado o en la cocina. Pero no cabe duda de que la película nos transmite la opulencia, el derroche y los gustos exquisitos del grupo social que asiste a este tipo de fiestas. Algunos críticos censuraban a Coppola el que hubiera permanecido demasiado vinculado y a la vez condicionado por la novela, que sus diálogos eran demasiado literarios para el medio cinematográfico. Giannetti (1975) recoge esta problemática:

...its dialogue is «too literal» to be spoken, ...the book's tone is too reflective to be dramatized effectively. (p. 14).

## 6. The Third Man

*The Third Man* was never written to be read but only to be seen.  
Graham Greene, 1950.

Dado que le encargaron que hiciera un guión para una película que versara sobre la Viena de posguerra ocupada por las cuatro potencias, Graham Greene se puso manos a la obra con un colaborador de excepción, Carol Reed:

«...Carol Reed and I worked closely together, covering so many feet of carpet a day, acting scenes at each other. No third ever joined our conferences; so much value lies in the clear cut-and-thrust of argument between two people. To the novelist, of course, his novel is the best he can do with a particular subject; he cannot help resenting *many of the changes necessary for turning it into a film* or play; but *The Third Man* was never intended to be more than the raw material for a picture.» (p. 10) (La cursiva es mía)

Si las variaciones o modificaciones a la novela son apreciables en relación al guión cinematográfico, las variaciones de la película con respecto al guión son mayores en cantidad y calidad.

Alexander Korda, productor jefe de London Films concibió la idea de una historia contemporánea ambientada en la Viena de postguerra y le pidió a Graham Greene que se desplazara hasta Viena para escribir un guión cinematográfico para Carol Reed.

En los temas principales el argumento de la película no varía con respecto al de la novela. La trama de la historia no cambia. Sin embargo, los personajes sufren modificaciones así como algunos aspectos secundarios de la historia y en especial el final, diametralmente opuesto al diseñado por Graham Greene tanto en la novela como en el guión cinematográfico.

La novela termina con Martins marchándose del cementerio cogido de la mano por Anna. En la película, Anna pasa de largo sin girar la cabeza cuando llega a la altura de Martins.

Aunque supuso cierta discrepancia, Graham Greene reconoció la efectividad de la solución de Carol Reed, como se puede comprobar por la afirmación del novelista vertida en el prólogo a la novela:

One of the very few major disputes between Carol Reed and myself concerned the ending, and he has proved triumphantly right. I held the view that an entertainment of this kind was too light an affair to carry the weight of an unhappy ending. Reed on his side felt that my ending –indeterminate though it was, with no words spoken– would strike the audience, who had just seen Harry die, as unpleasant cynical. I admit I was only half convinced; I was afraid few people would wait in their seats during the girl's long walk from the graveside and that they would leave the cinema under the impression that the ending was as conventional as mine and more drawn-out. (p. 11).

## 7. Conclusión

En primer lugar, los elevados costes de producción, que obligan en ocasiones a suprimir escenas que ya fueron filmadas, o a no filmar escenas que se encuentran en el guión de trabajo. También hay que recortar la obra si sobre-

pasa la duración habitual (aproximadamente 110 minutos) por imperativo de la distribuidora.

En segundo lugar, los factores artísticos, los cuales han sido tratados en profundidad en este capítulo. El resultado final de la película depende en gran medida del director seleccionado y del escritor que adapte la novela. Hemos comprobado, por ejemplo, cómo Harold Pinter se centra en las debilidades de la novela para reforzarlas en su guión de *The French Lieutenant's Woman*. El lector habrá percibido la fidelidad a la letra y al espíritu de la novela que Coppola refleja en su guión de *The Great Gatsby*. Graham Greene decidió escribir la novela o «treatment» a raíz del encargo que recibió para que escribiera un guión para una película.

Sin lugar a dudas, el enfoque propuesto en este trabajo permite abordar las obras de forma enriquecedora. La interconexión entre los medios ha permitido un enriquecimiento mutuo. Futuros trabajos de investigación tendrán que dirigirse en este sentido con un enfoque aglutinador y no un enfoque diferenciador.

## 8. Referencias Bibliográficas

- ATKINS, I.K. (1974) «In Search of the Greatest Gatsby». *Literature/Film Quarterly*, 2: 216-228.
- CATRYSSSE, P. (1997) «Film Adaptation» in SANTAMARÍA, J.M. et al. (eds.) *Transvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción 2*. Vitoria: Facultad de Filología: 33-45.
- FOWLES, J. (1964) «I Write therefore I am». *The evergreen Review* 8<sup>th</sup> Sep 1964: 16-17, 89-90.
- FOWLES, J. (1981) *Forward to Harold Pinter, The French Lieutenant's Woman: A Screenplay*. Boston and Toronto: Little, Brown.
- GIANNETTI, L.D. (1975) «The Gatsby Flap». *Literature/Film Quarterly*, 3, 1: 13-22.
- GREENE, G. (1950) *The Third Man*. London: Penguin.
- MARTÍNEZ SOLAESA, A. (2000) *Conversación personal con el autor*. Málaga
- PEÑA-ARDID, C. (1992) *Literatura y Cine*. Madrid: Cátedra.
- PINTER, H. (1991) *The French Lieutenant's Woman and Other Screenplays*. London: Faber & Faber.