



En este artículo se propone la aplicación del concepto de «técnica de traducción», tal y como lo define Hurtado, al proceso de adaptación cinematográfica de una obra literaria, entendido como un caso paradigmático de traducción intersemiótica, siguiendo la terminología de Jakobson. La flexibilidad a la hora de interpretar este concepto clave para la Traductología nos permitirá convertirlo en un instrumento de análisis para comprender mejor la naturaleza de las transformaciones que se producen entre una obra literaria y su adaptación cinematográfica y nos mostrará igualmente que la distancia entre la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica es menor de lo que a veces puede parecer.

PALABRAS CLAVE: técnica de traducción, adaptación cinematográfica, traducción intersemiótica.

Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología

This article proposes the application of the concept of «translation technique», as defined by Hurtado, to the process of film adaptation of a literary work, understood as a paradigmatic case of intersemiotic translation, following Jakobson's terminology. Flexibility, when interpreting this crucial concept for Translation Studies, will allow us to turn it into a tool for analysis in order to better understand the nature of the transformations that occur between a literary work and its film adaptation. It will also demonstrate that the distance between interlinguistic and intersemiotic translation is shorter than it may at times seem.

FRANCISCA GARCÍA LUQUE
Universidad de Valladolid

KEYWORDS: translation technique, film adaptation, intersemiotic translation.

1. INTRODUCCIÓN



22

El presente trabajo nace con la vocación de estudiar cómo determinadas técnicas de traducción se pueden aplicar a un análisis descriptivo del proceso de adaptación cinematográfica de una obra literaria. De acuerdo con Hurtado, habría que distinguir el concepto de «técnica de traducción» de otro concepto con el que guarda una estrecha relación, el de «estrategia de traducción», que hace referencia a (2001:276) «los *procedimientos* individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor *para resolver los problemas*¹ encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas». Este último es un concepto procedente de la psicología que se ha adaptado al campo de la traducción como también al de otras áreas de conocimiento en las que entran en juego habilidades o capacidades cognitivas del ser humano (didáctica de lenguas o pedagogía). La noción de técnica de traducción se define en cambio como «un *procedimiento*, generalmente verbal, *visible* en el resultado de la traducción, que se utiliza *para conseguir la equivalencia traductora*², con cinco características básicas: 1) afectan al resultado de la traducción; 2) se catalogan en comparación con el original; 3) se refieren a microunidades textuales; 4) tienen un carácter discursivo y contextual; y 5) son funcionales». En este trabajo vamos a partir de la definición y la clasificación de las técnicas de traducción propuestas por esta autora.

Teniendo en cuenta que las microunidades textuales a las que se refiere esta autora son aprehensibles porque las lenguas cuentan con una doble articulación que describe su funcionamiento y en virtud de la cual se crean unidades discretas y aislables dentro de una

cadena, podría resultar difícil imaginar cómo esa noción podría ser aplicable a una película.³ Pero no debemos olvidar que la noción de técnica de traducción así definida por Hurtado se refiere a la traducción interlingüística, en la cual tanto el texto original como el texto meta están configurados por lenguas. El caso de estudio del que nos ocupamos en este trabajo no es una traducción interlingüística sino una traducción intersemiótica, en el sentido en que la definía Jakobson (1959). Así, la transferencia entre el texto origen y el texto meta no se produce entre una lengua y otra sino entre un tipo de lenguaje y otro: el verbal y el audiovisual, o más propiamente el cinematográfico o fílmico.

Partiendo de esa base, habría que considerar, siguiendo a Bravo (2003:235) «que los textos cinematográficos configuran un megasigno multitemiótico y heterogéneo en el cual conviven una gama de códigos muy variados.» Esos códigos no presentan la suficiente formalización y estructuración como para considerarlos una lengua pero no hay duda de que constituyen un verdadero lenguaje.⁴ A pesar de que hasta el momento no contamos con los instrumentos necesarios para identificar unidades discretas dentro del lenguaje cinematográfico en su totalidad, sí que es posible separar unidades significativas que conciernen a los diferentes códigos que lo componen. Se pueden aislar escenas, fotogramas, frases pronunciadas por los personajes, etc. Del mismo modo, se pueden analizar diferentes opciones de composición icónica, de elección de plano o de encuadre. Todos estos elementos hacen posible

³ Umberto Eco estableció una triple articulación para intentar explicar el funcionamiento del lenguaje cinematográfico en su obra *La estructura ausente*, de introducción a la semiótica. No obstante, no retomó la idea ni la desarrolló en otra obra posterior, su *Tratado de semiótica general*, y parece ser que no ha tenido mucha repercusión en la semiótica del cine posterior.

⁴ Esa es al menos la opinión de las corrientes más importantes en los Estudios Cinematográficos actuales, la de la semiótica del cine, encabezada por Metz, la de la estética, defendida por Jean Mitry, y otros enfoques culturales.

¹ La cursiva es mía.

² La cursiva es mía.



una comparación de unidades textuales relativamente pequeñas de un texto literario con un texto cinematográfico, al menos en aquellos casos en los que la transformación que se opera entre el texto original y el texto meta no posee un marcado carácter lingüístico y no se refiere a una palabra o sintagma sino a una unidad algo más extensa de lo que apunta Hurtado.

Bastaría entonces con cierta flexibilidad a la hora de considerar esa tercera característica del término «técnica de traducción» para poder aplicarla al terreno de la traducción intersemiótica y disponer así de un instrumento de análisis descriptivo del proceso de transferencia que tiene lugar entre un original literario y su adaptación cinematográfica. Desde nuestro punto de vista, esta flexibilidad queda justificada por la asimetría de los dos tipos de lenguaje que entran en contacto y por la necesaria adaptación que hay que llevar a cabo al nuevo contexto semiótico en el que se inscribe este tipo de transformación textual.

Así pues, en las páginas siguientes, partiendo del concepto de traducción intersemiótica de Jakobson y utilizando las técnicas de traducción como instrumento de análisis, vamos a intentar describir el proceso de adaptación cinematográfica de una obra literaria no sólo desde un punto de vista semántico sino también atendiendo a consideraciones pragmáticas y textuales. El corpus con el que ilustraremos ese proceso de transferencia es la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (1980) y la película homónima del director francés Jean Jacques Annaud (1986).

2. LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA EN LA TRADUCTOLOGÍA ACTUAL

2.1. *El concepto de traducción intersemiótica en Jakobson*

La división de la traducción en tres categorías, intralingüística, interlingüística e interse-

miótica, que realizó Jakobson en su artículo de finales de los años cincuenta⁵, se ha convertido en un clásico dentro de la Traductología. En casi todos los trabajos genéricos sobre esta disciplina se alude a esta división tripartita. Se trata de un planteamiento que desde un punto de vista conceptual ensancha significativamente el ámbito de estudio de la Traductología y conduce a una interdisciplinariedad que, por otra parte, está siendo uno de los rasgos más significativos de la investigación traductológica de los últimos años. En ese sentido, podemos afirmar que sus planteamientos han abierto la puerta a investigaciones que relacionan la traducción con otras áreas de conocimiento como la narratología audiovisual, los estudios de cine o la literatura comparada, que tradicionalmente se había ocupado del estudio de la adaptación cinematográfica de obras literarias. De hecho, en casi todos los textos en los que se menciona la traducción intersemiótica, se alude como ejemplo único o junto con otros a la adaptación cinematográfica de obras literarias. También se han cobijado bajo el paraguas de la denominación jakobsoniana otros tipos de transferencias intertextuales como la adaptación de obras de teatro al ballet, la adaptación cinematográfica de cómics, etc.⁶

A pesar de su importancia, o precisamente por ella, el concepto de traducción intersemiótica de Jakobson no ha estado exento de controversia dentro de la Traductología y han sido muchos los autores que han matizado sus planteamientos o que incluso han mostrado su desacuerdo por diversas razones. Entre los que comparten la

⁵ Jakobson, Roman (1959): «On linguistic aspects of translation» in Brower (ed.): *On translation*, Harvard University Press, pp. 232-39.

⁶ Para ver un repertorio más extenso de los tipos posibles de transferencias intertextuales cf. Segovia, Raquel (2001): «Adaptación, traducción y otros tipos de transferencia» en Agost, Rosa y Chaume, Frédéric: *La traducción en los medios audiovisuales*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Col·lecció «Estudis sobre la traducció» pp. 223-230.



visión de Jakobson se encuentra Steiner (1975), que interpreta la traducción en un sentido muy amplio, identificándola casi con el concepto de cultura, y se coloca por tanto, en su misma órbita de pensamiento. Entre quienes consideran que la definición de Jakobson podría dejar sueltos algunos flecos está Sopena Balordi (1991:191), que se pregunta si la expresión «non-verbal systems» se refiere a sistemas que excluyen necesariamente los elementos verbales o a aquellos que no son esencialmente verbales pero que sí contienen elementos verbales mezclados con otros, por ejemplo, el cine. Hernández y Peña (1994) por su parte, apuntan la posibilidad de hacer el recorrido a la inversa, es decir, de incluir dentro de ese concepto la traducción de signos no verbales por signos verbales. Finalmente, entre los que critican la clasificación de Jakobson hallamos a quien considera simplemente que el término escogido no es el apropiado, como Lefevère (1992), que prefiere hablar de «reescritura», y otros como Derrida (1985), que definitivamente estima que la única y verdadera traducción es la interlingüística.

Desde nuestro punto de vista, no hallamos ningún inconveniente en utilizar el término «traducción intersemiótica» para designar operaciones de transferencia entre distintos sistemas semióticos, en el caso que nos ocupa, del lenguaje verbal al lenguaje cinematográfico o fílmico. Frente a otras posibles denominaciones como transferencia, trasvase, transposición o reescritura, que se utilizan para referirse a esta realidad social también llamada adaptación literaria o adaptación fílmica, consideramos que el término es preciso, refleja la naturaleza traductora entendida en un sentido amplio que subyace en el proceso y, además se trata de un término acuñado ya desde los inicios de la reflexión traductológica.

Esa misma fluctuación terminológica y conceptual la encontramos en otras modalidades de traducción interlingüística, es decir, la traducción entendida en un sentido más ortodoxo,

que también han tenido dificultades a la hora de ser aceptadas como una verdadera operación de traducción con mayúsculas y no de adaptación porque no se adecuaban a un concepto un tanto rígido de traducción. Tal es el caso del subtítulo, que hasta fechas relativamente recientes no era considerado por algunos académicos como una verdadera traducción debido a la pérdida de información que se produce en el trasvase del diálogo original al subtítulo.⁷

Además, uno de los investigadores más relevantes en el terreno de la adaptación cinematográfica desde una perspectiva traductológica, Catrysse (1992b:53-4), expresa la misma opinión cuando afirma lo siguiente:

I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.

Si tenemos en cuenta la opinión de Hurtado, quien afirma que «los límites entre los tres tipos de traducción señalados por Jakobson se difuminan y los tres conceptos se integran al estar relacionados entre sí por las transformaciones de diversa índole (semióticas y lingüísticas) que requiere el traductor», entendemos que no sería muy operativo intentar diferenciar terminológicamente unas realidades sociales que en la práctica tienden a mezclarse cada vez más hasta el punto de que no se sabe muy bien dónde empieza una y dónde acaba otra.⁸

2.2. Traductología e interdisciplinariedad

⁷ Cf. Díaz Cintas, Jorge (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*, Ariel Cine, Barcelona, pp. 32-36.

⁸ Pensemos, por ejemplo, en la subtitulación para sordos y deficientes auditivos o la audiodescripción para ciegos, nuevas modalidades de traducción interlingüística y/o intersemiótica en las que los límites entre «traducción» y «adaptación» serían cada vez más sutiles y difíciles de establecer.

Si asumimos tanto la denominación elegida como el concepto que subyace a la traducción intersemiótica y, además interpretamos, al igual que hacen Hernández y Peña (1994) o Chaume Varela (2004), que la adaptación cinematográfica de obras literarias es un ejemplo paradigmático de este tipo de traducción, esto nos conduce inevitablemente al terreno de la interdisciplinariedad. El texto de partida es una obra literaria, el texto de llegada es una obra cinematográfica y la transformación del primero en el segundo es un proceso traductor, lo cual nos lleva a situarnos en la confluencia entre la Traductología, la crítica literaria y los estudios de cine. Este hecho supone una dificultad añadida, pero al mismo tiempo también representa según Cattrysse (1992a) una ventaja, la de obtener un mayor conocimiento de los mecanismos que regulan la comunicación tanto desde el punto de vista del cine como desde el punto de vista de la traducción. Peña y Hernández (1994:23) añaden además que del estudio de la traducción intersemiótica,

pueden extraerse consecuencias de interés para la Traductología, ya que plantea de modo muy descarnado hasta qué punto quedan perdidos en el tránsito elementos asociados indisolublemente al propio código que se utilice.

Por otro lado, el concepto de interdisciplinariedad no es ajeno a la corta historia de la Traductología, ya que desde distintos enfoques se ha puesto de manifiesto la necesidad de crear un marco metodológico propio en el que encuentren cabida diferentes disciplinas. Así, ciencias como la psicología han sido muy útiles para el estudio de la interpretación y de las habilidades cognitivas (atención o memoria) que entraña su ejercicio. Otras ciencias como la sociología o la literatura comparada se han convertido igualmente en herramientas auxiliares muy productivas para los enfoques descrip-

tivos de la traducción.

Precisamente uno de los terrenos en los que se ha abogado por un enfoque interdisciplinar en los estudios de Traductología es en la traducción audiovisual, en la que algunos autores incluyen la adaptación cinematográfica, García Luque (2002) o Chaume Varela. Este último se expresa del siguiente modo en su último trabajo (2004:8-9):

En este ensayo propongo que para el análisis de los textos audiovisuales con finalidades traductológicas son necesarias, al menos, las aportaciones teóricas de la Teoría de la Traducción y las aportaciones teóricas de los Estudios Cinematográficos. [...] Con este tipo de análisis será posible delimitar las zonas de intersección entre las disciplinas mencionadas y el análisis textual se verá beneficiado de ambos acercamientos.

En su investigación, este autor incluye el estudio de una serie de códigos basados en un análisis semiótico del texto cinematográfico, entre los cuales figuran los códigos fotográficos, los códigos sintácticos (el montaje) o el código musical y de los efectos especiales, entre otros. Para el estudio de la adaptación cinematográfica de textos literarios resulta igualmente indispensable contar con los Estudios Cinematográficos y con el análisis descriptivo que en ellos se hace de su objeto de estudio, el texto cinematográfico. Así podremos comparar los recursos expresivos del texto literario de partida con los recursos expresivos utilizados en el texto fílmico de llegada. Para ello, resultan muy útiles trabajos como los de Casetti y Di Chio (1991), Carmona (1991), Aumont (1990) o Bazin (1990), entre otros. En estos trabajos se abordan aspectos como la estructura del relato cinematográfico, los diferentes códigos que conviven dentro de él y que provienen de otros lenguajes artísticos previamente asentados, etc.

Debemos tener en cuenta igualmente otro factor muy importante y que tiene una marcada



influencia en el resultado del proceso de adaptación. Nos referimos al concepto de cine no como un medio artístico más o menos estructurado en torno a unos modelos comunicativos sino como una industria orientada hacia la generación de beneficios. En palabras de Thomas H. Guback (1980:37)

El cine no es sólo un medio de comunicación y una forma artística. En una economía de orientación capitalista la actividad cinematográfica es un negocio —bien organizado, altamente capitalizado y poderoso.

No creemos que sea necesario insistir en la repercusión económica de la industria cinematográfica y en que este hecho condiciona notablemente la configuración del texto meta, la película. Ésta se intenta adaptar a unos patrones más o menos establecidos que aseguren o al menos permitan pensar razonablemente que se obtendrá una rentabilidad económica. Por otro lado, existe también dentro de los estudios de cine toda una literatura sobre cómo realizar una adaptación filmica que necesariamente habremos de tener en cuenta a la hora de analizar ese trasvase textual desde un punto de vista traductológico. Al fin y al cabo, nos estamos adentrando en un terreno que no pertenece al traductor como intermediario lingüístico y cultural sino a otro profesional diferente, que trabaja dentro del ámbito cinematográfico y que cuenta también con unas herramientas de trabajo más o menos formalizadas o desarrolladas. A este respecto, los trabajos de Sinyard (1986), Seger (1991,1992) u otros autores tienen mucho que decir, ya que reflejan precisamente esa vertiente profesional que desconocemos y a la vez los aspectos industriales a los que aludíamos en apartados anteriores como determinantes en el proceso de adaptación. Tampoco debemos olvidar las aportaciones de otras disciplinas como la literatura comparada, con autores como Peña-Ardid (1992) o Gimferrer (1985) entre otros, que también han aportado

su granito de arena al estudio de las complejas relaciones existentes entre cine y literatura. De hecho, esta disciplina ha sido la que de manera más sistemática se ha ocupado del estudio de las adaptaciones filmicas.

Ante este panorama, resulta bastante evidente la multiplicidad de factores que habrá que tener en cuenta al analizar y describir la adaptación cinematográfica de un producto literario, factores que aparecen reflejados tanto en la estrategia global de traducción con la que se aborda el proceso como de manera más concreta y específica en las técnicas de traducción por las que se opta.

3. EL PROCESO DE ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UNA OBRA LITERARIA

3.1. Cuestiones preliminares

El primer paso que es necesario dar para llevar a cabo una adaptación cinematográfica de una obra literaria es comprar los derechos de la obra en cuestión, y ya en este paso previo habría que considerar diversos factores. Gimferrer (1985) nos ilustra sobre las diferencias entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario⁹. Estas diferencias son las responsables de que la mayoría de las adaptaciones cinematográficas que se han realizado partan de textos literarios con una estructura semejante a la de la novela decimonónica y que otro tipo de literatura basada en la psicología de los personajes y en su mundo interior, como la de algunas

⁹ A este respecto, véase Gimferrer, Pere (1985): *Literatura y cine*, Barcelona, Planeta, p.61, «[...] una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen— el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector.» Llama notablemente la atención la similitud de esta proposición con el concepto de «equivalencia dinámica» de Nida, que remite a la equivalencia traductora, noción clave dentro de los estudios de Traductología.

corrientes literarias de la segunda mitad del siglo XX, apenas haya encontrado eco en el terreno cinematográfico. Una novela como *La náusea* de Jean Paul Sartre, es mucho más difícil de llevar al cine que otra como *El Padrino*, que está basada en una sucesión de acontecimientos que configuran un relato.

Pero las cuestiones sobre la estructura interna y el foco de atención del texto literario no son los únicos factores que influyen en la decisión de adaptar un original literario. Cattryse (1992a), en su estudio de la adaptación cinematográfica de la novela negra norteamericana analiza las razones que llevan a la elección de determinadas obras en detrimento de otras. La conclusión general a la que llega es que se eligen fundamentalmente textos de autores conocidos por el gran público y con un notable éxito de ventas, aunque no sean considerados autores pertenecientes a la literatura canónica. El caso al que vamos a hacer referencia, *El nombre de la rosa*, es un ejemplo paradigmático de las dos características a las que nos acabamos de referir. La novela de Umberto Eco pertenece a un tipo de literatura que es heredera de la novela decimonónica y que además, no goza del prestigio de otros autores que pertenecen al círculo del «canon» literario, pero en cambio sí que cuenta con el beneplácito del público, que rápidamente la convirtió en un *best seller*.

3.2. De la novela al guión

Una vez que se ha decidido adaptar una obra literaria al cine, el siguiente paso es la elaboración de un guión cinematográfico que servirá como base para el posterior rodaje de la película, considerada para nuestros propósitos como el texto meta de la traducción. El guión es pues un paso intermedio entre el texto original y su traducción y se podría considerar como un híbrido en el que se mezclan características del texto original con características del texto meta. Así, el guión adaptado es, por un lado, un

texto escrito que, al igual que el original literario, codifica la información mediante el código lingüístico. Por otro lado, ese texto contiene, además de datos técnicos o descriptivos, unos diálogos que aparecerán en la versión cinematográfica y que pretenden reflejar el código oral propio de los productos cinematográficos. Podemos afirmar que se trata de un primer paso en el proceso de transformación que sufre el original durante el cual las modificaciones que tienen lugar afectan fundamentalmente al contenido, que se ve sensiblemente mermado, mientras que a nivel formal, las diferencias no son tan significativas. Una de las premisas que se asumen como básicas a la hora de realizar una adaptación cinematográfica es la eliminación de parte del contenido del original, y Seger (1993:2) lo expresa del siguiente modo:

Very few original sources will be equal to a two-hour film [...] The first job of the adaptor will be to figure out how to fit the original material into different time parameters.

En este primer paso, la elaboración del guión corre a cargo del guionista o adaptador, que no tiene por qué ser una sola persona. Muy a menudo, se trata de equipos de trabajo que colaboran o intervienen en diferentes etapas del proyecto hasta conseguir la versión definitiva. Dependiendo del entorno industrial en el que nos movamos, el poder de decisión estará en manos de guionistas, que manejarán criterios artísticos o técnicos, de productores, que atenderán a consideraciones económicas, o incluso de ejecutivos que responden a criterios de estudios de mercado, viabilidad, marketing, etc. En esta etapa del camino interviene un grupo de personas más o menos numeroso que deja su huella en el producto final y cuyos criterios aparecen a veces bajo la lupa del investigador.

3.3. Del guión a la película

El segundo paso consiste en la filmación de





la película a partir de las escenas reflejadas en el guión que se ha elaborado. Esta transformación afecta principalmente al plano de la forma, ya que del lenguaje escrito se pasa a las imágenes y al diálogo que finalmente el espectador podrá contemplar y escuchar en las salas cinematográficas. El contenido puede verse igualmente afectado, aunque esta transformación es cuantitativa y cualitativamente menor. Así, se pueden filmar escenas que luego no aparecen en el montaje final o incluso los diálogos a veces sufren algún tipo de modificación en el proceso de rodaje y el guión de preproducción puede no coincidir exactamente con el guión de postproducción.

De nuevo en este caso hallamos a una persona que aglutina los esfuerzos de otras muchas y que asume la responsabilidad global del producto final. Se trata del director, que comparte la labor con otros muchos profesionales, como los actores, los montadores, los técnicos, etc. Ante esta descripción del proceso de adaptación cinematográfica, cabría reflexionar sobre el concepto de autoría de la adaptación, ya que son muchos los profesionales que contribuyen al producto final. Desde nuestro punto de vista, habría que considerar que las dos figuras que socialmente representan el conjunto de la obra realizada son el guionista y el director.¹⁰ En todo caso, son las dos cabezas visibles de un proyecto común en el que han participado otras personas, aunque se entiende que éstas lo hacen siempre de manera subordinada a su visión de conjunto, al igual que los músicos de una orquesta interpretan la partitura según las indicaciones de su director.

En principio, este concepto de autoría doble

¹⁰ Esto no excluye en absoluto que el director deba afrontar su trabajo atendiendo a otros factores ajenos a lo puramente artístico. Sería absurdo negar la influencia de los productores o de los estudios que están detrás de los proyectos y con ellos de factores económicos y comerciales a los que aludíamos anteriormente.

puede parecer extraño, pero no lo es tanto si nos paramos a reflexionar sobre otros ámbitos de traducción, como por ejemplo el doblaje. En esta modalidad de traducción audiovisual, el texto traducido pasa de las manos del traductor a las del ajustador y de éstas a las del director de doblaje. Cada uno de estos profesionales interviene en la configuración final del producto traducido y así, la autoría se comparte entre varios profesionales que de manera sucesiva participan en su elaboración. Tras esta breve visión de conjunto, pasamos al análisis de las técnicas concretas que se han utilizado en el corpus al que ya hemos hecho referencia.

4. ALGUNAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN EN LA ADAPTACIÓN CINEMATográfica DE *EL NOMBRE DE LA ROSA*

4.1. Amplificación

La amplificación sería una técnica de traducción en la que «se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.» Trasladando este concepto al ámbito en el que nos movemos, consideramos que algunas de las transformaciones observables entre la novela y la película encajan en esta definición. Siempre entendiendo con cierta flexibilidad la noción de microunidades textuales a la que nos referíamos anteriormente y aplicándola a una determinada característica de un personaje, una conversación entre varios o episodios puntuales más o menos extensos.

El primer ejemplo que querríamos señalar es la adición de una escena en la que aparece Berengario, el ayudante del bibliotecario, flagelándose en su celda por la noche. En el libro no se menciona este hecho, pero sí que durante diversas conversaciones con Guillermo se deja entrever el remordimiento del joven monje por lo que le había ocurrido a Adelmo, el miniaturista que se suicidó por haber mantenido



relaciones homosexuales con él. Las conversaciones de Berengario con Guillermo se producen en la novela cuando el franciscano está ya indagando sobre la muerte de los monjes. La escena de la autoflagelación se introduce, no obstante, en la primera noche tras la llegada de Guillermo y Adso a la abadía, cuando el único monje fallecido es Adelmo. Esto obedece a un deseo de poner de manifiesto de manera clara e inequívoca desde un primer momento que hay algo que está mortificando a Berengario. Y para ello se introduce esa escena a modo de explicación o ampliación de lo que más tarde descubrirá Guillermo en esa conversación y en otras muchas observaciones hechas por otros monjes.

4.2. *Compensación*

Esta segunda técnica de traducción a la que nos vamos a referir es aquella operación en la que «se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.» Vamos a comentar dos ejemplos en los que se observa una operación análoga.

El primero concierne a la recuperación de una información que aparece de la mano de un personaje de la novela que no está recogido en la adaptación. La solución por la que se opta en este caso es poner la aportación de ese personaje en boca de otro. Nos referimos a Bencio da Upsala, un monje dedicado al estudio de la retórica que colabora en cierta medida con Guillermo en la investigación de los asesinatos y que no aparece en la versión cinematográfica. Este personaje vio cómo el miniaturista Adelmo le entregaba a Venancio, el traductor, el pergamino en el que se hallaba la clave para acceder a los libros prohibidos. En la película, al no aparecer el personaje de Bencio, es el jobobado Salvatore quien se convierte en testigo de ese hecho.

Un segundo ejemplo concierne a dos personajes que sí aparecen en la adaptación. Se trata de Guillermo y Adso, dos de los protagonistas. En la novela, el joven novicio le proporciona a Guillermo la clave para interpretar la inscripción que da la entrada al *finis Africae*, la sala de la biblioteca donde se encuentran los libros prohibidos, y lo hace con un inocente comentario mientras se encuentran en las caballerizas de la abadía. En la película, Guillermo descubre por sí solo el enigma sin necesidad de la ayuda de su novicio. No obstante, en la versión cinematográfica la colaboración de su discípulo en un momento de apuro aparece desplazada hacia la noche en que consiguen penetrar por primera vez en la biblioteca y se pierden en su estructura laberíntica. En esa ocasión, pueden encontrar la salida gracias a la idea de Adso, que dejó enganchado un hilo de su sayo en la primera sala para poder volver atrás sin perderse. En la novela, esa noche salen del laberinto por casualidad.

4.3. *Compresión lingüística*

Esta tercera técnica de traducción aparece «cuando se sintetizan elementos lingüísticos». Dicho de otra manera, aquellos casos en los que la formulación lingüística de la traducción es más corta que el original. Un caso en el que se utiliza este recurso es el de las diversas conversaciones sobre la risa que los personajes mantienen durante la novela. De las cuatro que aparecen en el original, pasamos a una sola en la versión cinematográfica. En esa conversación, a pesar de los matices que se pierden, se recogen los elementos fundamentales de las cuatro originales, que podríamos resumir del siguiente modo:

Jorge de Burgos

- Muestra su oposición categórica a la risa y al uso de imágenes deformes y extravagantes para glorificar a Dios.



- Menciona que la risa deforma el rostro de los hombres hasta hacerlos parecer monos.
- Sostiene que Cristo nunca rió.
- Refuta el ejemplo que pone Guillermo sobre un santo que utilizó la risa para tender una trampa a sus enemigos.
- Se menciona el segundo libro de poética de Aristóteles, que trata el tema de la comedia, y Jorge muestra su total desacuerdo con su contenido.
- Reprende duramente a Guillermo por sus opiniones.

Guillermo de Baskerville

- Se muestra a favor de la utilización de la risa y la ironía como instrumento de alabanza de Dios. Su orden es mucho más tolerante en este sentido que la benedictina.
- Afirma que la risa es propia del hombre y no de los animales.
- Defiende que no había nada en la naturaleza humana de Cristo que le impidiese reír.
- Menciona a un santo que a punto de ser martirizado utilizó la ironía para hacer daño a quien se disponía a matarlo.
- Acaba pidiéndole disculpas a Jorge por su inoportunidad.

4.4. Sustitución

Esta técnica de traducción corresponde a aquellos casos en los que «se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (...) o viceversa». Por la propia naturaleza del medio cinematográfico, éste se presta de manera especial a las transformaciones del primer tipo. No en vano, una de las características fundamentales del lenguaje audiovisual y del medio cinematográfico es la preponderancia de la imagen por encima de las palabras.

A lo largo de la película hallamos varios

ejemplos del uso de esta técnica. El primero que nos gustaría comentar es el que corresponde a la escena de la lectura de la regla. Esta escena actúa como complemento a la escena de la conversación sobre la risa que mantienen Guillermo y Jorge, y algunos matices que están presentes en las cuatro conversaciones de la novela y que desaparecen en la versión cinematográfica debido a la necesaria condensación de información, quedan reflejados en esta otra escena. De hecho, la segunda de las conversaciones de la novela sobre la risa tiene lugar con ocasión de la lectura de la regla, cuando Jorge aprovecha lo que están oyendo para apuntillar lo que ya había expresado con anterioridad.

En esta escena, los monjes se encuentran cenando en el refectorium y siguiendo la costumbre de la orden benedictina, uno de ellos lee en el púlpito un capítulo de la regla. El contenido del capítulo alude precisamente a que los monjes deben abstenerse de los discursos ilícitos y no reír. Jorge aprovecha la ocasión para llamar la atención sobre el tema golpeando la mesa con el puño repetidas veces pero sin pronunciar palabra. Venancio, por su parte, al darse cuenta del gesto mira al viejo monje con rencor y refleja en sus ojos el profundo desacuerdo con la actitud del ciego. Berengario, por otro lado, no deja de lanzar miradas lascivas a Adso. Ninguno de estos gestos pasa desapercibido a Guillermo, que se percata de las reacciones de todos los monjes. En esta escena, las únicas palabras las pronuncia un monje desconocido que forma casi parte del decorado, pero la verdadera acción se centra en las imágenes. De este modo, diversos comentarios, alusiones y acusaciones que aparecen en la novela a través de diálogos se reflejan en la versión cinematográfica sin que medie palabra entre los protagonistas de la escena.

Un segundo ejemplo del uso de esta técnica aparece en la escena en que Guillermo le habla al abad de su teoría sobre los asesinatos y le pide su autorización para acceder a la bibliote-

ca. Al final de la conversación, el abad no sólo resta crédito a la hipótesis del franciscano sino que además lo invita a abandonar sus investigaciones. En la versión cinematográfica, un pequeño gesto es suficiente para demostrar lo que en la novela se extiende a lo largo de varias páginas. El abad acerca a la llama de una vela el pergamino que le acaba de entregar Guillermo como prueba de su teoría y de un soplo destruye las cenizas del trozo de papel que acaba de quemar. No hace falta decir nada más.

4.5. *Creación discursiva*

Esta técnica de traducción se produce «cuando se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto». En la adaptación de *El nombre de la rosa* hallamos un ejemplo de este tipo de equivalencia. Hay un pasaje del libro que se transforma en una escena cuyo contenido no es similar; sin embargo, el objetivo tanto del pasaje como de la escena es el mismo: dar a conocer al destinatario del texto una de las características de Guillermo, su increíble capacidad de observación y su perspicacia. A pesar de la diferencia en la anécdota que recogen los dos textos, la función pragmática de los episodios narrados es la misma. En la novela, cuando Guillermo y Adso están llegando a la abadía, encuentran a Remigio, el cillerero, que junto con otros monjes ha salido del recinto amurallado en busca de algo. Guillermo es capaz de averiguar sólo observando el rastro que ha dejado a su paso que se trata de Brunello, el caballo favorito del abad, y además adivina algunos de sus rasgos como la altura, el color de pelo, etc., y por supuesto, la dirección que ha tomado en su huida. En la película, este episodio es sustituido por otro en el que Guillermo es capaz de adivinar dónde se encuentran las letrinas de la abadía sin que nadie le proporcione ninguna pista sobre su ubicación, basándose únicamente en lo que ha observado al entrar. Aunque el hecho al cual el

franciscano aplica sus capacidades intelectuales es diferente, el efecto pretendido en el lector o espectador es análogo: que comprenda que se trata de un hombre tremendamente observador e inteligente.

4.6. *Elisión*

La elisión es otra técnica de traducción que se utiliza «cuando no se formulan elementos de información presentes en el texto original». Como ya hemos mencionado anteriormente, la necesidad de condensar y eliminar información para poder adaptar una obra a la pantalla es una constante a lo largo de todo el proceso. En líneas generales, podríamos decir que ocurre lo mismo que en el caso de la traducción interlingüística, es decir, se eliminan aquellas informaciones que se consideran redundantes dentro del contexto y que no son necesarias para transmitir el mismo mensaje del texto original. De entre todos los ejemplos que se hallan en la película, vamos a comentar dos especialmente significativos porque ilustran cómo se ha decidido eliminar aquella información que o bien se refleja parcialmente en otros elementos que sí se mantienen en la adaptación o bien no son importantes de cara al desarrollo de la trama.

En primer lugar, quisiéramos mencionar la desaparición de la información contenida en el prólogo de la novela. En él, se hace una introducción a los acontecimientos más importantes o significativos a nivel político y religioso que se habrían producido en los años que precedieron a los acontecimientos narrados, para que pudiera servir como marco histórico de la historia que a continuación se va a contar. Se alude principalmente al enfrentamiento entre el Papa y el emperador, a la división interna de la Iglesia y a la toma de posición de la orden franciscana del lado del primero. En el guión sí que aparece una escena introductoria sobre las luchas de poder en el seno de la Iglesia, pero esta escena no aparece finalmente en la película. La eliminación





de este pasaje del texto original está justificada, desde nuestro punto de vista, en que se trata de datos que los personajes se encargan de apuntar a lo largo de la película y por eso se considera que con la información que se proporciona más tarde es suficiente. La diferencia estriba en que en la introducción, el tema aparece tratado de forma más explícita y concreta. El encuentro que tiene lugar en la abadía deja muy clara la división entre partidarios del Papa, por un lado, y las órdenes que predicán la pobreza de Cristo, por otro. Además, en un momento dado, cuando la situación se complica y los asesinatos se enredan con el desarrollo del encuentro que mantienen las dos delegaciones, sus compañeros franciscanos advierten a Guillermo de que si vuelve a enfrentarse con Bernardo, esta vez no podrá salvarlo ni el emperador. Así se alude, aunque sea puntualmente y de manera no tan categórica, a que los franciscanos se sitúan más bien del lado de éste.

El segundo ejemplo que queremos comentar es la desaparición en la versión cinematográfica de los documentos heréticos que Remigio le entregó a Malaquías para que se los guardara en la biblioteca. En la película no se alude a nada parecido, pero igualmente el bibliotecario le tiende una trampa al cillerero tras matar a Severino el herbolario, porque así todo el mundo creerá que se ha descubierto al asesino y él ha recuperado ya el libro que piensa devolver al lugar de donde nunca debió salir: la biblioteca. De nuevo en este caso, en el guión se hacía alusión a una reliquia herética, dos dedos de Dulcino, un hereje con quien Remigio compartió aventuras antes de llegar a la abadía, pero finalmente la escena no está incluida en el montaje definitivo. En esta ocasión probablemente no se considera necesario especificar por qué el bibliotecario sabe que el cillerero tiene un pasado hereje. Simplemente lo sabe. Es muy probable que este hecho esté relacionado con otra información que tampoco aparece en la versión cinematográfica, y es la homosexualidad

de Malaquías, de la que el cillerero está al tanto. Así, cada uno calla el secreto del otro. Se trata en ambos casos de información sobre los personajes que no tiene una relación directa con la trama de la búsqueda del libro y de los asesinatos. Se eliminan porque se considera algo prescindible para el desarrollo del hilo conductor de la historia.

4.7. Traducción literal

Esta técnica se utiliza cuando «se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión». Dentro del contexto cinematográfico, se puede interpretar como aquellas escenas en las que se reproduce de una manera fiel y precisa el contenido de un pasaje de la novela, tanto en los diálogos como en sus aspectos descriptivos.¹¹ A lo largo de la película, encontramos varios ejemplos en los que se ha empleado esa técnica. Uno de ellos es la escena en la que los porquerizos descubren el cadáver de un monje y entran en la iglesia dando gritos para avisar al abad. Los monjes salen en tropel y descubren un cuerpo sumergido cabeza abajo en una tinaja en la que habían vertido la sangre de un cerdo que mataron el día anterior. Lo único que se ve son las piernas abiertas como unas tijeras de un monje sin identificar. Cuando lo sacan del recipiente y un monje le echa agua sobre la cara descubren que se trata de Venancio, el traductor.

Otro caso corresponde al descubrimiento del cadáver de Berengario, el ayudante del bibliotecario. En el edificio de los baños, aparece el cuerpo de un monje desnudo sumergido en una

¹¹ Esta técnica correspondería a la que describe FERNÁNDEZ NISTAL como estrategia global de adaptación en su artículo «Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas» en BRAVO GOZALO, José María: *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Instituto de ciencias de la educación, Universidad de Valladolid, 1993, pp. 29-40. Lo que denomina «transposición» o en inglés *pictorialisation of a novel* «consiste en trasladar el texto original desde el lenguaje escrito a la imagen cinematográfica a modo de ilustración fiel» (p. 31)

de las bañeras. Más tarde, Severino encuentra los anteojos que Berengario robó junto con el libro, pero éste sigue sin hallarse. Un tercer ejemplo lo hallamos en el final del juicio inquisitorial que se lleva a cabo en la abadía contra Salvatore, Remigio y la muchacha. Cuando el cillerero se ve descubierto y acorralado, vuelve a abrazar la fe herética de su juventud y arremete contra el inquisidor, Bernardo Gui, contra la Iglesia en general y contra los otros monjes de la abadía.

Estos no son más que tres ejemplos en los que la similitud entre el original y la adaptación es muy grande. En otras escenas, las semejanzas son también muy numerosas, aunque el contenido de la versión cinematográfica se haya visto muy reducido con respecto al original. A pesar de ello, muchas de las frases que se oyen en la película están tomadas casi literalmente de los diálogos de la novela.

4.8. Generalización

Esta última técnica de traducción a la que vamos a hacer referencia se produce «cuando se utiliza un término más general o neutro». En el caso que estamos analizando también hallamos un ejemplo que corresponde a esa definición. Se trata de la orden a la que pertenecen los monjes protagonistas de la historia. En la novela, Guillermo es franciscano, pero Ubertino es cluniacense y Adso es benedictino. Es una muestra de la compleja situación en la que se encontraba inmersa la Iglesia, con diversas órdenes religiosas que defienden posturas distintas e intereses también contradictorios. En la película, no obstante, los tres pertenecen a la orden franciscana, en un deseo de eliminar los matices existentes entre los diferentes «grupos» de poder de la Iglesia y resaltar la cualidad genérica que los define a todos: en el encuentro que se va a celebrar en la abadía, todos están enfrentados a los delegados papales y de parte de las órdenes que reclaman su dere-

cho a defender la opción de la pobreza, con los franciscanos a la cabeza.



4. CONCLUSIONES

En primer lugar, querríamos señalar que con el análisis de los ejemplos mostrados, se ha podido comprobar que algunas técnicas de traducción utilizadas en los procesos de transformación textual que tienen como protagonistas a dos lenguas presentan bastante semejanza con aquellas a las que se recurre cuando son dos lenguajes diferentes los que entran en contacto. El único elemento que necesita contextualización, debido a la diferencia entre los dos lenguajes artísticos, el literario y el cinematográfico, es la referencia a las microunidades textuales. Las otras cuatro características que afectan a la noción de «técnica de traducción» permanecen inalteradas. Desde nuestro punto de vista, este hecho está relacionado con la semejanza que existe entre las operaciones de traducción interlingüística y traducción inter-semiótica, que remiten ambas a un ejercicio de transferencia textual que se produce en un contexto social determinado y con una finalidad comunicativa. A este respecto, Cattrysse (1992a) defiende que esas dos actividades no se pueden distinguir basándose únicamente en la supuesta «fidelidad» de la traducción literaria frente a la adaptación fílmica o en la diferencia del «material» con el que están constituidos los textos. Según este autor, son muchos los puntos en común que se pueden hallar, desde el hecho de que se trata de operaciones de transformación de textos, pasando por la analogía en los elementos que en ambos casos forman parte del contexto comunicativo como el autor, el texto y el destinatario, hasta la multiplicidad de textos que se pueden generar a partir de un mismo original, puesto que no existe una relación establecida a priori entre un texto y su traducción o adaptación. Además, en su opinión, determinados aspectos relacionados



tradicionalmente con lo audiovisual se encuentran también presentes en la traducción teatral, como son los elementos gestuales o visuales, demostrando así que la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica no son compartimentos estanco sin semejanzas y sin comunicación.

En segundo lugar, nos gustaría poner de manifiesto las similitudes halladas en el proceso de adaptación cinematográfica de una obra literaria con el proceso de traducción que se ha descrito ampliamente en otras modalidades de traducción audiovisual, como son el doblaje o la subtitulación. Así, por ejemplo, la autoría compartida de la adaptación entre guionista y director encuentra un equivalente en el doblaje, en el que el traductor, el adaptador y el director de doblaje son los tres profesionales que manipulan, en el buen sentido de la palabra, el texto meta. De todos ellos, es el director quien asume la máxima responsabilidad, aunque se puede considerar que su trabajo está basado en la contribución no sólo del traductor y el adaptador sino también de otros profesionales como los actores de doblaje, los técnicos de sonido, etc. En el caso de la subtitulación, la semejanza la hallamos en la necesaria condensación y eliminación de información que se constituyen como la característica definitoria *sine qua non* para poder llevar a cabo el proceso, sin que ello suponga una merma en la consideración o prestigio del producto final.

En tercer lugar y para finalizar, querríamos añadir que las técnicas de traducción que se han desarrollado en el seno de la Traductología como un instrumento de análisis y descripción de los procesos la traducción interlingüística podrían ser aplicadas de manera fructífera al estudio del proceso de adaptación cinematográfica de textos escritos, ya sean éstos literarios o no. De esta forma, contaríamos con una herramienta de trabajo consolidada que nos permitiría comprobar hasta qué punto las operaciones de transformación textual que se

llevan a cabo en este contexto son similares a las de una traducción interlingüística. A partir del análisis de las transformaciones que encajan con esas técnicas ya definidas y de las que no encuentran cabida en ese repertorio, se podrían igualmente definir otras técnicas de traducción que se hallen sólo en el campo de la traducción intersemiótica y así profundizar en el conocimiento de las relaciones que se establecen entre el texto de partida y el de llegada. Igualmente, se podría profundizar en un estudio que tuviera en cuenta el tipo de textos que se confronta o la influencia de los géneros textuales o cinematográficos en la preferencia por una técnica u otra, relacionando así el proceso con el producto de la adaptación filmica y teniendo en cuenta la inevitable interdisciplinariedad a la que aludimos en el apartado segundo de este trabajo. En cualquier caso, consideramos que un análisis detenido de las técnicas de traducción observables en la adaptación cinematográfica puede contribuir a un mejor conocimiento de las relaciones que se establecen entre el cine y la literatura y abrir un horizonte nuevo a la Traductología.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2004

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Bazin, André (2000): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp.
- Bravo Gozalo, José María (1993): *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid.
- (2004): «La investigación en traducción audiovisual en España: los textos cinematográficos» en Ortega Arjonilla, Emilio (dir.): *Panorama actual de la investigación en Traducción e Interpretación*, Granada, Editorial Atrio, pp. 234-251.
- Carmona, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen.

- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Cattrysse, Patrick (1992a): *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Berne, Peter Lang.
- (1992b): «Film adaptation as translation. Some methodological proposals» en *Multilingua*, 4:1, pp. 53-70.
- Chaume Varela, Frederic (2004): *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- Díaz Cintas, Jorge (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-español*, Barcelona, Ariel.
- Eco, Umberto (1980): *El nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen.
- Fernández Nistal, Purificación (1993): «Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas» en Bravo Gozalo, José María: *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Instituto de ciencias de la educación, Universidad de Valladolid, vol. II, pp. 29-40.
- García Luque, Francisca (2002): *Adaptación cinematográfica y traducción intersemiótica. Estudio de 'El nombre de la rosa' a partir de las versiones italiana, francesa, inglesa y española*, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Málaga.
- (2004): «El nombre de la rosa traducido al lenguaje filmico» en Ortega Arjonilla, Emilio (dir): *Panorama actual de la investigación en Traducción e Interpretación*, Granada, Editorial Atrio, vol. III, pp. 383-388.
- Gimferrer, Pere (1985): *Literatura y cine*, Barcelona, Planeta.
- Guback, Thombas B. (1980): *La industria internacional del cine*, Vols. 1 y 2, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Hurtado, Amparo (2001): *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.
- Jakobson, Roman (1959): «On linguistic aspects of translation» in Brower (ed.): *On translation*, Harvard University Press, pp.232-39.
- Lefevere, André (1992): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Metz, Christian (1971): *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- Mitry, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, Ediciones Akal.
- Peña Ardid, Carmen: *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- Peña, Salvador y Hernández, María José: *Traductología*, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Málaga, Colección Manuales, 1994.
- Seger, Linda (1992): *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, New York, Henry Holt and Company Inc.
- Segovia, Raquel (2001) «Adaptación, traducción y otros tipos de transferencia» en Agost, Rosa y Chaume, Frederic: *La traducción en los medios audiovisuales*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Col·leció «Estudis sobre la traducció» pp. 223-230.
- Steiner, George (1995): *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sinyard, Neil (1986): *Filming Literature: the Art of Film Adaptation*, New York, St. Martin's Press.
- Sopeña Balordi, A. Emma (1991): «La traduction cinématographique et les études de philologie» en: *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Universidad de Valencia, pp. 191-194.