

7-2009

Cine y televisión: Adaptaciones y metodologías analíticas

Patricia Trapero Llobera

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Trapero Llobera, Patricia. (2009) "Cine y televisión: Adaptaciones y metodologías analíticas," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 687-699.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ Decía Billy Wilder que escribir una película es como jugar al ajedrez mientras que escribir una novela es como hacer un solitario. Las palabras del maestro de muchos directores, entre ellos Fernando Trueba quien no duda en calificarlo como “el único rey, el Shakespeare del guión”, no sólo ponen en evidencia el hecho, aparentemente indiscutible de que el cine y la literatura tienen lenguajes diferentes con sus propias reglas y sus códigos diferenciados (Gimferrer, 1999), sino que hacen referencia a maneras distintas de enfrentarse con el trabajo de cada uno de ellos: la soledad de la escritura frente al enorme equipo humano y técnico que supone la realización de una producción cinematográfica.

A pesar de esta constatación empírica, no cabe duda de la existencia de una multiplicidad de posibilidades relacionales entre el cine, la televisión y la literatura. Unas relaciones que cada vez son más estrechas y, al mismo tiempo, más abiertas gracias a la incorporación a los esquemas de la dramaturgia cinematográfica de nuevos esquemas de escritura como los televisivos o los derivados de los videojuegos; todos ellos mezclados con una clara tendencia económica y de creación de nuevos productos de consumo.

El material literario, en el sentido más amplio del término, ha suministrado a lo largo de la historia del cine un material básico para su desarrollo. Las biografías o episodios biográficos de los escritores -como en su momento de los pintores- han sido trasladados a las pantallas grandes y pequeñas, normalmente con la finalidad de reconstrucción de la época en que vivió el personaje/escritor; también con la finalidad de plasmación del contexto ideológico de la época o, finalmente, como resultado de una fiebre adaptadora de las obras de un escritor, como es el caso reciente de la escritora Jane Austen, de producción no excesivamente conocida para el gran público y que ha precisado de películas aproximativas a su biografía para facilitar la comprensión del gran público.

Algunos títulos serán suficientes como ejemplificación: *Shakespeare in love* (John Madden, 1998), *The disappearance of García Lorca* (Marcos Zurinaga, 1997), *Before night falls* (Julian Schnabel, 2000), *Becoming Jane* (Julian Jarrold, 2007) o *The Jane Austen Book Club*. (Robin Swicord, 2007)

El cine, desde sus inicios, va a relacionarse estrechamente con la literatura,

* El trabajo forma parte del proyecto de investigación HUM2007-61753/FILO, *Dramaturgias televisivas contemporáneas*, financiado por el Ministerio de Educación.

incorporando argumentos, temas y recursos. Comenta el director José Luis Borau refiriéndose al cine español del primer tercio del siglo XX que «la novela de éxito, el drama aplaudido en el teatro, la poesía popular convertida en copla famosa no tardaron en contar con la correspondiente adaptación cinematográfica. A veces, los propios autores se sentían también tentados de llevar ellos mismos su obra a la pantalla». (Borau, 1998:29)

Así, antes de la especialización del trabajo de guionista cinematográfico y de la existencia de las productoras como tales, los principales suministradores de materiales argumentales eran los profesionales de la escritura, especialmente los autores teatrales¹ y que dará lugar no sólo a la creación de hábitos de consumo respecto al cine, sino también a una especie de contaminación entre el lenguaje teatral y el cinematográfico, aparte de la constatación de que determinadas obras teatrales poseían estructuras perfectamente asimilables a las necesidades del cine.

1. DE CÓMO SHAKESPEARE SE CONVIRTIÓ EN EL “MEJOR GUIONISTA DE LA HISTORIA DEL CINE”

El trabajo de adaptación es reconocido por las instituciones y asociaciones cinematográficas que disponen de un apartado específico en los distintos premios existentes. Algunos ejemplos los hallamos en los premios “Goya” (mejor guión adaptado) y los Oscar (“mejor guión basado en materiales previamente producidos o publicados”); sin embargo, los Golden Globe o European Film Awards no poseen apartados específicos de guión adaptado aunque la originalidad del mismo no es un requisito imprescindible para optar a alguno de los premios que se conceden². Por otra parte, las estadísticas remarcan que en los últimos diez años, sólo un 42,61% de las producciones norteamericanas tienen guión original frente a un 35,40% correspondiente a adaptaciones, a un 20,31% de “remakes” incluyendo adaptaciones y un 1,45% de otro tipo de películas³.

En estos momentos, según confirman tanto la Sociedad General de Autores como directores de cine renombrados como Rafael Azcona o Isabel Coixet, se está produciendo una especie de idilio entre el cine y la literatura de modo que la compra

¹ Hecho que se está repitiendo en la actualidad en la televisión de producción nacional, como es el caso del escritor catalán Josep M. Benet i Jornet para TV3.

² Deseamos señalar que muchas de las producciones que han sido seleccionadas por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España para optar a los Oscar a la mejor película extranjera han sido textos adaptados como, por ejemplo, *El maestro de esgrima* (Pedro Olea, 1992), *Canción de cuna* (J.Luis Garci, 1994), *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990) o *El Abuelo* (J.Luis Garci, 1998).

³ Pueden consultarse los datos correspondientes en <http://www.the-numbers.com/market>

de derechos de autor por parte de cineastas y productoras se han multiplicado de manera espectacular en los últimos años; aunque el hecho no implica que los textos comprados vean la luz en formato cinematográfico. El fenómeno va más allá de la mera especulación cinematográfica, convirtiéndose en una transacción habitual en el mundo editorial, tal como podemos leer en un artículo de Cristina Savall titulado «El cine se apropia grandes historias de la literatura» donde comenta que la tercera parte de la producción nacional tiene su génesis en la literatura española contemporánea y en menor porcentaje en la literatura universal y que las editoriales ya han creado en su organigrama departamentos específicos que negocian la venta de derechos cinematográficos, con cifras concretas de manera que «Por adaptar el guión de una novela, un productor suele pagar de media entre 18.030 y 42.070 euros por cinco años de exclusiva. Aunque hay casos como Arturo Pérez-Reverte, Eduardo Mendoza y Juan Marsé, cuyas tarifas rondan los 150.000 euros». (Savall, 2002)

Este idilio, sin embargo, no es un fenómeno reciente; bien al contrario. Si pasamos revista a las listas temáticas de bases de datos cinematográficas como Internet Movie Data Base (IMDB), evidentemente incompletas ya que es materialmente imposible tener constancia de todas las producciones realizadas, podemos comprobar la enorme cantidad de filmaciones de todos los tiempos, países y géneros, basadas en textos literarios. De manera orientativa, registramos los siguientes datos:

Basadas en obras teatrales	Basadas en novelas	Totales
26.462	12.058	38.520
William Shakespeare		435
Biblia		394
Alexandre Dumas padre		145
Stephen King		94
Alexandre Dumas hijo		47
Molière		35
Tennessee Williams		28
David Mameth		27
Philip Dick		16

Origen: Internet Movie Data Base (elaboración propia, datos orientativos)

De este modo, se confirma el slogan utilizado por una cadena televisiva que calificaba a Shakespeare como el “mejor guionista de la historia del cine”, aunque sería más correcto decir que es el autor más adaptado por los guionistas en la historia del cine y el mejor suministrador de argumentos para los medios audiovisuales. Hasta tal punto que en estos momentos, y bajo el patrocinio de The Arts and Humanities Research Council del Reino Unido, se está elaborando una base de datos donde se recogen todas las informaciones sobre el autor en la vertiente

cinematográfica, televisiva y audiovisual en una cronología que comienza en 1898, fecha en que Henry Irving registró el texto inicial de *Richard III*, hasta la actualidad de manera que los estudiosos y curiosos dispondrán de un material inapreciable para el análisis del fenómeno audiovisual llamado Shakespeare⁴.

El caso de la televisión es absolutamente diferente al del cine. Si en la televisión inglesa, la literatura es una de los materiales más apreciados para ser transformados en producciones -como es el caso de las series de la BBC o Granada Television de los años 70 y 80 del siglo pasado con ejemplos como *Brideshead Revisited* o *I, Claudius* basados en textos de Evelyn Vaughn y Robert Graves-, no sucede lo mismo en las cadenas norteamericanas, cuyos guiones suelen ser originales. Éxitos como *Little House on the Prairie* (Ed Fiendly Productions, 1974-1983, basada en la autobiografía de Laura Ingalls-Wilder) o *Roots* (1977, basada en la novela de Alex Haley) serían excepciones a esta regla. Como también algunas de las series que forman parte de la llamada “Tercera Edad de Oro” de la televisión como *The Dead Zone* (Paramount/CBS, 2002-2007, basada en textos de Stephen King) *The Dresden Files* (Sci-Fi, 2007, basada en las novelas de Jim Butcher), *Bones* (FOX, 2005-, basada en textos de la forense Kathy Reichs), *Sex and the City* (HBO, 1998-2004, basada en la novela de Candace Bushnell) o *Dexter* (Showtime, 2006-, basada en las novelas de Jeff Lindsay).

2. ANALIZANDO LAS ADAPTACIONES

A pesar de este planteamiento teórico, que sólo se hace referencia a la vertiente literaria del teatro o del cine y televisión y no al elemento de su puesta en escena, debemos comentar que las investigaciones realizadas hasta el momento referentes a las posibles diferencias entre cada una de las disciplinas a las que hacemos referencia en este trabajo suelen centrarse principalmente en los elementos narratológicos, es decir, en el texto. Y este hecho evidencia que, a pesar de la afirmación de la existencia de una regulación propia (y, por tanto, una autorregulación diacrónica) para cada una de ellas y unos códigos aparentemente diferenciados, no hallamos excesivas investigaciones que reflejen la particularidad de estas relaciones.

Igualmente sucede cuando trabajamos con estudios referidos al concepto de la adaptación para el cine. Las reflexiones acerca de los cambios que se producen cuando se realiza el cambio de una disciplina artística a otra suelen referirse a los elementos literarios no a los planteamientos de lectura visual que hacen los respectivos directores de cine o creadores televisivos. Pongamos dos ejemplos, el primero lo encontramos en los libros que nosotros llamamos de “consejos para realizar adaptaciones a la pantalla” y que normalmente proponen una lista de instrucciones que nos permitirán trasladar cualquier material a un guión ofreciéndose consejos de acuerdo, normalmente,

a los “blockbusters” americanos y con claras referencias a los modelos del análisis del cuento maravilloso planteado por V. Propp y la estructura mítica del héroe planteada por Joseph Campbell (Phillips & Huntley, 2001) así como, en cierta medida, algunos aspectos de las distintas estructuras narrativas de los videojuegos (Majewsky, 2003; King y Krzywinska, 2002). Tal como leemos en uno de estos manuales:

It can also help novelists and playwrights covert their own works into screenplays (and from my experience of consulting with novelists and playwrights, I've discovered that most of them have that desire) [...] If you are currently working on an adaptation, you may want to begin with the Introduction, which gives an overview of the work of the adaptor, then move directly to part two, which contains practical methods for translating a work's story, characters, theme, and style into film. (Seger, 1992: xiii-xv)

Si nos concentramos únicamente en los estudios referidos a la adaptación entre los materiales teatrales y cinematográficos, constatamos que, de manera inconsciente, se produce una supeditación sistemática del teatro respecto al cine. Quizá porque la sensibilidad contemporánea es audiovisual y no teatral: vamos frecuentemente al cine (o descargamos películas de la red) mientras que asistimos raras veces a representaciones teatrales; conocemos perfectamente la trayectoria profesional y personal de los actores que aparecen en la pantalla y en las series de televisión, no así de los actores de teatro; el tiempo de las obras teatrales se ha asimilado al canon temporal marcado por el cine, y éste se ha visto condicionado por los tiempos de las secuencias de los videoclips y videojuegos; se habla de la industria cinematográfica y de las huelgas de actores y guionistas americanos que provocan que los espectadores se queden temporalmente sin sus series favoritas; entramos en los blogs de las series de televisión para votar al personaje que debe seguir en el argumento y opinamos sobre cada uno de ellos; finalmente, se nos recuerda que la televisión apoya al cine (aunque no se nos diga que por obligación). A pesar de estas afirmaciones, no podemos dejar de lado el hecho de que las tres disciplinas poseen enfoques metodológicos y presupuestos analíticos semejantes.

Comenta Stephen Buhler en su trabajo *Shakespeare in the cinema, an ocular proof* que se suelen dar tres tipos de “impulsos” fílmicos a la hora de relacionar el cine con el teatro o, si se prefiere, de una película con su referente:

1. Documentar la obra
2. Contar una historia
3. Entregar un producto (cinematográfico) (Buhler, 2002)

En el primero de ellos se plantearía la realización de una determinada puesta en escena de un texto o las condiciones históricas reflejadas y representadas en cada uno de los textos o en las distintas versiones realizadas. Básicamente se trataría de ver

si lo que se “cuenta” en la fuente literaria también se ha conseguido en la traslación cinematográfica a través de los mecanismos propios. En el segundo, se reflexiona acerca de las relaciones entre los modos de representación genérica teatral y los caminos de manipulación que sigue cada uno de los directores cinematográficos. Finalmente, el tercero tiene como base principal el trabajo de un actor proveniente del mundo teatral cuyo trabajo se refleja de manera idéntica en la adaptación cinematográfica.

Sin duda estos tres aspectos, reductores desde nuestro punto de vista, implican una multiplicidad de criterios posibles para proceder al establecimiento de las relaciones entre el teatro y el cine y a la inversa. No cabe duda de que la posibilidad de maniobras que los creadores pueden hacer entre un texto dramático y su consecuente cinematográfico tiene una combinatoria extrema, multiplicándose de manera espectacular los esquemas de la adaptación (re-escritura, traducción, transducción, transposición) que se pueden realizar a partir del material literario original, aunque suelen concentrarse en dos niveles:

- Formal: las selecciones textuales que dan lugar a un guión cinematográfico o televisivo.
- A partir de la estructura interna de la obra, de manera que la selección de elementos del contenido ofrecerá una determinada lectura epistemológica de la obra literaria convertida en guión.

El concepto de adaptación implica un proceso por parte de los creadores que, básicamente, en el cine y la televisión, supone la selección de materiales para hacer la historia más comprensible, subrayar algunas de las líneas argumentales y el desarrollo de los personajes o un trabajo de simplificación (o ampliación, según los casos) respecto a personajes y argumentos secundarios. Cualquier traslación a la pantalla supone convertir un texto literario, libro u obra teatral, en imágenes; pero también supone sacrificar (o no) algún aspecto del original. Tal como remarca Linda Hutcheon:

All these adapters relate stories in their different ways. They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect or so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew. (Hutcheon 2006: 3)

La fidelidad o no al texto en una lectura canónica o tradicional de lo que supuestamente “ha querido decir” el autor; los cambios de la convención teatral o literaria a la audiovisual; las versiones, adaptaciones o “remakes” de un mismo texto hechas por directores diferentes; la interpretación actoral con las variantes de los distintos

repartos así como las relaciones con las puestas en escena teatrales; los objetivos propuestos (conseguidos o no) por un director en la realización de un texto; los diferentes textos que encontramos en el teatro, el cine y la televisión; los cambios de géneros literarios y sus consecuentes audiovisuales; los elementos interculturales e intraculturales o la creación de nuevos productos de consumo no son más que algunos de los aspectos que deben ser recogidos en cualquier trabajo que podamos realizar respecto al fenómeno de la adaptación.

Si nos referimos de manera exclusiva a las relaciones entre el teatro y el cine, y a pesar de que la trayectoria de los estudios e investigaciones de ambos son paralelas, podemos observar cómo de manera habitual se plantea una separación radical desde tres perspectivas:

- a.) La histórica donde se incluirían los grandes nombres y repertorios cronológicos en las llamadas “historias” del cine o del teatro, no tanto en lo que se refiere a las historias de la televisión, que suelen referirse a las “etapas” de las grandes producciones, no tanto a una posible visión diacrónica de las mismas.
- b.) La teórica en las que se debe hacer referencia a las investigaciones concretas referidas al funcionamiento particular del cine y del teatro (o, si se prefiere, de los medios audiovisuales y los escénicos) y que, en una primera instancia se centraron en la llamada “licitud” del estudio científico para las artes del espectáculo patrocinados especialmente desde la perspectiva semiótica.
- c.) La práctica centrada en las aportaciones de los creadores teatrales y cinematográficos bien desde el análisis general de las puestas en escena, bien desde los escritos teóricos de cada uno de ellos.

Esta disección se romperá en el último tercio del siglo XX al producirse un nuevo modo de aproximación al estudio de las ciencias del espectáculo. La idea de “interdisciplinaria” y, especialmente, de “cientificidad”, se han ido incorporando metodológicamente a las investigaciones teatrales, cinematográficas y televisivas, ayudadas, sin duda, por los planteamientos de los llamados “Cultural Studies” y la gradual inmersión de los esquemas y productos de la cultura popular en la academia (Johnson 2005) tanto en su vertiente docente como en los resultados de la transferencia de la investigación y del conocimiento. En estos momentos, no nos sorprende ver en las universidades cursos dedicados a la reflexión sobre las dramaturgias televisivas; cursos específicos y monográficos de algunos de sus ejemplos más representativos en

la actualidad como *The Sopranos*, la aparición de grupos de investigación en televisión y colecciones destinadas exclusivamente a las series⁵.

Lejos de las vertientes exclusivamente humanísticas (como es el caso de la estética o la literatura), de las ciencias puras (matemática, biología, medicina o física) o de disciplinas intermedias (psicología), se plantea el estudio de las ciencias del espectáculo como conjunto de disciplinas que tienen como característica esencial una autonomía en su aparato crítico, separado de las ciencias de la literatura, así como la creación de un sustrato epistemológico ligado a los conceptos mencionados anteriormente de interdisciplinariedad e interculturalidad, ambos en su sentido más amplio. En definitiva, la constante reinención de conceptos y métodos.

Los elementos expuestos, así como en el hecho de replantear los usos y funciones de las prácticas espectaculares son conceptos que ya se intuyen en un texto fundamental desde nuestro punto de vista, el trabajo «Del teatro al cine» que el director S.M.Eisenstein redactara en 1934 y en el que se ponen en evidencia los elementos relacionales de ambas artes concentrados en los conceptos de realidad vs ficcionalización, la acción y la puesta en escena (Eisenstein, 1976: 11-23). De igual modo, es absolutamente clarificador el trabajo de André Bazin de 1951 en el que sugiere un nuevo planteamiento en las relaciones entre cine y teatro haciendo una especial incidencia en la planificación y mostrando una especial sensibilidad en el hecho de la asimilación por parte del cine de la energía del teatro, del hecho teatral y no exclusivamente de su vertiente literaria. (Bazin, 1999: 151-202)

De este modo, teatro, cine y televisión podrían ser considerados como una parte de los llamados “Performance Studies” o “Etnoescenología”, formulados por Jerzy Grotowsky y Jean-Marie Pradier respectivamente, en los que se abandonarían cualquier tipo de estrategias unidimensionales a favor de la adopción de perspectivas transdisciplinares. Los cinco niveles de análisis propuestos por Dwight Conquergood resultarían, desde este punto de vista, absolutamente operativos:

1. Proceso cultural: repensar la cultura como verbo, no como concepto; el proceso como experiencia viva en lugar del producto.
2. Práctica etnográfica: cuál es la relación que se establece entre el observador y el observado, entre el conocimiento y el conocedor.
3. Hermenéutica: qué tipos de conocimientos se potencian o desplazan cuando una actividad humana es considerada como fuente de sabiduría, un modo de cuestionamiento crítico o un modo de comprensión.

⁵ Es el caso del proyecto en el que se enmarca este artículo, las tesis doctorales en línea que podemos hallar indexadas en bases de datos institucionales sobre reality shows o las colecciones monográficas dedicadas a series de televisión como “Reading Contemporary Television” de I.B. Tauris, entre otros ejemplos, cada vez más frecuentes.

4. Investigación: nuevo modo de entender la investigación, no únicamente como datos teóricamente empíricos suministrados por el investigador sino el papel del investigador como transmisor o filtro de las experiencias del proceso de creación.
5. Política: establecer las relaciones con el poder de manera que las actividades artísticas pueden reproducir, mantener, retar, subvertir o criticar todas y cada una de las ideologías. (Conquergood, 1991: 190)

Un planteamiento compartido por los defensores de los estudios culturales en el sentido de exploración de las relaciones entre las formas culturales (superestructura) y los aspectos políticos y económicos (base) de manera que estos aspectos inciden en la evolución y significación de la cultura popular.

Las propuestas de Ziauddin Sardar en cinco puntos no diferirán de los postulados de la etnoescenología, tal como podemos observar:

1. Examinar las prácticas culturales en su relación con el poder
2. Entender la cultura en su complejidad formal analizando el contexto social y político
3. Establecer las posibles conexiones del estudioso con un objetivo político o social
4. Superar la división entre el conocimiento cultural tácito y las formas objetivas y universales del conocimiento
5. Evaluar la sociedad y señalar posibles actuaciones. (Sardar, 2005)

Las propuestas especificadas contrastan con la tendencia habitual del estudio del cine y la televisión respecto a los materiales literarios que suelen concentrarse en las disciplinas narratológicas, la estructura sintagmática de las obras y las aplicaciones semióticas en la comparación entre el texto original y su translación de manera que se produce una valoración de los elementos suprimidos, añadidos o modificados por el guionista. Estos aspectos son también planteados por trabajos derivados de la teoría de los polisistemas que afrontan en trabajo de traducción y adaptación como mecanismos semejantes con pautas recurrentes de comportamiento ya que ambos son procesos de transferencia intertextual con un texto de partida que implica un texto de llegada, aunque hay que reconocer que este tipo de trabajos remarca el hecho de no poder obviar conceptos como “consumo” o “mercado”, entre otros relacionados con el sistema de producción y recepción de los productos cinematográficos (Cañuelo 2001). Un elemento que, desde nuestro punto de vista, es todavía más importante en los productos televisivos, tal como demuestra la existencia de numerosas páginas oficiales, no oficiales, revistas, wikis y blogspots para las series norteamericanas actuales. Baste como ejemplos títulos como *Lost* o *24*.

En definitiva, se hace necesaria la ampliación del espectro analítico ya que, tal como señala Steve Johnson referido a la cultura popular, los productos son cada vez más sofisticados y demandan un mayor trabajo de reflexión a sus receptores. Y nosotros añadimos que también a sus investigadores. (Johnson, 2005)

4. LOS SPIN-OFF: LA ADAPTACIÓN A LA INVERSA

No cabe duda de que en los últimos quince años del siglo XX hemos asistido a la incorporación al lenguaje cotidiano de un gran número de expresiones provenientes del mundo del cine, sin duda ligado a la aparición de prensa especializada que no sólo nos informa de la vida de actores y directores en todas sus variantes, sino especialmente porque ha hecho visible un hecho: que la nómina cinematográfica y televisiva es muy amplia.

De entre los componentes de la nómina audiovisual, quizá una de las figuras más valoradas por la crítica (no por los productores, tal como demostró la huelga que paralizó Hollywood más de tres meses a finales de 2007 y principios de 2008) es justamente el guionista. Un trabajo que históricamente, tal como hemos comentado anteriormente, ha incluido los nombres de famosos escritores y que, en la actualidad, constituye a veces el gran aliciente para ir a ver una película o una serie de televisión. Basten como ejemplos tres nombres: Charlie Kauffman, Paul Haggis o David Mameth.

Ya a finales de los años 60 encontramos publicados en Alianza Editorial⁶ una serie de guiones que permiten leer los textos de películas consagradas como es el caso de *Jeanne D'Arc y Dies Irae* de Carl Theodor Dreyer o de directores de vanguardia en aquellos momentos como Michelangelo Antonioni o Jean-Luc Godard, revisados y traducidos por nombres importantes como Carmen Martín Gaité.

El formato de los textos es absolutamente teatral, como no podía ser de otro modo, pero que gradualmente irá transformando en un formato didascálico en formato de script de modo que el lector es consciente de estar “leyendo cine”. Este esquema será utilizado, entre otras, por la editorial Ocho y Medio que comienza una colección de guiones de carácter internacional⁷ y donde curiosamente leemos:

Esto que tienes en la mano, lectora o lector desconocidos, no es sólo un guión de cine. Es literatura dramática. Un guión de cine puede estar anotado en una servilleta de papel, en los márgenes de un periódico, en el envoltorio de un chocolate; puede, incluso, no ser literatura. Pero en este caso sí hay literatura. Literatura de la grande. La primera de las versiones que de este texto se ha hecho es una magnífica película que firma el director mexicano Arturo Ripstein, un genio de este otro medio de expresión artística que es el cine. (García Diego, 2001: 7)

Mención aparte merecen las distintas publicaciones internacionales referidas al concepto de guión para leer. El caso de los filmes basados en textos shakespearianos

⁶ En la colección de bolsillo, sección “Arte”

⁷ La colección “Espiral”

⁸ El responsable de la dirección del equipo es el profesor José Luis Sánchez Noriega, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid

(de nuevo Shakespeare) son una buena muestra y, especialmente, el criterio editorial seguido por el actor y director Kenneth Branagh del que hallamos todas las adaptaciones que ha realizado, si bien con nomenclaturas diferentes. En todas ellas se reflexiona acerca de las motivaciones y transformaciones hechas sobre el original de manera que, a diferencia de las publicaciones nacionales, el formato impreso se convierte en un instrumento imprescindible que liga la obra con su traslación cinematográfica. (Branagh, 1996)

Finalmente, el concepto de “cine para leer” se usará de manera distinta según la finalidad comercial a la que se refiera. Así, desde los años 90, la editorial Mensajero publicará un texto que, justamente, lleva este nombre, elaborado por el “equipo Reseña”⁸ y que es, en realidad, un anuario de los principales acontecimientos, estrenos, premios y libros editados en el lapso temporal de que se trate. Encontramos, también, páginas web específicas, emisoras de radio y de televisión que utilizarán el término con el mismo fin. Por último, en 2004 aparece una promoción editada conjuntamente por la revista *Fotogramas* y el diario *ABC*⁹ en la que se ofrecía al lector la posibilidad de comprar semanalmente, al precio de 8,95€, una colección de veinte libros y películas bajo el siguiente lema: “¿Mejor el libro? ¿O la película? Con ABC te llevarás el libro y la película”.

Por otra parte, el esquema comercial se hace mucho más evidente en el mundo televisivo donde los argumentos que aparecen semanalmente en la pantalla han dado lugar a la construcción, por parte de las audiencias, de auténticas sagas y biografías construidas por los fans de las series y que reconstruyen la vida (y milagros) de cada uno de los personajes de las pequeñas pantallas, conformando un auténtico fenómeno sociológico que crea un tipo de conocimiento colectivo que ayuda a comprender las derivaciones literarias televisivas y que nos ayudan a comprenderlas. Es el gran ejemplo de la adaptación invertida.

En este sentido, se dan básicamente dos variantes. En primer lugar, las transcripciones en formato novelado de los guiones provenientes de episodios de series de manera que son prácticamente idénticos los contenidos a los scripts que vemos en la pantalla; es el caso de las colecciones editadas por Plaza y Janés y el grupo Zeta de dos series creadas por Chris Carter *X-Files* y *Millenium*, en la contraportada de esta última podemos leer: “esta novelización realizada a partir del primer episodio, captura toda la turbadora tensión de los guiones de Chris Carter”.

Por otra parte, encontramos un grupo de textos que utilizan también el formato

⁹ Puede verse la promoción en http://www.abc.es/servicios/promociones/cine_leer

novelado para reconstruir casos previos de los protagonistas de series de televisión, con una multiplicidad de variantes. Nos referimos a la colección editada por Simon & Schuster basada en la serie *24* y situada en la unidad antiterrorista de Los Ángeles donde el agente Jack Bauer debe encargarse de resolver en el lapso de un día los más variados ataques a la seguridad nacional de los Estados Unidos. El grupo de libros son, justamente, los casos desclasificados de la unidad anteriores a las acciones de cada una de las temporadas o de los casos resueltos entre una y otra. La particularidad de los libros reside en que son escritos por autores de prestigio internacional en el género del thriller -como Marc Cerasini o John Whitman- que tienen un perfecto control de personajes y situaciones vividas en la serie para no caer en incoherencias argumentales o temporales. De esta manera, y con la ayuda de guías oficiales de las temporadas, cómics y materiales on line, se crea una segunda dramaturgia de los guiones ya que en las novelas se completan los vacíos vitales que no desarrollan o se han desarrollado todavía en las pantallas.

El trabajo de los autores es, pues, complementario o subsidiario del de los guionistas tal como podemos ver en un texto muy interesante de Marc Cerasini en el que la estructura de inmersión ficcional entre literatura y pantalla es extrema ya que el periodista Cerasini ha recibido una filtración de los documentos oficiales de la investigación de acontecimientos sucedidos en la primera temporada, que transcribe literalmente y que ha servido como base para un documental de la BBC aportando el testimonio-justificación de los actos llevados a cabo por Jack Bauer desde la perspectiva personal y política (Cerasini, 2002). La “mise en abîme” es, pues, espectacular.

5. FINAL

Las relaciones entre los materiales escritos y visuales, sean de la categoría que sea y en cualquier soporte, tienen una multiplicidad de perspectivas de estudio que hemos esbozado. Sólo hemos planteado posibles líneas de trabajo abiertas y cambiantes ya que son cada vez más rápidos los cambios e interferencias entre los fenómenos artísticos así como las transformaciones de las perspectivas culturales y sus productos.

Referencias bibliográficas

- BAZIN, A. (1999), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp.
BORAU, J.L. (1988), *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial y Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
BRANAGH, K. (1996), *Hamlet by William Shakespeare. Screenplay, introduction and Film Diary*. New York: W.W. Norton and Company.
BUHLER, S. (2002), *Shakespeare, an ocular proof*. Albany: State University of New York Press.

- CAÑUELO, S. (2001), *Adaptación cinematográfica y traducción. Hacia una sistematización de sus relaciones*.
<http://www.vives.org/pdf/setam/canuelo.pdf>
- CERASINI, M. (2002), *The official investigation. 24, the House Special Subcommittees findings at CTU*. London: Harper and Collins.
- CONQUERGOOD, D. (1991), «Rethinking Ethnography: Towards a Cultural Critical Politics», en *Communications Monographs* 58, pp.179-194.
- EISENSTEIN, S. (1976) *La forma del cine*. Méjico: Siglo XXI.
- GARCIADIEGO, P.A. (2001), *Así es la vida...* Madrid: Ocho y Medio, libros de cine.
- GIMFERRER, P. (1999), *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- HUTCHEON, L. (2006), *The Art of Adaptation*. New York: Routledge.
- JOHNSON, S. (2005), *Everything bad is good for you. How Cultural Popular is making us smarter*. Allen Lane: Penguin Books.
- KING, G. Y KRZYWINSKA, T. (2002), *Screenplay. Cinema/videogames/Interfaces*. London: Wallflower Press.
- MAJEWSKY, J. (2003), *Theorising Videogames Narrative*. Minor Thesis. Center for Film, Television and Interactive Media School of Humanities and Social Sciences. Bond University.
- PHILLIPS, M.A Y HUNTLEY, C. (2001), *Dramatica. A new theory of story*. California: Screenplay Systems Incorporated (<http://www.dramatica.com>)
- SARDAR, Z. (2005,3) *Introducing Cultural Studies*. London: Totem Books.
- SAVALL, C. (2002), «El cine se apropia grandes historias de la literatura», en *Diario de Córdoba*, (<http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?kid=33209>)
- SEGER, L. (1992), *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Henry Holt.