

Francisca García Luque, *La adaptación cinematográfica desde una perspectiva traductológica. Nuevas vías de investigación*, Granada, Comares, 2021.

Desde que Roman Jakobson, a finales de los años 50, propuso una categorización que comprendía tres tipos de traducción, la *intra lingüística* (por ejemplo, de un género literario a otro), la *interlingüística* (de una lengua a otra) y la *intersemiótica* (de un sistema semiótico a otro), este último concepto abrió un fecundo campo de estudio aplicado a las adaptaciones de la literatura al cine. En particular, en España supuso un auténtico hito la publicación a partir de los años 90 de cuatro voluminosos libros colectivos (por parte de la Universidad del País Vasco y el primero de ellos al cuidado de Federico Eguíluz *et al.*) con el título *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. La variedad y riqueza de los capítulos, que abarcan literatura y cine de muy diversas épocas, lenguas y tradiciones, demostró durante el período comprendido entre 1994 (fecha de publicación del primero) y 2005 (año en el que se lanzó el último) que podía abordarse el fenómeno de la adaptación, cuyo campo de estudio se encontraba ya algo anquilosado, desde presupuestos novedosos por la vía de la perspectiva traductológica.

En esta tradición de análisis comparatístico se inscribe el libro de la profesora Francisca García Luque, partiendo de la premisa de que llevará a cabo «un análisis traductológico que atendería fundamentalmente a la reconstrucción del proceso traductor que subyace en la adaptación cinematográfica de un original literario» (pág. 44). De este modo, la autora centra su estudio en tres bloques esenciales: el cine y los estudios fílmicos en el análisis de la adaptación como un proceso traslativo, por un lado, y aquellos que conforman el núcleo duro del libro, por otro, dividido en dos fases claramente diferenciadas que desgranarán el análisis de la adaptación cinematográfica de *El nombre de la rosa*.

Precisamente, en el primer bloque mencionado, la profesora García Luque destaca la función del guionista, cuyo trabajo considera «la piedra angular de un proyecto cinematográfico» (pág. 47); si bien no se adentra en valoraciones subjetivas, el reconocimiento de su labor conduce a recalcar cómo la figura del guionista se torna el blanco fácil de críticas,

especialmente cuando su actividad se concreta en la adaptación de novelas que adquirieron gran celebridad al poco de su publicación.

En cuanto al bloque destinado a diseccionar la adaptación filmica, llama la atención el dato que aporta de diecisiete versiones del guion de *El nombre de la rosa*, escrito en inglés, teniendo en cuenta que Umberto Eco no participó en su redacción, aunque el director del film contó con el beneplácito del semiólogo italiano para elaborar su versión. A este respecto, la profesora García Luque comenta que no es posible dilucidar si una colaboración de Umberto Eco hubiera procurado un resultado más satisfactorio. No obstante, en algunas ocasiones, la adaptación libre de un director consigue el anhelado doble éxito: la satisfacción del autor de la novela y el aplauso de la crítica. Es el caso de Michael Haneke, con su adaptación de *La Pianista*, de Elfriede Jelinek.

En este sentido, la autora establece un ejercicio comparativo entre la traducción de un texto origen en italiano (la novela) y la traducción de otro texto, en este caso en inglés en el original (el guion de la película). Parece plausible, a juzgar por la laboriosidad de su trabajo, relacionar de manera efectiva dos traducciones cuyos textos de origen pertenecen a lenguas distintas.

García Luque realiza un estudio pormenorizado de los personajes, adentrándose en referencias cruzadas para satisfacción del lector contumaz; por ejemplo, al explicar de forma anecdótica el origen del nombre del protagonista, Guillermo de Baskerville, indica lo siguiente:

el libro del que toma la denominación del personaje de Guillermo de Baskerville es la novela de Arthur Conan Doyle *El perro de los Baskerville*, y concretamente de uno de sus protagonistas, el personaje de sir Henry Baskerville, con quien el franciscano comparte el perfil detectivesco que adopta durante los días que dura su estancia en la abadía (pág. 67).

A lo largo del análisis detallado de novela y guion, expone numerosos ejemplos que demuestran cómo la trama argumental adquiere consistencia a la vez que se cimenta el carácter de los personajes. La amplitud de miras de la autora no solo queda latente en esos análisis, sino que se refuerza al señalar ejemplos que aparecen en el guion únicamente. La existencia de escenas en la película que no se hallan en la novela conduce a preguntarse de manera inevitable el porqué, habida cuenta de que se trata de una obra literaria extensa, caracterizada por proliferas descripciones. La profesora García Luque parece encontrar la respuesta; sirva de ejemplo el caso del antagonismo entre Guillermo de Baskerville y Bernardo Gui:

la película no hace más que buscar elementos de anclaje del espectador a la historia, exacerbando el enfrentamiento entre el protagonista, que,

además, está en peligro, y el antagonista, que tiene una enemistad manifiesta por Guillermo. El efecto que tiene este cambio es el de simplificar la trama y acercarla más a un público del siglo XX, que está acostumbrado a identificar al “bueno” y al “malo”, para alinearse a favor de uno y en contra del otro (pág. 145).

Una vez que la autora analiza la adaptación de los distintos personajes, propone como tesis principal de la novela el desplome del Medioevo y la «dinámica de la transición histórica» (pág. 206). Relaciona esta transición con el consabido choque entre lo medieval y el prerrenacimiento, que conlleva nuevas formas de entender la vida, la ciencia y la religión; no es posible ignorar que se trata de la misma transición plasmada con brillantez en *La Celestina*. Sin ir más lejos, en la página 209, García Luque señala un fragmento que ilustra la crisis medieval, personificada en el engreimiento de las abadías de la novela, que se resisten a asumir que el poder lo ejercen las ciudades, a partir del florecimiento del comercio y de la cultura. Del mismo modo, la autora relaciona históricamente esta transición, de forma acertada, con episodios posteriores que llevarán aparejados choques similares; por ejemplo, la segunda mitad del siglo XX, en las sociedades multiétnicas y multiculturales.

En cuanto a la adaptación del estilo, el tono y la ambientación, la autora se centra en esta última, porque su asociación a elementos concretos facilita su análisis. Así, la recreación de la atmósfera medieval que se vislumbra en la adaptación cinematográfica constituye «uno de sus logros más alabados» (pág. 264). En este sentido, García Luque destaca la extensa descripción que Eco realiza de la abadía, centrada en el edificio; la película, por su parte, muestra la imagen lejana de una imponente estructura que percibimos a través de los ojos de Guillermo y Adso. Sin embargo, es la biblioteca el escenario más importante, «por cuanto simboliza la cosmovisión de uno de sus personajes» (pág. 276). Refuerza la autora el carácter esencial de este espacio cuando asegura que, a tenor de diversos estudiosos, Eco lo relaciona con la obra *Ficciones* de Borges, al representar los complejos laberintos que además se erigen como metáfora de lo terrenal y de lo espiritual.

El último bloque, dedicado a la reconstrucción del proceso de traducción de la novela desde un enfoque hermenéutico, queda dividido en dos partes. En primer lugar, la autora plantea la disyuntiva de si estamos asistiendo a un libro que se acerca al lector o sí, por el contrario, es el lector quien se acerca a la propia obra. Su respuesta es contundente: ambos procesos se solapan. Así, mediante estrategias narrativas, descripciones concienzudas del contexto medieval, el carácter prehumanista de Guillermo de Baskerville y múltiples guiños a otras obras, el lector se ve inmerso en un proceso metaliterario que no le es ajeno.

Lara Pérez Onrubia

A continuación, García Luque fundamenta el razonamiento que responde a la incógnita acerca de si *El nombre de la rosa* es un texto universalista o particularista. La solución, nuevamente, pasa por aunar los dos calificativos para describir el perfil literario de la obra. Sin duda, lo particularista se concreta a través de unos hechos determinados que se van sucediendo, de modo que lo universalista, tal y como apunta la autora, se refleja en el carácter estereotipado de los personajes y en la proyección de dos corrientes filosóficas opuestas, encarnadas por Baskerville y su némesis, Jorge de Burgos.

En última instancia, la autora reserva un apartado para establecer los problemas que el texto presenta en el proceso de trasvase al cine. Si bien acude al propio lenguaje cinematográfico (planos de los escenarios principales y actitudes de los personajes que los definen sin necesidad de palabras) para su explicación, realiza también un sugerente apunte de estética de la recepción cuando diferencia entre los destinatarios de la novela y los de la película. Según la autora, para muchos de los primeros la obra de Eco se convierte en un film dirigido a un público de masas, alejado de las exigencias de la novela, como, por ejemplo, poseer cierto nivel de latín. Es este un asunto controvertido y sin duda hay que abordarlo con cuidado, pero aquí dispone el lector de un buen ejemplo, como punto de partida, para tasar las diferencias receptivas entre literatura y cine.

García Luque ofrece, en definitiva, un estudio multidisciplinar sobre la adaptación de la novela de Umberto Eco, llamativo por la cantidad de aspectos relacionados con la traducción intersemiótica y el análisis de múltiples elementos que confieren verosimilitud a la película dirigida por Annaud. Sin duda, nos encontramos ante un trabajo pormenorizado que permite al lector y al espectador armarse de herramientas para hallar respuestas al fascinante proceso de trasvase de la literatura al cine.

LARA PÉREZ ONRUBIA
Universidad de Málaga