



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

*LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE NOVELAS, ¿CÓMO  
APRECIAR RELATOS DISÍMILES SIN CAER EN LA  
COMPARACIÓN?*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LIC. EN COMUNICACIÓN Y  
PERIODISMO

PRESENTA:

DAVID ALFONSO CERVANTES JUÁREZ

ASESORA:

LIC. YAZMÍN PÉREZ GUZMÁN



México 2015

Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Agradecimientos

Quiero expresar mi profunda gratitud a las siguientes personas:

Mamá, gracias por todo lo que me diste y me das, tu apoyo, tu compañía, tu esfuerzo para educarme e inculcarme el estudio. Por ti amo la literatura, la acercaste a mí en el momento adecuado y siempre me consentiste con ello. Te amo, por ti llegué a este punto.

A la profesora Yazmín por su amabilidad y paciencia a mis dudas, usted se interesó por mi tema, sus aportaciones, ideas y sugerencias hicieron de este trabajo una experiencia grandiosa. La considero una amiga, una excelente persona y un ejemplo de lo que un académico debe ser, alguien a quien admiro por su tenacidad, su constante actualización y apertura. Platicar con usted siempre fue divertido e interesante, siempre me brindó nuevos enfoques. Mientras redacto esto, recuerdo con aprecio mis asesorías y lo mucho que las extrañaré. Desde su clase en tercer semestre, hasta este momento, sin usted este trabajo no sería lo que es. Muchísimas gracias.

Andrea, quién dijo que desde que te pedí ser parte de tu equipo nos convertiríamos en los mejores amigos. Siempre estaré ahí para ti como lo estuviste en nuestros viajes a nuestras asesorías. Las madrugadas en las que ambos redactábamos, los consejos y las interminables pláticas, así como tu aguante a mis locuras. Desde las vacaciones en las que nuestra amistad se afianzó hasta el momento en el que te dedico esto, como te dije que lo haría. Cuatro años en la carrera al presente, me alegra que seas mi mejor amiga.

Lore, una persona muy especial para mí desde la prepa, una mejor amiga en quien confío de muchas maneras, quien ha sido un soporte en mi vida, cuando tuve dudas siempre acudía a ti, insitiéndote para que leyeras mis borradores y me brindaras una opinión. Tu compañía es esencial en mi vida.

Olivia, nuestra amistad surgió de la manera más rara, por terceros, sin embargo, tú y yo hemos estado el uno para el otro en los momentos cuando más nos necesitábamos y a lo largo de este proceso, “estás conmigo porque quieres estar”. Agradezco tu confianza, tu apoyo, las pláticas nocturnas, nuestros momentos burlones y bromas personales.

Por supuesto que no me olvido de ti Pily, tu ayuda con esos detalles gráficos fue importante.

A todos aquellos que me brindaron aliento en este camino lleno de aprendizaje: Rodolfo, Bety, Fer, Mich, Maya, sin olvidar a las personas que nombro verdaderamente mis amigos.

Esto es por y para ustedes.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo 1. La novela antes de su adaptación</b> .....	10
1.1. Literatura y su definición .....	10
1.2. Funciones de la literatura .....	13
1.2.1. “Gran” literatura y literatura <i>light</i> o “chatarra” .....	17
1.3. La novela y sus clasificaciones .....	20
1.4. El relato escrito y las formas del discurso .....	24
1.5. El <i>Best-Seller</i> como fuente para la adaptación .....	26
<b>Capítulo 2. Adaptación de la novela al cine</b> .....	29
2.1. La adaptación cinematográfica .....	29
2.2. El <i>Boom</i> de la adaptación cinematográfica y sus variaciones .....	36
2.3. El relato cinematográfico .....	41
2.3.1. El guión.....	42
2.3.2. La narración .....	45
2.3.3. Musicalización en adaptaciones cinematográficas .....	50
<b>Capítulo 3. Cinco novelas adaptadas al cine (análisis)</b> .....	58
3.1. Un juego para dominarlos a todos .....	61
3.1.1 Análisis de la adaptación. <i>Los Juegos del Hambre</i> .....	64
3.2. Las llamas de la rebelión.....	70
3.2.1. Análisis de la adaptación. <i>Los Juegos del Hambre: En Llamas</i> .....	73
3.2.2. Análisis semiótico en las novelas y películas ( <i>Los Juegos del Hambre</i> y <i>En Llamas</i> ).....	79
3.3. Derry, un lugar donde el miedo es etéreo .....	87
3.3.1. Análisis de la adaptación. <i>ESO de Stephen King</i> .....	92
3.3.2. Análisis semiótico de la novela y película <i>ESO</i> .....	98

3.4. Amor en un mundo de costumbres e intereses.....	106
3.4.1. Análisis de la adaptación. <i>Orgullo y Prejuicio</i> .....	108
3.4.2 Análisis semiótico en la novela y película <i>Orgullo y Prejuicio</i> .....	115
3.5. Ceguera blanca, la desolación del hombre.....	118
3.5.1. Análisis de la adaptación. <i>Ceguera</i> .....	120
3.5.2. Análisis semiótico en la novela y película <i>Ensayo Sobre la Ceguera</i> .	126
<b>Capítulo 4. Novela vs. Adaptación, una batalla imparcial</b> .....	131
4.1. Conflictos entre novela y adaptación .....	132
4.2. Ficción, elemento básico de la literatura y el cine.....	137
4.3. El <i>prop</i> como elemento de fanatismo e inmersión.....	138
4.4. Recepción y éxito de las obras .....	142
4.5. Censura, cultura y temporalidad.....	144
<b>Capítulo 5. La apreciación del público ante la adaptación</b> .....	151
5.1. La adaptación cinematográfica de novelas, ¿medio de acercamiento a la lectura?.....	151
<b>Conclusiones</b> .....	159
<b>Fuentes de consulta</b> .....	163

## Introducción

Desde hace muchos años, la exposición a la lectura en edades tempranas es un modelo cultural adoptado como método de desarrollo educativo en infantes. La imagen de un padre narrando a sus hijos alrededor de una cómoda poltrona o una madre sentada con entrega al lado de su hijo para contarle una historia antes de dormir, se ha establecido como un patrón que los medios de comunicación, la tradición y la enseñanza señalan como labor fundamental para el crecimiento intelectual de la niñez.

Es común observar este tipo de imágenes representadas en libros, revistas, series de televisión y caricaturas, mismas que crean una ilusión en los pequeños que miran estos actos como manifestaciones de afecto de sus padres, más allá de una experiencia de aprendizaje.

Hace aproximadamente quince años, me vi en esta situación, mi madre una asidua lectora había investigado acerca de la exposición temprana a la lectura de libros como forma para desarrollar mi intelecto. Con dedicación me compré tomos de cuentos rusos, fábulas e historias para cautivarme. Al principio, se sentaba a mi lado a leerlas cada tarde, cuando mis capacidades de comprensión eran aún reducidas, después como guía para que yo aprendiese a leer, siempre atrás para mantenerse al pendiente.

No obstante, otro estímulo apareció poco después: la televisión, cuyos colores y variada programación desvirtuaron en mí el ávido deseo de leer, por ver historias en la pantalla chica. La lectura no desapareció completamente de mi vida, al contrario, la visita a ferias de libros, el acercamiento con cuentacuentos y las plumas mágicas mantuvieron la necesidad de leer y descubrir en ese acto cosas nuevas. Incluso recuerdo un ejemplar de *El principito* que me regalaron —y si bien a una corta edad no llegaba a comprender el simbolismo de la obra de Antoine de Saint-Exupéry— siempre lo recordaré por la rosa parlante y la serpiente que devoró al elefante sólo para lucir como un extraño sombrero ante mis ojos.

Fueron así mis primeros acercamientos a la lectura, hasta mi interacción social con los amigos difuminó de nuevo esta sed por nuevas historias. La lectura impuesta de textos no era un aliciente, más bien una obligación pesada, sin encanto.

Transcurrieron algunos años para que de nuevo se diera un acercamiento completo a la lectura. A la edad de once, apareció en la televisión el *trailer* de una película llamada *Harry Potter*. En ese momento regresó mi deseo por leer, el filme no era atractivo para mí, en dado caso era otra película más para niños. Semanas después, en los aparadores de una tienda departamental, vislumbré la novela en las estanterías de la librería, ahí estaba, la primera parte de la saga de J.K Rowling y la novela que reactivaría mi pasión por la lectura. ¿Cómo era posible, existía un libro acerca de la película?

Decididamente debía tenerlo, pedí a mi madre lo comprara para mí y ella gustosa, aceptó, pues había reanudado mi lectura de una manera u otra. La

televisión fue suplida por los libros y las tardes no eran más que el pasar de las páginas. Si bien el libro no era acerca de una película sino que ésta estaba basada en él, me enamoré de las historias que la autora londinense narraba en las páginas de sus novelas. Uno tras otro, los tomos de esta saga fueron leídos hasta la cuarta parte, pues aún no se escribían las últimas tres.

Con el tiempo, mi instrucción preparatoriana y universitaria, aprendí los distintos géneros literarios y periodísticos. Propició en mí el deseo por apropiarme de títulos más ambiciosos en cuanto a tramas y estructuras. La adaptación de novelas ganó un gran auge, provocó mi interés pues aquellos a quienes conocía, solían comparar las tramas de la película con el título original, esto ocasionaba juicios limitados, al no estudiar ambos géneros.

Es entonces cuando nace en mí el interés por este tema y la problemática inherente de consumir novelas sólo por el hecho de que éstas son llevadas a la pantalla como estrategia de consumo.

Desde la aparición de la industria cinematográfica se elaboran un sinnúmero de producciones fílmicas alrededor del mundo, algunas de ellas, basadas en novelas clásicas adaptadas a la pantalla chica en un principio. Con el desarrollo del cine se invirtió un mayor presupuesto en lanzar películas atractivas al público y capaces de generar ganancias significativas.

En su momento, la adaptación de novelas no era un negocio lucrativo con mucha fuerza, así aparecieron novelas televisivas como *Orgullo y prejuicio* con Colin Firth, hasta la obra de Stephen King, *ESO*. Éstas sin mayor revuelo que el éxito de taquilla, pues apenas alcanzaban a dirigir la atención hacia las novelas.

Fue hasta la aparición de las novelas de *Harry Potter*, cuando la adaptación de novelas alcanza el *boom* como género productor de cantidades multimillonarias en taquillas y para las editoriales, quienes comercializan las novelas base para las películas.

Libros como *Harry Potter y la piedra filosofal*, lanzada a la pantalla grande en 2001, son el parteaguas, encauzan este tipo de películas con el fin de acercar al público a dos medios: el cinematográfico y el escrito. Por ello el tema cobra importancia, no obstante, se debió delimitar la selección de textos y películas a analizar, ésta se basó en: que la novela fuera considerada un clásico de la literatura universal (*Orgullo y prejuicio*), por su reconocimiento literario (*Ensayo sobre la ceguera*), la fama del filme (*ESO*) y su condición de *best-seller* (*Los Juegos del Hambre*).

Las obras seleccionadas se encuentran en estas cuatro categorías como muchas otras, pero, cada una tiene una temática, fama, crítica, recepción y censura únicas. Sus cualidades específicas atraen al público a la lectura de los libros base. Por ello se plantea la hipótesis de la cual se desprenden los distintos tópicos a analizar, mismos que serán explicados a lo largo del trabajo con la función de sustentar el planteamiento siguiente:

“La adaptación de novelas al cine acerca a la lectura porque deviene en un referente cultural donde el medio cinematográfico convierte la lectura de novelas en un atractivo visual por el lenguaje fílmico”.

Tres de las obras no poseen secuelas o precuelas, son obras únicas, favorecen el análisis y revelan la importancia de cada una de ellas. Por ejemplo, *Los Juegos del Hambre*, la obra de la autora Suzanne Collins, es una trilogía de la cual sólo se han producido dos películas y su culminación fue dividida en dos partes: *Sinsajo - Parte 1 (Mockingjay - Part 1)*, se estrenó en noviembre del 2014, *Sinsajo - Parte 2 (Mockingjay - Part 2)* se estrenará en noviembre del 2015, razón por la cual se referencia la información relativa a esta adaptación como actualización, pero no se analiza a falta de la última parte del largometraje. El principal motivo de la selección de esta obra es su posicionamiento entre los libros más vendidos en librerías y las películas tienen un éxito rotundo de acuerdo con sus ventas en taquilla.

Al realizar esta investigación el objetivo principal fue analizar estructural y semióticamente cómo por medio de la adaptación y el lenguaje cinematográfico se produce el acercamiento y lectura de las novelas base para las películas.

Los objetivos particulares fueron:

- Definir los conceptos, características y clasificaciones de la literatura, la novela, el lenguaje escrito y las formas discursivas.
- Definir el concepto de adaptación cinematográfica, su desarrollo, lenguaje y sus componentes.
- Analizar el discurso literario, semiótico y de adaptación en las cinco obras seleccionadas, tanto en novela como en largometraje.
- Especificar los conflictos en la recepción de los trasvases cinematográficos, los factores de influencia en la aceptación en el público.
- Comprender, a través de encuestas, cómo la apreciación del público a las adaptaciones cinematográficas lo acerca a la lectura.

Para alcanzar los objetivos se utilizaron fragmentos de obras literarias llevadas al cine, a fin de ejemplificar los conceptos, las anécdotas, los comentarios y los razonamientos expuestos. En referencia a las letras de canciones, frases o algunas epígrafes, éstas permanecen en su idioma de origen, pues se evita caer en la interpretación personal; o en su caso porque la traslación del texto al español pierde el sentido original. A diferencia de las novelas analizadas y textos teóricos traducidos por las editoriales de manera oficial.

De igual manera, se recabó información sobre los filmes basados en novelas para analizar el fenómeno alrededor de ellos.

Se realizó un análisis comparativo, estructural y semiótico entre la obra literaria y la cinematográfica para establecer su diferencia entre el lenguaje que manejan. Asimismo, se aplicaron noventa y nueve encuestas *online* a un público general para detectar su percepción sobre la adaptación.

La teoría que sustenta esta investigación es el estructuralismo. En el primer capítulo se exponen las definiciones de la autora Celinda Fournier sobre los significados de la literatura, sus clasificaciones, géneros de la novela. Jorge Volpi fue funcional para conocer el tema de la “gran literatura”. Asimismo, los conceptos de Susana González Reyna, fueron elementales para analizar el lenguaje escrito dentro de la literatura.

En el segundo capítulo, se establecieron los elementos para el análisis funcional-estructural-cinematográfico, se definen los conceptos de adaptación y su expansión con puntos de vista de autores como: José Luis Sánchez Noriega, Marco Julio Linares y otros más para esclarecer los tipos de adaptaciones, los juicios sobre éstas y sus variaciones.

En el tercer capítulo se elaboró un análisis literario, de adaptación y semiótico de las obras literarias y cinematográficas, con el fin de comprender sus diferencias, la significación de cada una de ellas y el impacto en la industria del cine y editorial. Así, se abordó el análisis de la novela planteado por el autor Mikhail Bakhtin, con ello se definió la temática, el contexto, los personajes, las motivaciones y trama de las obras, con el fin de comprender el discurso literario.

El modelo de análisis propuesto por José Luis Sánchez Noriega fue aplicado porque permite segmentar la obra y conocer los elementos de la novela eliminados y aquellos resaltados el discurso fílmico.

Con las categorías de los signos de Charles Sanders Peirce se identificaron los objetos, los signos, los interpretantes, y la utilidad de las figuras simbólicas en el mercadeo de objetos derivados de las novelas/películas.

El cuarto capítulo es una reflexión sobre los conflictos en la recepción de novelas y adaptaciones, como contexto de la apreciación de ambos discursos en el público, principal crítico. Al referenciar la obra de Jorge Volpi se estableció la ficción como un elemento atractivo de la novela y el cine para la identificación del espectador en las obras.

Otro punto importante en este capítulo es la comercialización del *Prop* como un objeto parte del mundo de las adaptaciones cinematográficas, para esto la investigación se basó en programas televisivos que tratan esta temática. En este apartado se analizaron los reconocimientos de las obras literarias y cinematográficas seleccionadas y cómo afecta esto en su comercialización y más importante aún en el acercamiento a la lectura. Se abordó la censura alrededor de las novelas y películas seleccionadas, sus alcances y las controversias que causaron desde la perspectiva del teórico alemán Hans Georg Gadamer, con la finalidad de comprender los horizontes de cada discurso.

En el quinto capítulo se obtuvo la percepción del público por medio de una encuesta *online* con el objetivo de validar o desmentir la hipótesis acerca de que las adaptaciones cinematográficas de novelas fungen como acercamiento a la lectura.

Conforme a los estadios mencionados se fundamentaron las conclusiones, los alcances, las limitaciones y aportaciones propicias para la actualización del tema e incluso la apertura a nuevos focos de estudio derivados de la adaptación.

# Capítulo 1. La novela antes de su adaptación

Es un hecho innegable y sorprendente tener en cuenta que las carteleras de cine jamás se encuentran faltas de material para exhibir, ¿han notado que al menos una película dura ahí un mes o más? A lo largo de un año se llegan a presentar cientos de títulos de distintas casas productoras, algunas cobran importancia, se esperan con antelación, son premiadas por la crítica y otras pasan desapercibidas hasta el punto de desconocer su existencia.

*Harry Potter, Arráncame la Vida, Las crónicas de Narnia, La Chica del Dragón Tatuado, La telaraña de Charlotte, Yo Robot* y muchos otros títulos han provenido de libros reconocidos mundialmente.

El primer capítulo ahondará en el libro como soporte de la literatura, da paso a su definición junto con sus funciones. Se esclarece la percepción de la “alta” literatura o “*light*”. Asimismo, se define el concepto de novela y sus clasificaciones como fuente para el cine, así como se explica la naturaleza del lenguaje escrito en las formas discursivas. Y por último, se establece al *best-seller* como materia prima de la adaptación.

## 1.1. Literatura y su definición

*“La literatura no sirve para entretenernos ni para embelesarnos.  
La literatura nos hace humanos.”  
Jorge Volpi*

Un libro como objeto llano sirve para muchas cosas, colocado como pisapapeles, de repuesto para la pata de un mueble, un decorativo lujoso en una librería de exhibición o de utilería en un filme. La educación hace la diferencia, es la forma en la que interactuamos con las cosas, aprendemos de ellas, no sólo las utilizamos.

Al analizar la naturaleza de un libro como tal, se podría decir que es un bloque empastado o encaballado de hojas cuyo contenido es letras, oraciones, textos y saberes. No se trata de una definición formal, sólo sirve para casos específicos y a la denotación y connotación que cualquiera pueda hallar en esta palabra. Para la Real Academia Española de la Lengua (RAE) es una obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte<sup>1</sup>.

Una somera opinión para el diccionario de la RAE, hablar de una obra de cualquier tipo cuyo único requisito es hacer volumen para considerarse un libro *per se*. Entonces éste posee más la calidad de tal si es un tomo de 4 mil páginas, una visión risible de definición.

---

<sup>1</sup> Definición de la palabra libro, disponible en el sitio de la RAE <http://lema.rae.es/drae/?val=libro> consultada el 08/05/2013.

Viene al caso mencionar que en la televisión se transmite un *spot* elaborado por el Consejo para la Comunicación, como parte de una campaña con el fin de fomentar la lectura. Dicho anuncio muestra a los integrantes de la banda *Jesse y Joy*, quienes hablan de sus experiencias lectoras y recomiendan: “no importa lo que leas, aprovecha tus tiempos libres para hacerlo”.

Para especificar, este *spot* se transmite también en cines, da por entendido que leer aunque sea la etiqueta de una golosina de la dulcería es un ejercicio de lectura. No es que se ponga en duda que al identificar las palabras se aprenda un vocabulario, sea útil o no, sino la poca importancia que se da al material de lectura.

Aquí surge una cuestión: cuando tomas un libro, un folleto o el número más reciente de Forbes, ¿identificas lo que lees? Más allá de la categoría de medio escrito o electrónico, significa que lees libros, periódicos, revistas, propaganda, no obstante, permanece la duda si se identifican los géneros.

Por ejemplos hipotéticos tendríamos: un artículo en donde se habla sobre *La Casa de las Bellas Durmientes* como inspiración para la película *Sleeping Beauty*, una teoría de mecatrónica elaborada alrededor de las leyes de la robótica de Isaac Asimov o una nota en la sección de espectáculos sobre quién interpretará a Anna Karenina en la más reciente adaptación de Tolstoi, es una muestra de la diversidad de géneros en los medios tanto literarios, científicos, teóricos.

Entiéndase como tal que la literatura está categorizada en tres géneros:

Épico o narrativo: como la novela y el cuento

Dramático: como el drama, la comedia y la tragedia

Lírico: como la oda y la sátira

Estas categorías fueron establecidas por Aristóteles en su *Poética*. Mientras que los libros de física, álgebra o sociología entran en una categoría distinta como la divulgación científica, libros teóricos, historia y periodismo.

La literatura contenida en los libros comprende géneros antes de ser definida como tal. Para que quede claro, las ciencias exactas, los diálogos filosóficos, los tratados y textos históricos forman parte de los géneros no literarios. Como el tratado socialista de Marx, aunque posean un valor intelectual, la principal función de estos textos es transmitir información.

Para ello hay que partir de los campos generales a los particulares; razón por la cual definir conceptos es de suma importancia.

¿Qué es literatura?, ¿todo lo que leemos lo es?, ¿cumple con una función específica? Muchos autores han realizado investigaciones para responder estas interrogantes, las definiciones son innumerables y no habrá quien diga que alguna es la correcta. No se pone en duda la capacidad de aquellos que explican un concepto intrínseco como éste, simplemente sirven para ilustrar la finalidad del texto.

Para Celinda Fournier Marcos la literatura:

...son las producciones del entendimiento humano, que tienen por fin último o remoto expresar lo bello por medio de la palabra. Considérense comprendidos en este género, la gramática, la retórica, la poesía de todas clases, la novela, la elocuencia, la historia.

Literatura es el conjunto de todas las producciones literarias de un pueblo o una época.<sup>2</sup>

De acuerdo con lo anterior, se comprende que la literatura y sus géneros representan a la sociedad y la época en la que se vive como una forma de expresar la belleza del entorno. Si se toma en cuenta lo expresado por Fournier, entonces Stephen King, autor de *ESO* refleja por medio de un género literario la belleza del condado de Maine y su población en la década de los 80. Asimismo, Celinda Fournier retoma la definición de Todorov: *La literatura es un medio de tomar posición frente a los valores de la sociedad, digamos de una vez ideología. Toda literatura siempre ha sido ambos, arte e ideología.*<sup>3</sup>

De esta manera, se introducen dos distinciones más: la literatura como arte, considerada como una expresión de belleza, con sus miramientos subjetivos de apreciación, un enlace entre la primera y la segunda definición. Mientras que la ideología plantea la posición de un individuo ante su sociedad. De acuerdo con este razonamiento, se puede afirmar que José Saramago hace literatura, pues crea arte y expresa su ideología al afrontar su realidad en *Ensayo sobre la Ceguera*.

Otra de las definiciones consideradas por Fournier Marcos es la de Joaquín Xirau, quien afirma:

La literatura al igual que todo testimonio humano -y ningún almacén de hechos más importantes- contiene noticias sobre los acontecimientos, las naciones, los datos históricos de cada época, así como contiene los hechos más preciosos sobre nuestras moradas interiores, puesto que representa la manifestación más cabal de los fenómenos de conciencia... como el arte es una de las formas de la conciencia, es una forma de conocimiento y autoconocimiento.<sup>4</sup>

Xirau presenta una diferencia, para él, la literatura se encuentra separada del arte, pero también es un testimonio de la época, sociedad, entorno y de la “morada interior” o conciencia humana. Así Katniss Everdeen, personaje de Suzanne Collins, es el testimonio de la conciencia de la escritora.

Por consiguiente, existen elementos comunes en las tres definiciones: la época y la sociedad en que se desarrolla y escribe la literatura. Sería un arte-testimonial que expresa la belleza del entorno, contexto, la ideología y la esencia de quien la escribe.

---

<sup>2</sup> FOURNIER MARCOS, Celinda, *Análisis Literario*, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.* p.2.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

No obstante, Jorge Volpi considera que: *...cualquier ideología es de entrada, una forma excluyente de otras variedades del pensamiento.*<sup>5</sup> Si la literatura posee una ideología específica deja fuera cualquier raciocinio de aquel que lee, sólo permite al lector conocer un tiempo y una sociedad que bien pueden ser familiares o ajenos a la realidad en la que vive, es una perspectiva única.

De cierta manera se puede afirmar que esto es cierto, cuando un lector se apropia de la literatura, son las ideas de otros, llámense autores o escritores, las que recibe, su visión, percepción de sociedad-época, ideología. Al momento de leer es lo único que percibe, momentáneamente, pues si el lector decide no apropiarse del texto, entonces la limitante ideológica se supera.

## 1.2. Funciones de la literatura

Como concepto, arte, testimonio o ideología, la literatura cumple con funciones específicas que llevan al hombre a la expresión de sí mismo y del acontecer cotidiano. Fournier expresa que estas funciones no son exclusivas del género, pues, la literatura posee características similares al habla: estética, social, cultural, musical, afectiva, simbólica, evasiva.<sup>6</sup> Por consiguiente, deben ser explicadas y procesadas para una mejor comprensión. Si bien es cierto que las definiciones fungen como una solución para explicar aquello que se desconoce, también producen, en ocasiones, mayores confusiones. Celinda las define:

- **Estética.** Sirve para mostrar la belleza mediante lenguaje escrito, se vale de los factores estéticos para provocar sensaciones y emociones en el lector, para que se involucre en la trama. Cautiva al lector y produce una sensibilización de la belleza, de tal forma que una descripción de la vida en uno de los distritos de Panem en la novela *Los Juegos del Hambre*, cumpla con la función mencionada:

Nuestra parte del Distrito 12, a la que solemos llamar la Veta, está siempre llena a esta hora de mineros de carbón que se dirigen al turno de la mañana. Hombres y mujeres de hombros caídos y nudillos hinchados, muchos de los cuales ya ni siquiera intentan limpiarse el polvo de carbón de la uñas rotas y las arrugas de sus rostros hundidos.<sup>7</sup>

Una zona abatida por la pobreza, donde la gente sufre por falta de recursos, los pobladores del Distrito 12 buscan una manera de subsistir, la mina, la fuente de trabajo para muchos, aunque esta sea peligrosa, donde el polvo de carbón daña los pulmones y el agotamiento sofoca cada parte de su ser. Pero la

---

<sup>5</sup> VOLPI, Jorge, *Leer la mente, El cerebro y el arte de la ficción*, p.29.

<sup>6</sup> FOURNIER MARCOS, Celinda, *Op. cit.* pp. 6-7.

<sup>7</sup> COLLINS, Suzanne, *Los Juegos del Hambre*, p.12.

razón principal por la que muchos entran en el sorteo para los *Juegos del Hambre*, es la obtención de algunas provisiones para el sustento.

El planteamiento inicial de la novela es describir la situación de vida del distrito minero bajo el control del Capitolio, cuyo factor de subsistencia es el incentivo personal de la gente confinada a esta zona de Panem.

- **Social.** Es una forma de mantener un registro de una época, la sociedad y las costumbres del tiempo cuando fueron escritos; o bien en el que se sitúa la trama —en caso de que el autor sea perteneciente a otro tiempo—. Es un testimonio de los ideales, de la psicología social, sea individual o colectiva dentro de la novela, de la forma de pensar de los personajes, su posición en torno a su acontecer.

Entonces, el fragmento inicial de la obra de Austen es: *“Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa. Sin embargo, poco se sabe de los sentimientos u opiniones de un hombre de tales condiciones cuando entra a formar parte de un vecindario.”*<sup>8</sup> Austen introduce en su primer párrafo, que un hombre de ese contexto tiene por costumbre social buscarse una esposa, sin importar cuánto se sepan de sus intenciones. La autora inglesa sensibiliza al lector con la temática social.

En este sentido, la obra más conocida de Austen habla de las prácticas del pueblo inglés en el siglo XVIII, acostumbrado a posicionar a las hijas solteras en el seno de una familia acomodada. El padre de Elizabeth Bennet, personaje principal, obtiene audiencias para sus hijas a fin de que consigan un esposo que se haga cargo de ellas, sin importar que sean menores de edad. El texto evidencia la forma de pensar de la sociedad inglesa de este tiempo, lo que a su consideración era respetable, proporcionaba status y honor a las familias con hijas solteras.

- **Cultural.** La unión entre las costumbres sociales y el folklor, una explicación de la cultura de una sociedad, aquello que consideraban ideales artísticos, humanísticos, científicos, donde se *“afirma y transmite los valores universales de la humanidad. Por tanto, crea conciencia en la gente para establecer su vida en sociedad...Mediante este testimonio... se puede hacer una reconstrucción de las civilizaciones”*.<sup>9</sup>

La función cultural de acuerdo con Fournier, se refiere a los anhelos y cultura representados en la literatura, misma que se aprecia en la importancia de que las mujeres inglesas fueran educadas por una institutriz que les enseñase a tocar el *pianoforte* como muestra de

---

<sup>8</sup> AUSTEN, Jane, *Orgullo y Prejuicio*, p. 1.

<sup>9</sup> FOURNIER MARCOS. Celinda, *Op. cit.* p.6.

conocimiento o en el deseo de las hijas menores del Sr. Bennet por casarse con hombres que, aunque mayores, les proveerían un futuro mejor.

...Como sabe en esta ciudad tenemos una Liga de la Decencia Blanca... No puedo dejar que vayan al Club de Oficiales, no sólo porque los reglamentos no permiten que los negros alternen con los blancos, sino porque esto es para oficiales, justamente y todos esos negros son soldados rasos.<sup>10</sup>

Podría parecer que este fragmento de la novela *ESO* propone lo opuesto a los ideales humanísticos de los que se habla en la función cultural, sin embargo, los aspectos negativos de la humanidad han formado parte de ella como un rasgo característico: la idiosincrasia.

Sea así, que para el condado de Maine en la década de los 50 la discriminación a los afroamericanos era común, y sólo habían transcurrido 85 años, aproximadamente, desde la abolición de la esclavitud en 1865 tras la Guerra de Secesión, mismo año en el que nació la organización xenófoba del Ku Kux Klan, que Stephen King cita en *ESO* como la “Liga de la Decencia Blanca”.

Mediante la narración de Mike Hanlon, uno de los personajes principales, se documentan las tragedias propiciadas por ESO, el trato hacia la gente de color, donde humillar o violentar era un acto cotidiano para aquellos que despreciaban a una persona por su raza o color. Un comportamiento que perpetúa hasta la niñez de Mike Hanlon, quien a diferencia de su padre no es segmentado, pero sí torturado por Henry Bowers un niño educado bajo el pensamiento racista de su padre.

En la función cultural, la autora establece que por medio ésta se crea un testimonio histórico que si bien es ficticio, está fundamentado en el comportamiento real de la sociedad norteamericana. Mike Hanlon se convierte en el historiador social de la trama a la vez que genera conciencia en relación al trato hacia los afroamericanos marginados por el racismo.

- **Musical.** La armonía del lenguaje escrito a través de las figuras literarias, de la rima, en el caso de la poesía, y del ritmo para la prosa, es aquello que le da intensidad al texto, los altibajos en la trama. En palabras de Fournier Marcos esta función y la estética están ligadas, se complementan y brindan fuerza y vigor a la literatura.

Ojos que habían dejado de ver, ojos que estaban totalmente ciegos, pero que se encontraban en perfecto estado de salud, sin la menor lesión... Solo como si se fuera apoderando de él lentamente una nube espesa que le cargase sobre el pecho y le entrase por las narices, cegándolo por dentro... ahora comprendía el miedo de sus pacientes cuando le decían, Doctor, me parece que estoy perdiendo la vista.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> KING. Stephen, *ESO*, p. 605.

<sup>11</sup> SARAMAGO, José, *Ensayo sobre la ceguera*, pp. 36, 37.

José Saramago es un exponente literario que utiliza tanto la prosa como la lírica al momento de escribir, un literato con una particular forma de escritura que hace caso omiso de las reglas de puntuación, que pueden ser necesarias al momento de redactar, sin embargo, su escrito posee un ritmo que va más allá de las comas o puntos.

El fragmento anterior demuestra la inquietud del médico por una ceguera que no presenta un síntoma visible, alguna clave que pueda ayudarlo a descifrar un mal que aparentemente no está ahí. Los afectados, por su parte, transmiten su miedo al médico hasta el punto de provocarle pánico por experimentar lo que los pacientes dicen es una ceguera blanca, el pavor de perder la vista como les ha ocurrido.

Un ritmo que se mantiene durante la historia, la tranquilidad de lo cotidiano en la vida del médico, de su mujer, del primer ciego que en medio del tráfico pierde la vista sin razón, un acontecimiento que se vuelve pandémico, que preocupa a la ciudad de la cual se desconoce el nombre.

El segmento siguiente establece otro aspecto de la musicalidad, las figuras literarias que generan deleite pues no sólo es una narración y la cadencia de la trama sino las alegorías, analogías, metáforas que le dan cierto dejo al texto, el estilo del escritor reflejado en palabras. *Hicimos de los ojos una especie de espejos vueltos hacia dentro, con el resultado, muchas veces, de que acaban mostrando sin reservas lo que estamos tratando de negar con la boca*<sup>12</sup>.

Dichos elementos mantienen la atención lectora, hasta el punto en el que la culminación en *Ensayo sobre la Ceguera* es tan abrupta como el principio, existen picos emocionales aunque la historia no decae por la prosa y la lírica conjugadas.

- **Afectiva.** Funge como un generador de empatía, refleja las emociones de otros o permite al lector reflejarse en los personajes, su manera de pensar, una evocación afectiva. *El lenguaje literario tiene más carga emotiva que el lenguaje cotidiano, pues su principal preocupación es sensibilizar al lector con el contexto social de la obra.*<sup>13</sup>
- **Simbólica.** Se liga estrechamente con la semiótica, transmite por medio de símbolos, signos e íconos un significado que va más allá de éstos, la connotación de las palabras, el sentido que el autor plantea al establecer su obra. *A través de los símbolos, la literatura logra comunicar ideas, sentimientos o ilusiones. Un símbolo puede convertirse en el eje de toda la obra.*<sup>14</sup> Tal es el caso de la trilogía de Suzanne Collins en la cual el sinsajo (*mockingjay*) es el símbolo de Katniss Everdeen, protagonista de esta serie de libros, a la que se le confiere la imagen de la revolución y libertad para el pueblo de Panem y los doce distritos bajo

---

<sup>12</sup> *Ibid.* p.25.

<sup>13</sup> FOURNIER MARCOS, Celinda, *Op. cit.* p.7.

<sup>14</sup> *Ibid.* p.7. (el subrayado es mío)

el dominio del Capitolio. *Teníamos que salvarte porque tú eres el sinsajo, Katniss. Mientras sigas viva, la revolución continuará... Yo soy el sinsajo, la que sobrevivió a pesar de los planes del Capitolio, el símbolo de la revolución.*<sup>15</sup>

Los *Juegos de Hambre*, *En Llamas*, *ESO*, *Ensayo sobre la ceguera*, contribuyen fructíferamente, pues en algunos casos, un símbolo es el eje de la novela o atribuye una mayor significación que la misma historia. Este tema será abordado en otro capítulo, ahora sólo atañe la función como tal, sin ahondar demasiado.

- **Evasión.** La literatura sirve, además de cultivar, como una forma de evadir la realidad, de adentrarse en otros contextos, de conocer por medio de la escritura de autor otros lugares o experiencias. Es una forma de distracción para el lector mientras que (en palabras de la autora) funciona como terapia por medio de la cual el escritor externa sus sentires, conflictos e interpretaciones de la vida en sociedad.
- **Compromiso.** Es la responsabilidad del autor de reflejar el contexto histórico sobre el cual se basa, a la vez que sus ideales, principios e intenciones sean una proyección de su pensar. El autor se compromete con la sociedad, los valores, las costumbres que conoce o quiere para su texto.

No está de más mencionar que todas las funciones literarias están entrelazadas y es difícil diferenciarlas, puesto que la mayoría está relacionada con la interacción social de un individuo o grupo. De tal manera, que la literatura cumple con las funciones especificadas por Celinda Fournier, cuando el o los personajes se relacionan o viven experiencias. Es parte del atractivo de la literatura.

### 1.2.1. “Gran” literatura y literatura *light* o “chatarra”

Apenas se comienza el acto de la lectura, cuando encuentras motivo para hacerlo por cuenta propia, sin vacilaciones; los medios culturales, revistas de divulgación literaria, críticas en periódicos o programas de literatura en la televisión marcan lo que lees como “*alta*” literatura o *literatura light*.

No siempre existe una buena razón para leer, en ocasiones son obligaciones que terminan en una acción inesperada, como encontrar el amor por el pasar de las páginas que nos cuentan historias y fascinarse ante las posibilidades que las ideas de los autores nos proponen en sus libros, vivir en mundos ajenos a los nuestros.

---

<sup>15</sup> COLLINS, Suzanne, *En Llamas*, p.487.

Si hay motivos para la lectura, la literatura puede ser la guía para nuevo conocimiento, experiencias inauditas, vivencias inimaginables. Es un acto que cualquiera puede disfrutar arrebullado en un sillón, parado en un vagón del metro — una habilidad sorprendente en los ciudadanos, por el equilibrio y la concentración que requiere para no perder la línea en que se iba— o al soportar un asiento incómodo con tal de llegar a la página en la que la tributo del Distrito 12 va en rescate de su aliada.

Cuando por fin se posee el deseo de leer, el libro que se atravesase es bueno para el lector novato. La literatura ofrece universos al alcance de la vista, son los contextos educativos los que hacen de ésta un sendero tortuoso o un idilio. Entonces, los académicos, críticos, editores y comunicadores colocan a la literatura en estándares con los cuales califican o descalifican el trabajo de un escritor, cualquiera que sea éste. Términos como “alta” literatura y literatura “chatarra” aparecen en los medios de comunicación y encasillan los libros en categorías denominativas. En consecuencia, la gente adopta estas clasificaciones con base en la opinión de expertos que evalúan de acuerdo con su formación académica o profesional.

Jorge Volpi, explica que la “gran” literatura: *...construye personajes que escapan de los modelos previsibles, de los clichés y de los lugares comunes no sólo con el afán de sorprendernos o anonadarnos, sino de sacudirnos o hacernos comprender la infinita complejidad del ser humano.*<sup>16</sup>

En contraste, la literatura *light* o “chatarra”: *...es aquella que por temática es muy superficial, debido a que fue creada para tener el mayor éxito comercial posible.*<sup>17</sup> El libro entonces se convierte en un objeto diseñado para la venta más que una obra que pueda dejarnos un aporte cultural, literario o humanístico.

Si se retoma una frase de la película de ciencia ficción *Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*, Obi Wan Kenobi (Ewan McGregor), mentor del protagonista —mejor conocido como Anakin Skywalker o Darth Vader— dice a éste: *“Only a Sith deals in absolutes”*.<sup>18</sup> Una comparación extremista, pues no se afirma que los críticos o editores sean esbirros del lado oscuro de la fuerza como los *sith*.

Cuando se estipula que existe “gran” literatura o que ésta es “chatarra”, la frase del filme de George Lucas cobra sentido, el juicio se convierte en un absoluto. Deja de haber una apertura hacia la calidad de las obras *light* sólo por serlo.

Por una parte, tenemos la obra de una de las bellas artes en busca de sorprendernos o maravillarnos con los recursos que utiliza para contar historias y, por la otra, el libro comercializado con recursos diseñados de acuerdo con el mercado que desea captar. Una disyuntiva tácita, pues ambos

---

<sup>16</sup> VOLPI, Jorge, *Op cit.* p.123.

<sup>17</sup> ORTIZ OLIVERA, Itzel, *Del mito a la novela, de la literatura al cine, Harry Potter como un fenómeno de los medios de comunicación*, p.19.

<sup>18</sup> LUCAS, George, *Star Wars: Episode III Revenge of the Sith*, Lucasfilm, 2005, 140 min.

buscan atrapar al lector. Falso sería asegurar que un escritor, cualquiera que éste sea, escriba literatura “alta” o “chatarra”, sin fines de lucro, por mucho que los libros no sean escritos para las masas, se recibe una remuneración por lo publicado. En cierto sentido, se cae en la comercialización de la literatura de cualquier índole.

De ahí que Jorge Volpi establezca que:

...sólo en las sociedades que han llegado a ser lo suficientemente prósperas o descreídas, las obras de arte han sido apreciadas como tales: objetos valiosos, susceptibles de ser comprados o vendidos, pero cuyo valor no depende de su utilidad, sino de la vanidad de sus dueños o la codicia de sus admiradores<sup>19</sup>.

La interrogante planteada es: ¿por qué razón el lector busca estos tipos de literatura?

Son las competencias lectoras o las enseñanzas académicas las que activan el conocimiento para darse cuenta que esto es cierto. Para alguien que no tiene idea de que un *cliché* es el héroe que sale vencedor tras un enfrentamiento mortal con su contraparte. Para un crítico o alguien con nociones literarias, una historia donde la princesa es liberada por el amor de su vida para terminar el relato con la boda de ensueño, el texto carece de innovación, un “refrito” más. Si el público carece de estos conocimientos, su percepción del relato puede ser inversa.

Demeritar, en ocasiones conlleva a minimizar la importancia de algún detalle que el autor pudiera desarrollar con brillantez. El hecho de que la literatura se haya hecho comercial para fines de ganancia o que ésta llene las expectativas de venta, no desaparece la intención del autor. Tal es el caso de *Los Juegos del Hambre*, en los que Suzanne Collins, escritora y guionista de programas televisivos en Estados Unidos, escribe una mordaz crítica social del pueblo estadounidense, gobierno, medios. Tras ser etiquetado de masas, el texto de Collins se convierte en algo banal, el punto de vista se pierde por ese juicio absoluto.

En contraparte, está Stephanie Meyer, quien afirmó que su libro *Crepúsculo* es una actualización de dos clásicos de la literatura: *Orgullo y Prejuicio* y *Romeo y Julieta*. Una declaración que puede llevar a la idea del “refrito”. Un tema jamás será insólito, a menos que seas el primer escritor del mundo, y de eso no se tiene registro. Oportuno es un fragmento de la obra *Leer la mente*:

Todavía hoy, son mayoría quienes piensan que sus obras son productos absolutamente individuales, resultado de su originalidad y de su genio, (es decir, de su arrogancia) permitiéndoles ganarse la vida al comerciar con ellas.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> VOLPI, Jorge, *Op. cit.* p.13.

<sup>20</sup> *Ibid.* p.14.

De ser cierto el comentario de Meyer, se atisba que una similitud es el prejuicio que tanto Isabella Swan tiene por Edward Cullen por creerle engreído y mal interpretar su lejanía para evitar devorarla; como Elizabeth Bennet quien encuentra odioso y petulante al Sr. Darcy al desconocer sus afectos hacia ella.

La historia clásica de Shakespeare también llevada a la pantalla grande con la interpretación de Leonardo Di Caprio, centra la temática en dos mundos, el de Romeo y Julieta, separados por la rivalidad de los padres, donde al final, de acuerdo con la obra del *Bardo* inglés, el amor triunfa más allá de la muerte.

*Crepúsculo*, a su manera, establece una premisa similar, el mundo humano e inmortal separado por la incapacidad de los vampiros por no matar a los hombres (al ser éstos un sustento vital) y el amor eterno profesado por el hemófago de piel de diamante. Historia en la cual el amor de ambos va más allá de la muerte pues al final viven eternamente.

Lo importante aquí no es dejar de leer un libro porque haya sido clasificado como tal o cual, sino reconocer los recursos propios de cada uno.

### 1.3. La novela y sus clasificaciones

Montones de nombres, cargos, atraviesan por la pantalla, directores, productores, camarógrafos, animadores, todos pasan en lo que parece ser una infinita cantidad de personas que trabajaron en una película. Muchos considerarían que es una tortura doble, pues aparecen al principio y al final, mientras que los realizadores y trabajadores piensan que es el reconocimiento por el trabajo que hacen.

Créditos, la parte del material cinematográfico que pocos están dispuestos a ver, actualmente se incluyen los *bloopers* o *teasers* de las secuelas para años siguientes. Es una estrategia para mantener al público pegado a su asiento durante una fracción de tiempo extra cuando, en general, las mismas salas de cine encienden las luces cuando no hay más que mostrar. A menos de ser crítico de cine, pocos prestan atención a esas letras que pueden otorgar datos interesantes como las canciones pertenecientes al *soundtrack*, actores principales, directores o en qué se basa la película.

La clave se encuentra en ello, si se presta la debida atención a los créditos iniciales existen dos palabras relevantes para los interesados en saber de dónde proviene la trama cinematográfica que se está a punto de ver o se ha visto: “Basado en”. Tal es el caso de la siguiente película:

1963, Jack Twist y Ennis del Mar se conocen en un remolque del *Farm and Ranch Employment* en busca de un empleo temporal, el pastoreo de ovejas en *Brokeback Mountain*. Un entorno montañoso que une a dos hombres en un lazo amoroso que se complica por la discriminación a la homosexualidad.

*Secreto en la Montaña (Brokeback Mountain, 1997)*, relato corto más famoso, ganador de un premio Pulitzer, escrito por Annie Proulx en su colección de

cuentos *Close Range: Wyoming Stories*, relata la historia de la relación de dos hombres que se conocen pastoreando ovejas, un romance secreto oculto tras matrimonios de apariencia y encuentros esporádicos en el emblemático lugar.

Otro caso es: la Antártida de *The Thing (La Cosa de Otro Mundo)*, una nave espacial es encontrada en el hielo, investigadores científicos abren la misma sólo para extraer al tripulante de la nave, un extraterrestre capaz de tomar la forma de cualquier organismo que toque, así como sus recuerdos y personalidad. ¡Con un ser así quién puede sobrevivir!

John W. Cambell escribió el relato *Who Goes There?* (1973), narración acerca de un monstruo espacial capaz de devorar a cualquiera, tomar su apariencia, convertirse en su víctima y acechar en espera de la siguiente.

Dos casos del “Basado en” donde un relato corto o cuento es trasladado a la pantalla grande como *Brokeback Mountain* (2005) dirigida por Ang Lee, mientras que *Who Goes There?* fue llevado al cine en tres ocasiones como *The Thing From Another World* (1951), dirigida por Christian Nyby, *The Thing by John Carpenter* (1982) estelarizada por Kurt Russell y su *reboot* en 2011 *The Thing* del director holandés Matthijs van Heijningen Jr.

Por supuesto, que no todos los filmes están basados en cuentos, también lo están en novelas, pero se debe entender la diferencia entre éstos, pues aunque sean trasladados a producciones fílmicas, sus precursores tienen características propias. La novela es: *Es el subgénero épico más popular en la actualidad. Su nombre proviene de novella que significa historia breve. Es el relato en prosa de una historia ficticia fundada en la realidad y de cierta longitud.*<sup>21</sup>

Es una obra extensa que maneja diferentes temas dentro de una trama, puede tener un personaje principal o varios, como es el caso de *ESO* (con el Club de los Perdedores, los siete niños perseguidos en Derry). Ésta se adentra en detalles que permiten al lector identificarse con la psique del personaje, sus deseos o anhelos por medio de la descripción física, psicológica y moral.

María Moliner define a la novela como: *...una obra literaria en prosa en que se narran sucesos imaginarios pero verosímiles, enlazados en una acción única que se desarrolla desde el principio hasta el fin de la obra.*<sup>22</sup>

La diferencia entre el cuento y la novela, además de su longitud, pues uno es más breve que el otro, es que la descripción es parte del argumento, se convierte en el diálogo entre personajes, mientras que la novela lo utiliza para presentar al personaje ante el lector. He aquí un fragmento del cuento corto *Brokeback Mountain*:

---

<sup>21</sup> FOURNIER MARCOS, *Op.cit.* p. 108.

<sup>22</sup> MOLINER, María en Fournier Marcos *Op.cit.* p. 108.

Nunca hablaban de sus relaciones sexuales, dejaban que surgieran, al principio sólo en la tienda de noche, luego a plena luz del día con la luz del sol cayendo a plomo... pero sin pronunciar un amadita palabra a excepción de la vez que Ennis dijo: “Yo no soy maricón”, y Jack se apresuró a dejar claro: “Yo tampoco”... Estaban los dos solos en la montaña, volando en el aire frío y euforizante...<sup>23</sup>

Como es visible, la narrativa en el relato de Annie Proulx es el diálogo, las acciones y las expresiones de los personajes no se introducen por medio de los guiones largos sino que la narración cumple ambas funciones, las enlaza, permite su brevedad. Se establece la relación sexual entre Ennis y Jack a la vez que entabla la conversación entre ambos, la impresión acerca de lo que llevan a cabo, el no verse como (maricones), sólo como dos hombres con un afecto el uno para el otro.

El siguiente fragmento presenta una estructura distinta:

Las palabras de Langdon se estrellaron contra un silencio momentáneo. Kohler le miró entre la niebla con una expresión a medio camino entre estupefacción y furia.

— ¿Cómo diantres puede decirme que este grupo está extinto, cuando su símbolo está grabado en el pecho de este hombre?

Langdon llevaba haciéndose la misma pregunta durante toda la semana. La aparición del ambigrama de los Illuminatti era sorprendente... No obstante el erudito que era Langdon comprendía que la aparición de la marca no demostraba nada acerca de los Illuminatti.

—Los símbolos no confirman la presencia de sus creadores originales— respondió.<sup>24</sup>

La novela de Dan Brown *Ángeles y demonios* hace una diferencia, intercala la narración y el diálogo entre el profesor Robert Langdon y Kohler: *sirve para el análisis de los personajes: le permite al lector conocerlo más.*<sup>25</sup> Por ello, primero está el jefe de seguridad del Vaticano inquiriendo y luego el profesor, quien se pregunta a sí mismo si los *Illuminatti* volvieron, mientras que su razón le permite hacerse de un punto de vista, uno que expresa a continuación.

El material novelístico ha sido la fuente de muchas películas que en ocasiones el público no imagina, como: *Diario de una pasión* (2004), película estelarizada por Ryan Gossling y Rachel McAdams proveniente del libro *The Notebook* (1996) de Nicholas Sparks, *PSYCHO* de Robert Bloch o *Milagros Inesperados* (1996) una novela de Stephen King que no se centra en el terror psicológico, sino en el aspecto espiritual de un hombre que es más de lo que parece.

---

<sup>23</sup> PROULX, Annie, *Brokeback Mountain*, p. 6.

<sup>24</sup> BROWN, Dan, *Ángeles y demonios*, p.59.

<sup>25</sup> FOURNIER MARCOS, Celinda, *Op. cit.* p.111.

De tal manera que el “Basado en” oculto entre los miles de créditos puede sorprender a cualquiera que preste atención, para saber que *Brokeback Mountain* es un cuento de una escritora estadounidense y llevado al cine por el director Ang Lee, que años más tarde también dirigiría *Una aventura extraordinaria (Life of Pi)* “**basada en**” la novela del autor canadiense Yann Martel.

Una vez comprendido que algunas películas provienen de obras literarias, en específico novelas, es importante conocer su relación con el medio cinematográfico y su clasificación de acuerdo con la autora Celinda Fournier:

Caballeresca. Resalta la lealtad de los caballeros hacia el reino y su monarca, donde el honor y la justicia son los valores principales. Como *El Cid*.

Pastoril. Temática centrada en la vida de los pastores y sus amoríos.

Picaresca. Refleja la decadencia en los sectores bajos de la sociedad por medio de las costumbres en la vida de los pobres. Como *El Lazarillo de Tormes o Pantaleón y las visitadoras*.

De aventuras. La acción es el factor principal por encima del contenido, una mezcla imaginativa entre hechos fantásticos y reales.

*Ángeles y Demonios* (2000) de Dan Brown sitúa al profesor Robert Langdon en una nueva aventura en la resolución del misterio del rapto de los *preferetti*, Langdon debe atravesar un serie de pruebas para llegar a la verdad y salvar la Ciudad del Vaticano de los *Illuminatti*, quienes han amenazado con destruir la ciudad con la luz del conocimiento.

Histórica. Muestra un acontecimiento de relevancia o la vida de un personaje reconocido en la cual las costumbres son importantes pues son un testimonio de la época. Como *The Help* (2009) de la escritora Kathryn Stockett, aunque ficticia, narra el trato a la servidumbre afroamericana, parte de la historia negra de Estados Unidos.

De costumbres. Centrada en la vida en sociedad de una época, el valor de las creencias y costumbres. Como *Orgullo y Prejuicio*, de Jane Austen.

Sociológica. La problemática de una clase social es el tema principal, las dificultades e ideología que afectan a estos grupos. Un ejemplo es *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago.

Policiaca. Aquí el crimen es el elemento principal, basado en éste, el policía o detective descubre un misterio a la vez que genera una denuncia social por una conducta o hecho reprobable. Tal es el caso de *Los hombres que no amaban a las mujeres* de Stieg Larson.

Fantástica. Aquí la magia, la fantasía y lo irreal son el centro de la novela, la trama se fundamenta en hechos increíbles producidos por seres místicos. Como *Las Crónicas de Narnia: El León la Bruja y el Roperero*, de C.S. Lewis. En esta novela fantástica cuatro niños viajan a través de un ropero a un mundo mágico donde habitan faunos, centauros, arpias y animales parlantes. Narnia se encuentra bajo el reinado de la Bruja Blanca, quien engaña al menor de los hermanos Pevensie para destruir a los cuatro reyes que la profecía anunció, aquellos que romperían el hechizo del invierno eterno que había caído sobre esta tierra mágica.

Psicológica. Se analiza la mente de los personajes, sus miedos, inseguridades e inestabilidades que propician su conducta en sociedad. Como *ESO* de Stephen King.

Gótica. Las supersticiones, la penumbra, los ambientes fantasmagóricos son parte esencial de su línea. Como *Drácula* de Bram Stoker.

De ciencia ficción. Entornos futuristas sobresalen por la imaginación de los mismos, pueden ser fantasiosos, pero basados en la ciencia como fuente de esos resultados. Como *Yo Robot* de Isaac Asimov, una serie de relatos en un mundo futurista donde los robots son los protagonistas, mismos que se ven atados a las tres leyes de la robótica.

Indigenista. El indígena es el centro de la novela, sus vivencias, creencias. Como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

De tesis. Inclined por una postura ideológica o filosófica. Como *El mundo de Sofía*, del escritor Jostein Gaarder.

Todas estas clasificaciones y las novelas mencionadas han sido llevadas a la pantalla grande por estudios de cine nacionales o internacionales que han visto dentro de sus tramas un potencial para ser transmitido cinematográficamente. Es por ello que la novela sirve de material para películas que el público puede admirar una vez estrenadas o en su caso esperar por ellas cuando las casas cinematográficas anuncian su producción para años siguientes. Una forma de emocionar a los lectores que han disfrutado del discurso de sus autores favoritos.

## 1.4. El relato escrito y las formas del discurso

Hace tiempo, durante una clase de alemán, una profesora repasaba con sus alumnos el *Perfekt* o pasado perfecto en español, sus utilidades y usos gramaticales. Ella explicaba cómo este tiempo era común, lo que para los hispanohablantes es distinto, pues en países como México se utiliza más el pasado simple que el perfecto.

Como parte del repaso, la profesora encargó a sus alumnos realizar un texto en este tiempo, que consistía en relatar el camino a casa, las actividades del fin de semana o cualquier cosa que pudiesen contar en *Perfekt*. Transcurrida media hora, ella pasó a revisar el ejercicio, al ver que la mayoría cometió el mismo error se paró al frente y esperó.

Al momento de hablar, ella argumentó que el error de muchos alumnos al momento de aprender cualquier idioma era querer escribir como hablaban, es decir, transcribir la oralidad. Fue así como recordó conversaciones que escuchó en el metro, de personas que ni siquiera en dominio de su propia lengua se expresan correctamente porque no ponen atención en lo que dicen.

Otro ejemplo era el del relato de las películas, donde, quien cuenta la trama pierde la noción de tiempo o hace regresos para explicar los detalles olvidados. Para la profesora, escribir correctamente un discurso en el tiempo gramatical

adecuado, era la clave para expresarse con un poco más de coherencia en lo oral, en español o cualquier otro idioma.

Al igual que la literatura, las novelas o anécdotas, las formas del discurso se encuentran presentes en el lenguaje escrito para dar sentido al mismo, sea así que en párrafos anteriores se narra, expone y argumenta. Por ende: *...las distintas formas del discurso en realidad constituyen diferentes maneras de usar el lenguaje para comunicar algo...*<sup>26</sup>

En las novelas, el lenguaje escrito es el recurso elemental para los relatos contenidos en ellas. Las formas discursivas son los recursos de los que se sirve la literatura para contar historias y de acuerdo con Susana González Reyna son: la descripción, la narración, la exposición y la argumentación.

La descripción: se utiliza para marcar las características de un objeto, persona o lugar por medio de detalles que permitan imaginar o visualizarlo. Al citar a Martín Alonso, González Reyna establece los tipos de descripción:

- Topográfica para un lugar
- Cronológica para la temporalidad o época
- Prosopografía para atributos físicos, sus cualidades corporales.
- Etopeya para el pensamiento moral
- Retrato para aspectos físicos y morales

La narración: *se propone relatar un suceso o serie de sucesos relacionados, de tal manera que adquieren un significado distinto a aquel que tienen por separado.*<sup>27</sup> Un factor relevante de acuerdo con Nicolás González Ruiz.

Para él, el ambiente donde se desarrolla la narración: *...aunque propio de una forma descriptiva, es otro de los elementos básicos en la narración. El comportamiento humano se explica por diversas causas que lo motivan.*<sup>28</sup>

Derry, Main, lugar en el que se sitúa la trama de la novela *ESO* atraviesa por periodos donde el ambiente de violencia se apodera de los ciudadanos receptivos y les incita a cometer actos de los que no están conscientes: asesinatos, genocidios, incendios, todos desatados por obra de ESO.

La acción es el centro del relato: narrar sucesos y acciones implica observar la conducta de los individuos y componer, a partir de ello, una historia en el cual destaca la importancia de la acción y se indican las posibles consecuencias sociales. Define, así como los tópicos informativos, qué son las personas, qué hacen, dónde y para qué.

La exposición: tiene como función explicar las razones de las acciones o razonamientos en los personajes.

---

<sup>26</sup> GONZÁLEZ REYNA, Susana, *Periodismo de opinión y discurso*, p.14.

<sup>27</sup> *Ibid.* p.16.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

La argumentación: cuyo propósito es convencer al lector para que adopte determinada doctrina o actitud. Por su interés persuasivo, se dirige al intelecto y los sentimientos de las personas.

## 1.5. El *Best-Seller* como fuente para la adaptación

Por lo general, los ventanales de las librerías están repletos de títulos novedosos para comprar, pequeños y grandes tomos colocados con precisión, a fin de que quien transite por la calle pose su vista en ellos y le nazca la intención de adquirirlos.

Usualmente, los libros colocados en los exhibidores que dan a la calle generan más ventas o tienen mayor promoción. Para estos casos, se resalta el nombre del autor, el título de la obra o una portada llamativa. En ocasiones, cuando las novelas son llevadas a la pantalla grande, las editoriales cambian el arte de la portada por el póster de la película, la cara de los protagonistas o capturas de alguna escena significativa. Sí, es parte del mundo del *marketing*, en el que las obras deben de ser comercializadas para obtener una mayor ganancia.

La utilidad para este campo es la venta y el mejor ejemplo son los *Best-sellers*, libros con una gran promoción por el éxito en ventas. Este tipo de libros son “bidireccionales” porque el autor o el contenido los hace famosos por las críticas literarias, o puede ocurrir al contrario: una película hace famoso al libro tras basar su argumento en él.

Entendemos por *Best-seller* el libro que ha sido planificado para lograr un nivel muy alto de ventas, que logra situarse entre los más vendidos, que logra mantenerse en un puesto de éxito durante varias semanas, meses, años o décadas como mucho.<sup>29</sup>

Como factor, los números de venta generan una atracción de lectores, el éxito en el mercado puede ocasionar el interés de la empresa cinematográfica, para la adaptación de una novela al filme.

Los tipos de *best-seller* influyen de cierta manera en la industria cinematográfica, pues abren un mercado muy amplio, tanto los clásicos, los mejor vendidos o aquellos que se mantienen preferidos por el público. Dicho de otra manera, es una gama amplia para escoger, la importancia reside en la fama del libro. De acuerdo con David Viñas Piquer en su obra *El enigma del best-seller, fenómenos extraños en el campo literario*, la clasificación de este tipo de libros es: *Fast-Seller*, *Steady Seller* y *Long-Seller*.

**Los *Fast-Seller*** son aquellos libros con un gran número de ventas, generan ganancias importantes, pero no permanecen por mucho tiempo en la lista de los más vendidos. Es el caso de *Fifty Shades of Grey* (*Cincuenta sombras de Grey*),

---

<sup>29</sup> ARROSPIDE, Amparo, *Best seller y paraliteratura: la obra de Isabel Allende*, disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/arrospideinv02.htm> consultado el 20/07/2013.

una novela erótica escrita por la autora británica E. L. James. Narra en una trilogía la relación entre Anastasia Steele y el acaudalado joven Christian Grey, con quien entabla una relación basada en sexo (BDSM), poco a poco el trato con la joven va modificando el pensamiento del millonario, hasta que al final de la saga ocurre un cambio en la actitud de Grey y las “sombras”, o fijaciones psicológicas del protagonista se ven superadas.

La novela ha sido considerada como erótica porque narra las aventuras sexuales de la pareja, además deja al descubierto ciertos “tabús” —o lo que se denominaría la versión “vainilla” o convencional, para aquellos que han leído al Marqués de Sade, de quien proviene el término *sadismo* y cuya literatura fue pionera en este tipo de prácticas sexuales—. Esta novela rosa con tintes sexuales ha sido llamada en Estados Unidos “*Mommy Porn*”, en referencia a que muchas mujeres mayores, principalmente amas de casa, compran la novela por su temática sensual y a la vez romántica.

Sea así que el éxito de ventas de esta trilogía no sólo posicionó en 2013 el libro de E.L. James, sino que generó ganancias millonarias:

E.L. James, escritora de la serie de novelas "best seller", "Cincuenta sombras de Grey", se ubicó en el primer lugar de los escritores con más ingresos en Forbes con una estimación en ingresos de 95 millones de dólares.

La saga de novelas eróticas le ha permitido a la ex ejecutiva de televisión ubicarse por encima de figuras literarias como James Patterson, Suzanne Collins, Danielle Steel y Stephen King.

De acuerdo con el portal de Forbes, los ingresos por libros electrónicos de la saga de James fueron un punto clave para que la autora se ubique en la cumbre de los autores con más ganancias.<sup>30</sup>

Cabe mencionar que la primera parte de la trilogía de *Cincuenta Sombras de Grey* fue llevada a la pantalla en febrero del 2015 debido al éxito generado por este *fast-seller*.

***El Steady-Seller*** se caracteriza porque mantiene sus ventas. Ya no son los más vendidos, pero su consumo se mantiene con estabilidad comercial. Stephen King es el ejemplo adecuado. Es conocido por sus novelas de terror que generan grandes ganancias con el lanzamiento de nuevos libros, pero siempre se mantiene en una posición de ventas estables.

Decenas de títulos han llevado su autoría, como tal, no son considerados clásicos de la literatura, pero sí clásicos del género de terror como: *Carrie*, *El Resplandor*, *ESO*, *Cujo*, *Christine*, *La Zona Muerta*, entre los más de 70 libros escritos por él. Cómo olvidar al San Bernardo rabioso a punto de matar a una mujer con su hijo, atrapados en un viejo automóvil, o a la joven introvertida

---

<sup>30</sup> REDACCIÓN, *Autora de Cincuenta sombras encabeza lista de Forbes*, El Universal, México, Martes 13 de agosto de 2013, disponible en, <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/james-grey-forbes-942249.html> consultada el 13/08/2013.

que asiste a su primera graduación donde recibe una cubetada de sangre, lo que desencadena la furia de sus poderes psíquicos; o el novelista que tras sufrir un accidente se ve atrapado en la cabaña de su admiradora número uno; o al payaso que sale de las coladeras para comer niños.

Sólo por mencionar algunas las más de cuarenta películas basadas en los libros de King, que han aterrado a miles, que mantuvieron al público aferrado por las uñas a la butaca o al sillón del hogar donde también se pueden ver la series producidas, a partir de más novelas del escritor de terror más conocido en el mundo.

**Los Long-Sellers**, no están en la listas de más vendidos aunque se siguen adquiriendo por su status de clásicos literarios. Clásico, se puede llamar así a muchos objetos, no obstante, su definición establece: *dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia.*<sup>31</sup>

Ya sea por asignación escolar, deseo propio o recomendación, los clásicos de la literatura son adquiridos por miles de lectores que mantienen constantes la ventas de estas obras reconocidas por su calidad literaria. Posiblemente, no generan cifras millonarias de golpe, pero siempre existen tomos en las librerías. Como el caso de las versiones cinematográficas de *Anna Karenina*, *Emma*, *Oliver Twist*, *Hamlet*, que se consideran clásicos de la literatura, bajo el género de novela.

Es así que los libros llegan a la pantalla grande, donde las formas del discurso de la novela se ven trasladadas a un medio distinto, el audiovisual.

Al referenciar la clasificación que se explicará a continuación, existen libros que han originado películas a lo largo del tiempo, son precisamente sus características las que permiten entender el éxito de la obra literaria, y a su vez, el furor que provocan al ser trasladadas a la pantalla grande.

---

<sup>31</sup> Definición de la palabra clásico, disponible en el sitio de la RAE <http://lema.rae.es/drae/?val=c1%C3%A1sico> consultado el 21/10/2013.

## Capítulo 2. Adaptación de la novela al cine

Este segundo capítulo tiene como finalidad definir la adaptación como género cinematográfico, conocer sus clasificaciones, orígenes, desarrollo y variaciones. Asimismo, define el lenguaje cinematográfico mediante el guión, la narración y la musicalización. He aquí la siguiente reflexión en cuanto al tema:

Cuando el estudiante de Comunicación y Periodismo ingresa a la carrera para descubrir sus habilidades y mejorarlas; aquel alumno que se identificara con temas de política, gramática o cinematografía sentía que tenía una ventaja sobre sus compañeros, lo cual podía ser de ayuda si las materias se encaminaban a estas temáticas específicas.

En materia escrita, mucho antes de adentrarse en los audiovisuales, la redacción es la piedra angular para la creación de discursos. Una vez comprendidas las reglas gramaticales u ortográficas, el alumno puede continuar al siguiente nivel: los géneros periodísticos, donde el principal objetivo es: generar opinión, informar al lector acerca de hechos de relevancia para la sociedad.

Aunque algunos alumnos de la carrera no se sintieran identificados con el medio escrito —pues su pasión era la radio, televisión, cine o la web—, se veían atados a la escritura (aunque parezca restrictivo), debido a que es la clave en la elaboración de guiones y escaletas, un precursor ineludible.

Mírese así: para realizar el trabajo de titulación sobre campañas publicitarias, un documental, reportaje en radio o propuesta editorial para una revista, el requisito es escribir, fundamentar un discurso basado en argumentos y estos en documentos.

Rodar una película basada en la saga de libros de *Harry Potter*, es al extrapolar, una situación similar, el material literario se adapta para el medio cinematográfico, donde el guión es el precursor del material audiovisual, en otras palabras, la adaptación de la novela al cine.

### 2.1. La adaptación cinematográfica

*Remediation: is the representation of one medium to another*

*David Bolter y Richard Grusin*

Antaño, el teatro era el arte al que la gente acudía para cultivarse, entretenerse e informarse. Las obras literarias que ahora conocemos como clásicas del género dramático eran la materia prima de las representaciones en plazas públicas, escenarios, estrados. Podría decirse que la gente de aquel entonces era afortunada, porque acudía directamente a las representaciones que los grandes escritores que conocemos ahora, como el Bardo Inglés, Homero, Sófocles, crearon para deleitar a los sentidos, recrear experiencias de la vida cotidiana e incluso criticar aspectos que afectaban a la sociedad.

¿Quién no quisiera presumir que asistió a una obra dirigida por el mismísimo Shakespeare? Saber de cierta manera que el escritor inglés estuvo involucrado en la dirección de la obra. Éste se mantenía cercano a la audiencia, el proceso era más íntimo, por así decirlo.

Jactarse de haber conocido al director o escritor de una obra en la actualidad es mero efecto de casualidades o contactos, pues el ambiente se torna exclusivo para algunos. Sí, el teatro es el precursor del cine, hoy en día se asiste más al cine que al teatro, al primero se le considera más que otra cosa cultural y al segundo, aunque también arte, una forma de entretenimiento. Ambos, cine y teatro tienen una relación que va más allá de que uno sea precursor del otro en las artes escénicas, los dos están relacionados con la literatura. Por supuesto que no todas las películas están basadas en material literario ni las obras, pero comparten el lenguaje escrito, que se adapta al medio requerido.

En los géneros literarios, las historias se plasman a través de la narración escrita y en el teatro los diálogos llevan todo el peso de la narrativa, pero en el cine el discurso se integra con elementos audiovisuales, donde recae la mayor importancia de la narración.<sup>32</sup>

M.J. Linares deja claras las diferencias entre literatura, teatro y cinematografía, los lenguajes que maneja cada una de estas tres artes, aunque el autor limita las formas discursivas de los géneros literarios a la narrativa. Marca el nexo común entre literatura-teatro-cine: en la narración se cuentan historias, la literatura por medio de las formas del discurso, para el desarrollo de la imaginación, para visualizar mentalmente. El teatro también hace uso de las formas discursivas pero se enfoca en los diálogos a representar. Mientras que el cine centra la atención en el factor audiovisual, aunado al diálogo y la narración. Mínguez Arranz considera en su obra que: *Del teatro-texto el cine recibe los diálogos y la estructura de cuadros y escenas.*<sup>33</sup>

Sánchez Noriega sostiene que: *...la dramaturgia, propiamente dicha, recaerá sobre el diálogo, a diferencia del texto fílmico, en el que el diálogo es uno más entre los componentes de la comunicación audiovisual.*<sup>34</sup>

La similitud entre estas tres artes: la literatura, el teatro y la cinematografía, coincide en que todas tienen como base el discurso escrito para fundamentar su propio lenguaje, una aporta técnicas a la siguiente, de tal manera que el cine resulta ser un conjunto.

Al delinear estos aspectos, la adaptación es una cuestión que lleva siglos en desarrollo, desde la escenificación de las obras de los grandes filósofos griegos, la creación del arte dramático o el paso de la literatura a este género, hasta el surgimiento del cine como narrador de historias, algunas adaptadas de los dos géneros anteriores.

---

<sup>32</sup> LINARES, M.J. *El guión. Elementos, formatos, estructuras*, p. 83.

<sup>33</sup> MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, citado por Sánchez Noriega en *Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*, p. 69.

<sup>34</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, p. 61.

Tal es el ejemplo de *Romeo y Julieta*, una de las obras emblemáticas de William Shakespeare, escrita para ser actuada en teatros ingleses, cuyo reconocimiento y trascendencia llevaron la historia del amor prohibido de dos jóvenes de familias rivales a numerosas representaciones que con la aparición del cine fue transformada en películas.

La adaptación es ese proceso que a través de los años ha llevado libros a obras teatrales, obras a películas o el cambio directo de uno a otro sin tener que pasar por las tres:

...el proceso por el que un relato, la narración de la historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal) en el contenido narrativo y la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en un relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.<sup>35</sup>

José Luis Sánchez establece el trasvase existente del texto que cambia su naturaleza literaria por la fílmica, aunque, en esencia, sean similares o adecuados para el medio al que llegarán, Syd Field lo define como: *...la habilidad para 'hacer que algo sea adecuado o apropiado a través del cambio o ajuste' modificando una cosa para crear un cambio en la estructura, la función y la forma, lo que da lugar a una mayor adecuación.*<sup>36</sup>

Como lo propone Field, adaptar es adecuar un lenguaje a otro para que éste sea apropiado, por supuesto, que ello exige cambios característicos del medio, como lo establece Étienne Fuzellier.

La adaptación puede operar sobre el conjunto o parte del relato literario, respetar el punto de vista narrativo o alterarlo, emplear la misma estructura temporal o crear una nueva, hacer hincapié en elementos de la historia o en los del discurso, tratar de contar los sucesos o más bien indagar en el clima narrativo, potenciar la narración de hechos o la descripción de personajes, decidir sobre qué hechos pivotará el relato, y qué debe ser omitido o resumido y qué desarrollado, en qué localizaciones y en qué espacios se ubicará la historia, etcétera.<sup>37</sup>

En consecuencia de estas propiedades, la adaptación se ve modificada en diferentes resultados que explotan variaciones singulares en la trama, en los personajes, las acciones, por lo cual el guionista y el director son los responsables de la adecuación del texto literario al fílmico según sus criterios o apreciaciones.

Sánchez Noriega en *De la literatura al cine*, establece una tipología de adaptaciones:

---

<sup>35</sup> *Ibid.* p.47.

<sup>36</sup> FIELD, Syd, *¿Qué es el guión cinematográfico?*, p.97.

<sup>37</sup> FUZELLIER, Étienne, citado por Sánchez Noriega. *Op.cit.*, pp.58, 59.

### ❖ **Por su dialéctica y fidelidad.**

Incluidas: la ilustración, la transposición, la interpretación y la adaptación libre.

- A. **Ilustración.** Es una forma de divulgación de la obra, aprovecha su fama comercial, se centra en la historia más que en el discurso o aspectos culturales. Es conocida como adaptación fiel o pasiva pues sólo muestra la historia del texto literario.
- B. **Transposición.** Reconoce los valores del autor, no obstante, presenta una autonomía del texto, quiere ser fiel al fondo y forma de la obra literaria con cualidades estéticas, culturales e ideológicas a la vez que genera su propio lenguaje filmico. Un ejemplo es:

Del director de *Anna Karenina* (2013) y *Orgullo y Prejuicio* Joe Wright, *Atonement* (2007) es una cinta propia que respeta la novela de la que proviene, pero a su vez innova con su narrativa cinematográfica que otorga sensibilidad al relato de Briony Tallis, una niña que vive a expensas de su culpabilidad tras separar la vida de su hermana Cecilia (Keira Knightly) de la de Robbie Turner (James McAvoy).

- C. **Interpretación.** Llamado de paráfrasis o traducción, no toma la obra totalmente ni desea transmitirla mediante otro medio sino crea un texto filmico más allá del literario, acentúa temas o ideas relevantes para el cineasta. Como ejemplo se encuentra:

*Spartacus Blood and Sand* (2010), *Vengeance* (2012), *War of the Damned* (2013) es la serie televisiva de *Starz*, basada en la novela histórica de Howard Fast, *Spartacus* (1951), que narra la historia del guerrero tracio capaz de liberar a la sociedad esclavizada, formar un regimiento y luchar en contra del ejército romano liderado por Marcus Licinius Crasus.

Mientras que la novela abarca la temática social de la libertad, la serie acentúa, tal cual es mencionado en las características de la interpretación, la idea principal para el director Michael Hurst y el guionista Aaron Helbing: la realidad de los gladiadores.

La cadena televisiva *Starz* es conocida porque sus series están caracterizadas por temáticas de violencia o eróticas; *Spartacus* explota la brutalidad en las batallas encarnizadas en la arena o el campo de lucha y las relaciones carnales entre amos y esclavos.

Mientras que la novela está desarrollada en un sólo tomo, la serie se desarrolla en tres temporadas: la primera trata de la captura de Spartacus, su vida como esclavo, su poder como gladiador, las razones del levantamiento; la segunda, abarca el movimiento de los esclavos liderados por el tracio para liberarse del poder de la ciudad de Capua; y la tercera entrega brinda el desenlace, la rabia del pueblo romano y el desarrollo de la guerra que terminó por destruir a los insurrectos.

De acuerdo con Alain García, la interpretación se deriva de: *La digresión, en la cual la obra cinematográfica se aparta del texto literario debido a la mediocridad de éste y el comentario, en donde el autor fílmico intenta igualar la calidad del buen relato literario y trascender a pesar del original.*<sup>38</sup>

**D. Adaptación libre.** También conocida como de interpretación, apropiación, traducción o lectura crítica. Es la completa reelaboración del relato, presta mayor atención a la estructura dramática de la historia, la atmósfera. El autor fílmico se separa de la obra literaria, se centra en el pretexto narrativo, los temas e ideologías relevantes. Tal es el caso de:

La directora australiana Julia Leigh, *Sleeping Beauty* es una obra cinematográfica que se separa de las novelas sobre las cuales se basa la película: *La Casa de las Bellas Durmientes* (1978) de Yasunari Kawabata y *Memoria de mis Putas Tristes* (2004) de Gabriel García Márquez.

Julia retoma por una parte la casa de prostitución en el texto de Kawabata, donde las mujeres eran adormecidas con el fin de que los hombres de la tercera edad pudiesen yacer con ellas, mientras que del libro de Márquez rescata la idea del deseo sexual de hombres maduros por tomar jovencitas.

La directora, quien aceptó haber leído las obras de ambos escritores, crea un nuevo elemento, si bien existen similitudes entre los discursos, la temática es distinta, aquí el deseo de los hombres es más violento, crudo. En esencia, el largometraje concentra ambas historias, a la vez que crea un nuevo discurso que gira en torno a Lucy (Emily Browning), una inadaptada social que pasa de ser desinhibida a la víctima de sus decisiones.

#### ❖ Según el tipo de relato:

Referida al tipo de obra, sea literaria o cinematográfica, por su estilo moderno o clásico se clasifica por: coherencia estilística y divergencia estilística.

**A. Coherencia estilística.** Es la narrativa clásica que hace sencillo el traslado al lenguaje audiovisual. Proveniente de una actualización del clásico literario *Orgullo y Prejuicio*, *The Bridget Jones's Diary* (2001) basado en la obra de Helen Fielding, es la representación adecuada de este tipo de adaptación, pues la película es coherente en referencia al libro.

**B. Divergencia estilística.** El discurso fílmico no es precisamente el mismo que el de la obra literaria, pero se encuentra a la altura estética y creativa del original. Se actualiza e interpreta, las ideas del cineasta tienen el mismo peso que el autor literario. Una de las tantas adaptaciones de Stephen King, *The Mist* (2007), una cinta que en discurso se separa de la obra original al plantear un abrupto final que no se parece al desenlace del

---

<sup>38</sup> GARCÍA, Alain, citado por José Luis Sánchez Noriega, *Op.cit.* p. 65.

libro, permite al lector imaginar el final, cinematográficamente, éste es decidido y establece las consecuencias de los actos.

*Where the Wild Things Are* (2009), a diferencia del libro ilustrado para niños, el filme toma la esencia de éste pero se enfoca en el tópico de las relaciones humanas, las diferencias que generan las problemáticas sociales reflejadas en los monstruos, que experimentan reacciones no vividas.

#### ❖ Según la extensión:

Incluidas: la reducción, la equivalencia y la ampliación.

**A. Reducción.** Para ella se eligen los capítulos o episodios más notables, se omiten acciones y personajes y se resumen grandes cantidades de información en pocas páginas del guión. Como ejemplo está:

*The Queen of the Damned* (2002), una película que quizá no sea muy reconocida, sin embargo, es la representación de la reducción, pues en ella se resume la trama de dos novelas de la autora norteamericana Anne Rice: *Lestat el vampiro* (1985) y *La reina de los condenados* (1988).

La reducción es tal, que se omiten muchas de las motivaciones del personaje principal, se acorta la historia de origen del mismo y se simplifica la mitología que Rice refleja acerca del nacimiento del vampiro como ser sobrenatural, y la verdadera conexión existente con la reina de los condenados.

Otra reducción reconocida está en *Harry Potter and the Half Blood Prince* (2009), quinta parte de la saga. La novela revela por medio de recuerdos la vida del antagonista (Voldemort), mismos que concentran el móvil de sus acciones, el origen de los Horrocruxes, el posible aspecto de los siete objetos que impiden que el “Señor Oscuro” perezca. Por su parte, el filme centra la atención en el plan secreto de un antagonista secundario (Malfoy) para matar a Dumbledore, mas no el porqué de la existencia de los Horrocruxes. Si bien se retoman los recuerdos a manera de contexto, éstos son breves e irrelevantes, se reduce la trama en una línea sin trasfondo.

**B. Equivalencia.** Tanto el libro como el filme contienen la misma historia, su extensión es la misma no se omiten personajes, se mantiene la línea de la obra. Tal es el caso de la versión televisiva de *Anna Karenina* (1985), protagonizado por Christopher Reeve. Es la historia de León Tolstoi de manera puntual, los personajes no son reducidos, mucho menos la historia.

**C. Ampliación.** A partir de un texto breve, con mayor frecuencia la novela corta o el cuento, ofrecen mayores posibilidades. Proporcionan un concepto o idea central para desarrollar cinematográficamente, como: *True Blood* (2008), una de las series más exitosas de la cadena HBO, que a lo largo de sus seis temporadas ha explotado la saga *The Southern Vampire Mysteries*, de la escritora Charlene Harris. Es un claro ejemplo de la ampliación, pues

en la misma se crearon personajes complementarios que exploran otro lado de la historia para generar mayor variedad de contenidos. La línea principal permanece, pero la existencia de personajes nuevos abre el universo de la saga.

#### ❖ **Por su propuesta estético cultural:**

Incluidos: el saqueo y la modernización o actualización creativa.

- A. Saqueo.** Donde sólo se obtienen fragmentos significativos, mas no se centra la totalidad de la obra. Si existe una adaptación menos parecida a la novela que le dio origen, ésta sería: *Yo Robot* (2004) del director Alex Proyas, una proyección que secciona dos obras homónimas *I, Robot* de Isaac Asimov y del mismo nombre pero diferente autor, el cuento corto de Eando Binder.

La historia cinematográfica obtiene de Asimov las “Tres leyes de la robótica”, directrices explicadas a lo largo de relatos que no figuran en el cine, de Binder se adquiere la trama de su cuento corto de ficción, la declaración del robot Adam. Dentro de la cinta las ideas saqueadas se combinan en una sola, robots humanoides atados bajos las tres leyes, el crimen de un robot llamado Sonny, su declaración de un crimen que no cometió, la incriminación por parte de la Inteligencia Artificial VIKI y el levantamiento de una horda de robots que ponen en peligro a la humanidad al haber dejado de obedecer las tres leyes. Esta película fue criticada porque los fans de la ciencia ficción, en específico, del escritor Isaac Asimov, no vieron reflejados los relatos del mismo, salvo en la mención de las Leyes de la robótica y la aparición de personajes o la compañía U.S. Robots.

- B. Modernización o actualización creativa.** Se actualiza con base en la opinión del cineasta, ya sea actualización temporal o ideológica. Los clásicos de Disney como *Blancanieves*, *La bella y la bestia*, *Cenicienta* y demás animaciones han abandonado el formato infantil e inocente que la compañía estableció, con *Once Upon a Time* (2011), una serie de televisión que engloba todos esos personajes de cuento de hadas, para llevarlos al mundo moderno. No sólo eso, la serie de los también productores de *Lost* analizan la psicología de cada uno de los personajes e incluso los relacionan en un escenario capaz de albergar villanos, princesas y seres fantásticos.

Como se puede notar, la adaptación cambia de acuerdo con el trabajo de escritores, guionistas y directores, cuyas obras son ejemplo de los tipos de adaptación, el éxito de la misma dependerá de otros factores conjugados para la fama del discurso adaptado.

## 2.2. El *Boom* de la adaptación cinematográfica y sus variaciones

Los orígenes son importantes para descubrir el pasado, la historia, el contexto de un discurso en cualquiera de sus formas, de tal manera que éste se encuentra en constante transformación debido a su paso por los distintos medios existentes.

La adaptación cinematográfica, como objeto de estudio de este texto, ha sido analizada por autores de varias partes del mundo, como José Luis Sánchez Noriega o George Bluestone por mencionar algunos; ellos han analizado los diferentes tipos de adaptación o el concepto definido, su material base son las obras cinematográficas cuyo origen proviene de la novela o el cuento corto, por ello, se sirven de casos puntuales que ejemplifican su argumentación.

Si bien estas obras estudian la adaptación, existe material limitado que establezca una línea cronológica de ésta, para conocer su origen hay que remontarse a la historia del cine, porque como subgénero, no está considerado históricamente.

Para demarcar el origen del cine de adaptación está la película *Le Voyage dans la Lune* (*Viaje a la luna* 1902), filme de George Méliès quien parodiaba la obra de Julio Verne *De la Tierra a la Luna* (1865). Con base en los tipos de adaptación de Sánchez Noriega se puede establecer que el metraje es una adaptación por actualización creativa, pues su fundamento es el libro de Verne pero se actualizó de acuerdo con la ideología del Méliès a manera de parodia. He ahí el origen de la adaptación cinematográfica, una historia acerca de una expedición a la luna con el fin de conocer a sus habitantes. *Es la primera película en usar conscientemente los efectos especiales para narrar una historia de ciencia ficción, incluyendo un fragmento animado hacia el final del filme.*<sup>39</sup>

Cuantiosa es la cifra de películas marcadas en la historia, por su innovaciones o reconocimientos, no obstante, la adaptación cinematográfica ha tenido momentos de auge como en 1939 con *What the Wind Took Away* (*Lo que el viento se llevó*), treinta y siete años después de *Viaje a la Luna*. Largometraje acreedor a diez premios Óscar, con la actuación de Clark Gable como Reht Butler y Vivien Leigh en el papel de Scarlet O'Hara, narra la historia de una mujer enamorada de un hombre comprometido y el amor del no correspondido Butler por O'Hara.

Otro caso es el de la afamada *Clockwork Orange* (*Naranja Mecánica*, 1962) que veintitrés años más tarde establece un furor por la trama del sociópata Malcolm McDowell y su grupo, quienes cometen diferentes clases de crímenes, por los cuales son reclusos y puestos bajo un crudo tratamiento psicológico. Una de las obras más conocidas del director y guionista Stanley Kubrick, basada en la novela homónima (1962) del autor Anthony Burgess, la fama de la

---

<sup>39</sup>REDACCIÓN. *15 películas que han hecho historia por sus efectos especiales*, Cinepremiere, <http://www.cinepremiere.com.mx/28744-viaje-a-la-luna-le-voyage-dans-la-lune-dir-george-melies-1902.html>, consultado el 11/09/13.

película se debió al tipo de contenido que exhibía, razón de la censura de la misma, por la violencia extrema figurada.

Entonces, ¿a qué se le puede llamar “*Boom*”? además de ser la onomatopeya para el sonido de una bomba, se refiere a la explosión de algo, en este caso el fenómeno de la adaptación de la novela al cine. Como se mencionó antes, no se tiene un registro puntual, pero la clave se centra en el mercado de adquisición.

El *Boom* se origina cuando la industria cinematográfica implementa las estrategias de mercado que hacen del filme en conjunto de la novela, un artículo cuyas ventas generan cantidades multimillonarias de ganancias. La explosión se da con la película *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone* (2001) con un *Box Office* (taquilla) de \$317 millones 575 mil 550<sup>40</sup> dólares, sin contar la ganancia de las novelas que hicieron de la autora J.K. Rowling la mujer más rica del Reino Unido. Aunada a la cifra anterior, se debe tomar en cuenta que Warner Brothers, en posesión de los derechos del libro, comercializó todo tipo de artículos, juguetes, objetos de coleccionista y videojuegos, pues la empresa también posee WB Games, estudio que adaptó el universo de películas y libros en videojuegos de la saga o expansiones del mundo mágico de Potter como *Harry Potter Quidditch World Cup* para el PlayStation 2, donde el deporte de magos era el centro.

Por lo tanto, el *Boom* de la adaptación cinematográfica se debe al trabajo conjunto de la película, el libro y las estrategias de *marketing* de ambos, lo que lleva a la comercialización de juguetes, videojuegos, novelas gráficas, álbumes, coleccionables y demás objetos imaginables que el público o fans de la saga, sea ésta literaria o de cine, pueda adquirir. Por consecuencia, ahora las novelas están más pensadas como un objeto comercial que salte a la adaptación cinematográfica, tal es el caso de *Twilight*, *The DaVinci’s Code*, *Percy Jackson*, entre otras que buscan posicionarse como lo hizo *Harry Potter* para alcanzar el éxito, y en específico, las ganancias monetarias del puesto.

Una vez explicado el *Boom* de la adaptación, atañe relacionar las variaciones de la misma, por lo que se puntualiza que dichas variantes no son el objeto de este texto, en general, proponen otro objeto de estudio que no será detallado, meramente son los cambios de la adaptación en distintos medios y, por supuesto, el *boom* que han generado en sus distintos ámbitos que convergen en la cinematografía, pues todas las obras mencionadas han pasado a la pantalla, sea chica o grande.

Sin duda, el implemento de la tecnología ha permitido el avance de la adaptación o remediación (*remediation*), o lo que se denomina *Transmedia Storytelling* que es el cambio de un discurso a diferentes medios o plataformas. El primer paso se dio con la aparición del cine, después con la televisión, consolas de videojuegos y en la actualidad *smartphones*, *tablets*, *surfaces*.

---

<sup>40</sup> *Harry potter and the Sorcerer’s Stone*, Box Office Mojo, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=harrypotter.htm> consultado el 27/09/13.

De las variantes están el:

❖ Artículo periodístico-película-álbum-novela.

Algunos filmes llegan a convertirse en íconos generacionales que identifican décadas o años específicos en la historia de la humanidad: los treinta, la postguerra, la era disco. ¿Quién no identifica *Saturday Night Fever* (1977) con la era disco?, aquél John Travolta quien representaba a Tony Manero bajo las luces de una bola disco, el hombre que llevaba pantalones acampanados, traje blanco y camisa negra descubierta al pecho. Una obra que emocionó a muchos, le propinó a Travolta el Óscar a mejor actor principal e incluso generó un furor por el *soundtrack*, donde figuraban canciones de los Bee Gees, como el clásico *Staying Alive*.

Fans que aclamaban este metraje, la música del mismo y la obra literaria basada en el guión. No obstante, pocos conocen el origen de la película, ya que el guión fue desarrollado a partir de un artículo publicado en 1976 por *The New York Magazine*, titulado *Tribal Rites of the New Saturday Night*<sup>41</sup>.

Dicho artículo de ficción, pues en realidad era un fraude del escritor Nick Cohn, que al haber arribado a Estados Unidos desconocía la cultura americana, inventó el artículo con base en personas que conoció en Inglaterra; describía la subcultura disco en la cual están basados los personajes de esta producción. He ahí que el artículo que generó revuelo, propició las ideas para los personajes de *Fiebre de Sábado por la Noche*, cuyo *soundtrack* atrajo a jóvenes emocionados con la música de los Bee Gees y su éxito desencadenó en la creación de una novela que relataba la historia del filme.

Otra es:

❖ Canción a película.

...But I Know I don't wanna be alone today,  
So If you find out that you've been feeling just the same,  
Call me now it's alright, it's the end of the world,  
You'll need a friend in the world, cause you can't hide,  
So call now and I'll be right back,  
If your intentions are pure,  
**Seeking a friend for the end of the world...**<sup>42</sup>

El fragmento anterior es parte de la canción llamada *Preeching the End of the World*, del álbum *Euphoria Morning* del cantante Chris Cornell, tema del cual la escritora y directora Lorene Scafaria tomó la idea central de la pieza

---

<sup>41</sup> SILVERMAN, Dwight. *Saturday Night Fever was inspired 35 years ago, with a lie*, SF Gate, <http://blog.sfgate.com/hottopics/2011/06/08/saturday-night-fever-was-inspired-35-years-ago-with-a-lie/> consultado el 15/09/13.

<sup>42</sup> CORNELL, Chris, *Preeching the end of the world*, *Euphoria Morning*, disponible en Spotify <https://open.spotify.com/track/7h96SLcGcrSVMTCBbyCP5T> consultado el 03/10/13 (el subrayado es mío).

musical para crear el guión de *Seeking a Friend for the End of the World* (2012) protagonizada por Steve Carell y Keira Knightly. La historia se centra en Dodge Petersen, quien tras ser abandonado por su esposa y el inminente acercamiento de un asteroide que aniquilará a la Tierra, busca un amigo para el fin del mundo a través de un anuncio. Tal cual la letra de la canción se ve reflejada a lo largo de la trama en la producción de Focus Pictures.

Otra variación es:

❖ Novelas gráficas (comics)-series animadas- películas.

Sin duda un éxito de algunas casas productoras se debe desde hace años a la transición de las tramas de novelas gráficas o cómics, los superhéroes proponen universos completos para adaptar, sean el *Multiverse* de Marvel y DC Comics. Muchos recordarán, cuando niños, haber visto las series animadas de Batman, Superman, Spider-Man, X-Men, caricaturas que transportaron las historias impresas en las páginas de los cómics a la pantalla chica, que introdujeron a muchos en la vida de personajes como el Caballero de la Noche, el Hombre de Acero o el trepa muros de Nueva York.

Dichas series tuvieron un hecho contundente, explicaban líneas específicas de historias tal cual la saga de *Phoenix Force* o *Days of the Future Past* (película que se estrenó en 2014), un hecho relevante es que el éxito de las caricaturas propició la invención de personajes como Harley Quinn, la desquiciada compañera del Guasón, elaborada únicamente como parte de la serie. No obstante, su popularidad la llevó a formar parte del universo DC. Dentro de la misma casa de cómics otro suceso generó el desarrollo de un personaje principal: Terry McGinnis de *Batman Beyond*, caricatura que seguiría a un joven que asumiría el manto de Batman bajo la guía del mismo Bruce Wayne. Tras su aparición en televisión, la popularidad de este Batman le otorgó un cómic estelar.

Sea así que las tramas que antaño aparecían en páginas impresas, pasaron a ser series animadas y con mayor popularidad, películas que reafirmaron las historias de estas editoriales, por mencionar la trilogía de *Batman* por Christopher Nolan o *The Avengers* de Joss Whedon.

Otra variación es:

❖ Poema a videojuego.

*La Divina Comedia* de Dante Alighieri es uno de los poemas más conocido en la historia, la épica travesía de Dante por encontrar a su amada Beatriz le lleva a hacer un recorrido por el infierno, el purgatorio y el paraíso. De esta forma, Alighieri pinta un paisaje ilustrativo de lo que era su concepción religiosa.

En contraste, *Dante's Inferno* (2010) es la adaptación del infierno del poeta florentino, desarrollado por Visceral Games, un estudio de juegos de EA

Games conocido por sus videojuegos de contenido sangriento y brutal. Este título es nauseabundo, explota con crudeza o violencia los aspectos de cada círculo del infierno, de tal manera que en él aparecen los personajes mencionados en el poema, como Virgilio quien guía por una distorsionada y sugestiva versión del infierno, donde Cleopatra es el jefe del círculo de la lujuria.

Otra variación es:

❖ Videojuegos-libros-películas.

Hace años que los juegos de video contienen relatos de todo tipo, fuentes explotables de historias o leyendas que fascinan a los jugadores. *Resident Evil*, un título que evoca la liberación de un virus capaz de revivir a los muertos, crear bestias hambrientas de carne, mutaciones genéticas a partir del Virus T.

Un videojuego de éxito mundial, con secuelas y precuelas que expanden el universo de los zombies, armas bio-orgánicas en pos de destruir la civilización. Éste fue creado en Japón en 1966 para la consola nipona de Sony, desde entonces, la franquicia fue avanzando con éxito con una línea principal y *spin off's* para las distintas consolas en el mercado.

A partir del reconocimiento de la obra de 三上真司 (Shinji Mikami), se creó una serie de novelas que a lo largo de siete libros relató a profundidad la trama de este título del género del *survival horror*; el texto originalmente en inglés fue traducido al japonés, la saga cubrió *Resident Evil* (1996/1998) hasta el juego *Resident Evil: Zero*.

A consecuencia de la fama de ambas sagas en 2002, el director y escritor Paul W.S Anderson llevó al cine la historia de estas armas bio-orgánicas a lo largo de cinco entregas, asimismo, las adaptaciones del juego crearon tres novelas basadas en los guiones.

*Resident Evil* tiene un reconocimiento mundial en el ámbito de los videojuegos y cinematográficamente, un sinnúmero de jugadores o fans se ven reunidos con el lanzamiento de un nuevo título o parte de la saga, pero sólo en Japón, lugar de nacimiento de esta franquicia se pueden encontrar restaurantes temáticos exclusivos del mismo.

Otra variación es:

❖ Juegos para Smartphones-película.

¿Quién no conoce el juego *Angry Birds*? (o al menos ha oído de él), el éxito del desarrollador Rovio que literalmente lanzó una parvada de aves a la fama. Este juego nacido para las pantallas de *smartphones* trata en esencia de varios tipos de aves furiosas que intentan rescatar sus huevos robados de los “malvados” *Bad Piggies*, la trama se resume a eso, no más, no menos; el juego tiene variaciones como *Angry Birds Space*, o *Angry Birds Star Wars* con una línea

similar. El éxito de este juego lo llevará a la pantalla grande en 2016, una adaptación del contenido del juego en una trama cinematográfica.

### 2.3. El relato cinematográfico

A lo largo del aprendizaje en la carrera de Comunicación y Periodismo el universitario afina sus habilidades hasta que puede definirse en un área de conocimiento más específica. Tal es el caso de la elección de taller para el sexto semestre, entre las posibilidades está: la prensa escrita, la radio y la televisión, cada uno con características propias y por qué no decirlo, lenguajes particulares que se tornan complejos en referencia al grado de especificidad que requieran.

Ostentar maestría requiere de saberes precisos, en ocasiones, considerar que cinco semestres previos son suficientes es una limitante, pues aún se tiene bastante por aprender, por ejemplo: el taller de prensa, tras haber recorrido un camino en el que se comienza por la redacción, los géneros informativos y de opinión, se podría decir que se ha visto todo, para ese instante el alumno cree ser periodista por haber realizado escritos de cada género, con grados de dificultad o impedimento en casos singulares. Un error común es creer que se posee todo cuando en realidad es una fracción. Pues bien, la elección de taller es un filtro, es concientizar la afinidad o destreza para un medio.

Durante las clases del Taller de Prensa I aprendí algo que se ha vuelto elemental en el periodismo: la amalgama del periodismo literario, donde contar historias se vuelve la clave a la hora de informar, sobrepasar los datos duros, concientizar a la vez de generar historias para vivir.

En una de las sesiones de ese taller, se analizaron las formas discursivas en una de las crónicas ganadoras del Premio Nacional de Periodismo (PNP), *Yo Sobreviví al Tsunami*. Era el material de análisis en el que encontraríamos los “artificios” de los que hacía uso la periodista Karen Michán para contar un evento de relevancia mundial, la tragedia del tsunami en Tailandia.

La profesora Lourdes Rodríguez marcó una frase que recuerdo y es: “el objetivo del periodismo literario es que sabe contar historias”. En esa ocasión se mantuvo bajo la lupa el texto que narraba la tragedia de una mujer mexicana que había perdido a su esposo en el desastre que sacudió las costas asiáticas.

La periodista ganadora de PNP hacía uso de las distintas formas del discurso para generar emoción, empatía con la historia de una mujer real, que vivió un hecho de relevancia mundial. Ese periodismo que sabe contar historias es la clave.

La relación entre este análisis y el lenguaje cinematográfico es el siguiente: existe una película que retoma el tópico de la crónica ganadora, basada en hechos reales, al igual que el texto periodístico, *The Impossible* (2012), estelarizada por Ewan McGregor y Naomi Watts. Un largometraje del director J. A. Bayona que narra la historia de una familia real, sobreviviente al Tsunami que azotó las costas tailandesas en 2004. A diferencia de la

crónica, las personas involucradas en la película son una familia integrada por tres niños y dos padres, mientras que la ganadora del PNP sólo se centra en una pareja con un destino distinto al de los protagonistas en la pantalla grande.

Ambas historias coinciden en puntos desarrollados en los dos discursos, mismos que activan en el lector de la crónica remembranzas o momentos clave en el texto. Es entonces, cuando el periodismo literario cumple con la función de contar historias tal cual se tratase de una película en pantalla, tan empático como las escenas reproducidas en un cine, asimismo, el metraje logra conmover a la audiencia tanto como lo hace el texto de Karen Michán.

Por consiguiente, se puede establecer que en cada ámbito, el cine y la literatura (o prensa literaria) poseen un lenguaje propio capaz de contar historias con recursos singulares, hacer vivir al lector-espectador historias ajenas que producen empatía.

La remembranza de una travesía académica sirve para demostrar los grados de especialización necesarios para dominar una técnica o género, sea éste el cinematográfico, que posee herramientas semejantes a la literatura, aunque el parecido no significa igualdad sino que la especialización lo convierte en algo distinto: en lenguaje cinematográfico.

Dicho lenguaje abarca distintos aspectos, entre ellos el guión como elemento convergente entre la literatura y la cinematografía, además de la narración, una de las formas discursivas que se diversifica para esta rama artística que permanece ligada al ámbito literario. Es así como la mancuerna cine-literatura está concatenada por medio de semejanzas claves.

### 2.3.1. El guión

Con frecuencia, el guión es pensado como una estructura propia del audiovisual, sea para radio, televisión o cine, también existen los discursivos o para presentaciones. *El guión es el documento escrito o visual que sirve de guía para la realización de un mensaje.*<sup>43</sup>

En el área cinematográfica el guión no es sólo un documento escrito que cuenta la trama de la película, se separa del texto literario pues no tiene una estructura novelada, consta de tres elementos: la trama, las indicaciones escénicas y las direcciones de cámara.

El guionista no es el encargado de escribir en términos de ángulo de cámara y de la detallada terminología del rodaje. Ese no es el trabajo del escritor. El trabajo del escritor no consiste en decirle a director qué debe filmar y como filmarlo.<sup>44</sup>

Para la cinematografía es necesaria la transformación del texto literario en un guión, esto no significa que la historia de la novela deba transcribirse para

---

<sup>43</sup> GONZÁLEZ, Alonso C. *El guión*, p.15.

<sup>44</sup> FIELD, Syd, *Op. cit.* p.105.

denominarle de tal manera. Esta herramienta del lenguaje cinematográfico posee elementos característicos que lo diferencian de la siguiente manera por sus recursos estilísticos-funcionales.

El guión cinematográfico es un instrumento global para camarógrafos, actores, editores, sonidistas. Para su lectura es necesario el conocimiento del lenguaje cinematográfico pues está compuesto, a su vez, por tres tipos de guión ejemplificados en el trabajo de Diane Johnson y Stanley Kubrick en el guión cinemático de *The Shining*. *...aquél que escribe guión está más relacionado al oficio de cineasta que de escritor. Se puede decir que el guionista es un escritor especializado.*<sup>45</sup>

El guión literario no es literatura ni posee las características de ésta, se refiere a la trama y el tema principal de la historia sin elementos técnicos.

El proceso formal para elaborar un guión se inicia con la sinopsis, punto de partida tanto del documental como del cine de ficción. Esta sinopsis contiene la idea generadora o el argumento en forma sintética [...] A partir de la sinopsis se realiza el primer tratamiento del guión, en donde el autor complementa la idea. Algunos autores llaman a este primer tratamiento guión literario, libreto o argumento. Un guión puede tener tantos tratamientos como sea necesario hasta llegar al tratamiento final que suele coincidir con el guión técnico.<sup>46</sup>

Una de las problemáticas en la apreciación de la adaptación de obras de contenido retórico es la falta de introspección. El guión literario se centra en la historia, pero en ocasiones elimina los diálogos internos, monólogos o reflexiones, clave en títulos literarios. Lo que significa mediocridad fílmica para un crítico que busca en el filme la puntualidad de las reflexiones del novelista. El punto de análisis es la forma en cómo el director utilizó los artificios del cine para que el discurso visual posea una retórica cinematográfica propia, distinta de la literaria.

El guión escénico engloba los diálogos e instrucciones (sugerencias) que deben de seguir los actores al momento de representar su papel. La narrativa descriptiva se sustituye por instrucciones de acción para el actor, asimismo, los escenarios se modifican por imágenes concretas.

---

<sup>45</sup> *Ibid.* p.7.

<sup>46</sup> GONZÁLEZ, Alonso C. *Op. cit.* p.7.

JACK se aleja. LA CÁMARA AVANZA CON ÉL - PANORÁMICA a través de la oficina de la secretaria hasta que llega a la puerta de la oficina de ULLMAN y la abre - mostrando a ULLMAN sentado en el escritorio con la secretaria de pie a su lado.

JACK  
¿Sr. Ullman?  
ULLMAN  
¿Sí?  
JACK  
Soy Jack Torrance.  
ULLMAN  
Oh, bien - adelante Jack.<sup>47</sup>

El guión técnico generalmente es elaborado por el director, quien conoce a fondo los ángulos de cámara e instrucciones técnicas, establece el tiempo y la forma de la toma, las escenas, las secuencias que se han de utilizar para que el elemento visual capture lo que se quiere mostrar.

Julio, 1980

"EL RESPLANDOR."

EXT. MONTAÑAS DE COLORADO (EE.UU.) - DÍA - P.L.

El lago y las montañas. La CÁMARA AVANZA PASANDO SOBRE LAS ISLAS DEL LAGO

DISOLUCIÓN A:

EXT. CAMINO - DÍA - P.L.V.P.

Angular alto. Un automóvil que avanza por el camino - LA CÁMARA SE INCLINA CON ÉL.<sup>48</sup>

Una vez realizado el guión literario (con sus tratamientos), se procede a la redacción del escénico y, por último, el técnico o la escaleta, si es el caso. Durante la filmación el guión está sujeto a los cambios que el director o el rodaje requieran.

---

<sup>47</sup> JOHNSON, Diane/KUBRICK, Stanley, *El Resplandor* (guión), p.2, Daily Scripts, disponible en <http://es.scribd.com/doc/58023214/EL-RESPLANDOR-guion#scribd> consultado el 12/04/2013.

<sup>48</sup> *Ibid.* p.1.

Desde su gestión hasta la elaboración del último *draft* o corrección, el guión pasa por diversos estadios. Podemos mencionar un proceso lógico durante su creación: idea-sinopsis-guión, mismo que es precedido por otras etapas: guión-producción-grabación-emisión.<sup>49</sup>

También se puede utilizar el *Story Board* en sus dos formatos:

A dos columnas: en la izquierda se sitúan los recuadros de imagen mientras que a la derecha se escriben los parlamentos y acotaciones de sonido.

A manera de historieta: se conforma por recuadros consecutivos.

Para la construcción del texto fílmico es necesario considerar los elementos técnicos que forman parte del guión: introducción, desarrollo y desenlace.

Otros elementos visuales que M. Linares menciona, son:

**La toma.** Es aquello que la cámara ve, con una terminología propia para los tipos de encuadres y escalas de planos que poseen una significación definida.

**La escena.** Se forma por una toma o grupo de tomas con una unidad de tiempo, lugar y acción que hacen avanzar al relato.

**La secuencia.** Es el conjunto de escenas con una unidad de acción, compuesta por escenas conectadas por una idea específica dividida en una parte inicial, intermedia y final.

Los tecnicismos, en cuanto a tomas y secuencias, permiten que el texto literario pase de ser simplemente eso, que se transforme en una estructura literaria y técnica que contemple las formas de representar la trama a través de la imagen. Pero ésta, necesita de la narración para que el tratamiento visual cuente una historia, en otras palabras, la formación del texto fílmico.

### 2.3.2. La narración

La narración cinematográfica va más allá de la forma discursiva, usa las estructuras dramáticas de la literatura para fundamentar su desarrollo. Aunque narrar sea contar un hecho, el discurso fílmico relata por medio de imágenes.

De acuerdo con Marco Julio Linares, así como la novela está conformada por géneros, el cine está categorizado por su contenido: familiar, histórico, maravilloso, dramático, fantástico; por tema: histórico, épico, misterio, policiaco, terror, *thriller*, *westerns*, psicológico, vampiros, bélicos, aventuras, comedia, propaganda; y por tipo de producción: episodios, *starsystem*, superproducciones, independientes y experimentales.

Estos géneros hacen de su narrativa una amplia gama para explorar por medio del lenguaje cinemático, considerando que la narración en el guión

---

<sup>49</sup> GONZÁLEZ, Alonso C. *Op.cit.*, p.21.

literario establecerá la trama y el tema de la película. Linares propone dos tipos de narración:

...la narración clásica se caracteriza porque los agentes causales del motor de la acción dramática son los personajes individuales que actúan por el deseo al que se opone algo o alguien dando lugar al conflicto; la cadena de acciones causa-efecto motiva la mayoría de los hechos de la narración, y a ella se subordina el tiempo; tiende a la narración objetiva (omnisciente) y las historias terminan con un fuerte grado de clausura, resolviendo todos los conflictos.<sup>50</sup>

*Schindlers List* (1993), del director Steven Spielberg, basado en la novela de escritor Thomas Keneally, es una muestra de la narración clásica donde se presenta a Oscar Schindler con un interés principal, hacerse rico con la mano de obra barata del pueblo judío, después de ser testigo de la crueldad del ejército nazi, el empresario hace lo posible por ayudar a sus trabajadores, quienes tras años de sufrimiento, al verse libres, defienden a su patrón y lo ayudan a huir. La clausura aparece al momento de la narración final en la cual se relata el juicio recibido por Schindler.

Mientras que la narración moderna se centra en la reflexión, la subjetividad, significación del personaje, finales abiertos, en sí, una reflexión fílmica propuesta por el autor, -de acuerdo con David Brodwell.<sup>51</sup>

Sin duda, el personaje es la clave de la trama, sus motivaciones están basadas en cambios en su vida que disparan acciones que le obligan a actuar. Esto proporciona vida al relato, un objetivo y finalidad. A mayor esfuerzo para cumplir sus objetivos la intensidad de la trama incrementa, dando razón de ser a los obstáculos. *La acción es lo que sucede y el personaje es a quién le sucede. Todo guión dramatiza la acción y el personaje.*<sup>52</sup>

Los guiones basados en obras literarias suelen tener establecidos estos elementos marcados en la trama original, depende de la apreciación del director y la forma en la que se les enfoca.

De acuerdo con el modelo de Syd Field en la obra: *¿Qué es el guión cinematográfico?*, la estructura para el desarrollo de una historia dramática es presentada a continuación:

<b>Fragmentación terciaria y puntos argumentales</b>				
Acto I		Acto II		Acto III
Planteamiento	Punto argumental I	Desarrollo	Punto argumental II	Conclusión
Página 1-30	Página 25-27	Página 30-90	Página 85-90	Página 90-120

<sup>50</sup> BRODWELL / THOMPSON, *El arte cinematográfico*, pp.82-84.

<sup>51</sup> BRODWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, pp. 206-214.

<sup>52</sup> FIELD, Syd. *Op.cit.* p.8.

Al hacer uso del modelo de Field se establece que la paginación por minuto da un total de 120 páginas para un guión, donde el primer acto dura 30 minutos, el segundo 60 y el tercero 30.

El primer acto enmarca la presentación de los protagonistas y antagonistas así como su motivación. En ocasiones se incorpora un “gancho” que genera preguntas a resolver.

El punto argumental I genera un cambio en la acción que guía al protagonista a conseguir sus objetivos. *...se incluye en el desenlace de la primera parte e introduce el conflicto a tratar durante el desarrollo o acto II de la historia, es el que impulsa el avance del relato...*<sup>53</sup>

El segundo acto trata sobre las dificultades del protagonista para lograr su objetivo. Compréndase conflictos externos como: desastres naturales, robos, pérdidas, encarcelamientos; mientras que los internos engloban: miedos, traumas, complejos. *“...la confrontación del personaje con los fines que se ha fijado y con los obstáculos que va a encontrar.”*<sup>54</sup>

El punto argumental II obliga al personaje principal a encontrar una solución a sus conflictos, lo dirige a un punto sin retorno en dirección al desenlace.

En el tercer acto el personaje puede obtener más de lo esperado, concluye la historia del mismo.

Los tipos de desenlace se clasifican como positivos o negativos, asimismo entran en dos categorías:

Cerrados, cuando se resuelven todos los problemas.

Abiertos, cuando se establece una incertidumbre, que genera más preguntas al no resolver un conflicto esencial.

La secuencia de clausura en *Planet of the Apes (1968)* abre una pregunta, ¿cómo es que el capitán George Taylor encuentra la derruida Estatua de la Libertad si se creía que exploraban otro planeta?, ¿de qué manera la Tierra se convirtió en un planeta gobernado por simios?

Actualmente, depender de la clausura del relato en las adaptaciones produce una evaluación por parte del público que tiene el ideal de finales idénticos a los que las novelas establecen. Cuando la clausura diverge del relato original, propicia una confrontación en el espectador, debido a la comparación de versiones que se hace sin evaluar la capacidad del autor filmico. *La clausura del relato tiene relevancia en las adaptaciones de textos literarios al cine*

---

<sup>53</sup> *Ibid.* p.70.

<sup>54</sup> VANOYE, Francis, *Récit écrit-Récit filmique*, p.91.

*porque las transformaciones que se realicen al respecto son determinantes para la diversa interpretación del conjunto del relato.*<sup>55</sup>

En la diégesis –el relato- es importante señalar al narrador como el punto de vista desde el cual se observan los eventos en la narración. Sánchez Noriega establece lo siguiente<sup>56</sup>:

El modo narrativo o punto de vista plantea la distancia o perspectiva, regula la información del mundo ficcional, relaciona al narrador con los personajes. La historia es contada de acuerdo con una perspectiva determinada o el punto de vista de otros, restringe la información, omite datos o los sobrevalora.

Seymour Chatman propone tres interpretaciones del punto de vista<sup>57</sup>:

- Literal o visual: lo que el narrador o personaje ven.
- Figurado o cognitivo: lo que el narrador o personaje saben.
- Metafórico o epistémico: narra desde la ideología o interés de alguien.

Para Noriega, el narrador es quien fija el punto de vista y se le clasifica como:

El extradiegético que no participa en la historia, es impersonal, no tiene forma material ni se identifica con nadie. Crea el mundo de ficción, da cuenta de él.

El intradiegético es un personaje narrador que cuenta los sucesos sabidos por él u otro.

El heterodiegético cuenta una historia donde no participa, es un narrador testigo o en tercera persona.

El homodiegético está presente y participa en la historia.

El autodiegético es una derivación del homodiegético, es el protagonista de la historia, es narrador personaje, en primera persona.

En la diégesis fílmica se considera no sólo al narrador como punto de vista, también a la focalización cinematográfica, la creatividad del director como autor cinemático y el objetivo que la cámara de cine posee. Ésta tiene una focalización que cumple con la narrativa visual. *“Los relatos literarios y fílmicos no mantienen, a lo largo de todo el texto, una focalización determinada, sino que alternan los diversos modos en función de los intereses del autor...”*<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> SANCHEZ NORIEGA, José Luis. *Op. cit.* p.124.

<sup>56</sup> *Ibid.* p.90.

<sup>57</sup> CHATMAN, Seymour, citado por José Luis Sánchez Noriega, *Op.cit.* p.91.

<sup>58</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, *Op.cit.* p.91.

De acuerdo con Gérard Genette, las categorías de focalización son<sup>59</sup>:

Focalización cero o relato no focalizado (visión por detrás): no hay punto de vista, es un narrador omnisciente, que sabe más que el personaje. Es propio del relato clásico.

Focalización interna o subjetiva (visión con): un personaje percibe la acción, el narrador sabe tanto como el actante, no puede contar más de lo que éste sabe, puede ser testigo o protagonista.

Focalización externa u objetiva (visión desde fuera): es un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje.

Utilizar un narrador o focalización diferente al de la novela puede generar una apreciación distinta del relato original, ya que modifica el punto de vista desde el cual se observan los sucesos en el relato. Por ello, la importancia de separar el espacio literario del fílmico, ya que son distintos uno del otro. José Luis Sánchez, lo define como<sup>60</sup>:

**El espacio fílmico** es un espacio concreto y análogo a la realidad, pese a las distorsiones es comparable con lugares físicos, mitológicos o imaginarios. Posee una continuidad y limita la creatividad del receptor, así como la ambigüedad.

El narrador fílmico constituye el espacio no sólo con el amueblado, sino con elementos que no tienen equivalente exacto en la literatura. No está en función de la realidad sino del propósito narrativo, la diégesis y se matiza con:

- El cuadro: espacio seleccionado por la cámara para la acción.
- El fuera de campo: existe imaginariamente en los márgenes de cuadro, la voz en *off* presenta un espacio previo antes de entrar a cuadro.
- La perspectiva: son los enfoques o desenfoces semejantes a la visión humana, con una correspondencia en la cámara de cine como:

Objetiva: como el ser humano.

Subjetiva: ocupa el lugar del actuante.

Descriptiva: permite ver un hecho desde todas sus partes.

- La profundidad de campo: es la escala o tamaño en relación al mundo real. La distancia que se mantiene con el espectador.
- El espacio de sonido: es la relación entre los elementos de la imagen y el sonido. Se consigue por la manipulación del tono, intensidad y volumen sonoro. Sus planos son:

Diegético: voces o sonidos en *in/off*.

---

<sup>59</sup> GENETTE, Gérard, citado por José Luis Sánchez Noriega, *Op.cit.* p.91.

<sup>60</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, *Op.cit.* pp. 114-116.

Extradiegético: banda sonora.

Aunque el sonido forme parte del espacio de fílmico, el siguiente apartado se adentra en la funcionalidad de la musicalización en la adaptación.

La narrativa de cine está construida con base en estructuras dramáticas que dan sentido a la historia, pero a su vez, los elementos audiovisuales y el lenguaje cinematográfico generan un discurso distinto del literario, con propiedades diferentes. Por ello, la importancia en el desarrollo de tramas cinematográficas capaces de interesar al público, sorprenderlo, salir del modelo clásico.

### 2.3.3. Musicalización en adaptaciones cinematográficas

*Near, far, wherever you are  
I believe that the heart does go on  
Once more you open the door  
And you're here in my heart  
And my heart will go on and on*<sup>61</sup>

*My Heart Will Go On*, canción tema de *Titanic*, una melodía que lanzó a la fama la carrera de la cantante canadiense Celine Dion en el año de 1998. Mientras la película obtenía un éxito impresionante en taquilla, la canción era icónica por su mensaje de amor eterno, que enfatizaba la trama del filme estelarizado por Leonardo Di Caprio y Kate Winslet.

Si bien este largometraje dirigido por James Cameron no está basado en novelas sino en el hundimiento del buque transatlántico en 1912, es el ejemplo de cómo la música forma parte del atractivo auditivo en conjunción con el *marketing* en el ámbito cinematográfico.

...cuando hablamos de cine estamos hablando no sólo de arte sino también de industria, de capital, de poder económico, de mercado, de imposiciones, de intereses que se cruzan con la intención artística. Y estos condicionamientos tienen su correlato en la tarea de la composición musical.<sup>62</sup>

Por supuesto, que la semiótica musical es un tema que genera posibilidades para la investigación, no obstante, este apartado sólo se enfoca en las canciones principales y *soundtracks* de algunas adaptaciones.

Octavio José Sánchez establece que para lograr una banda sonora con el equilibrio adecuado, debe de provenir de cuatro fuentes:

---

<sup>61</sup> DION, Celine, *My heart will go on*, Let's talk about love, disponible en Spotify <https://open.spotify.com/track/3oEHQmhvFLiE7ZYES0ulzv> consultado el 20/11/13.

<sup>62</sup> SÁNCHEZ, Octavio José, *Música e Imagen*, p.1, disponible en <http://prodmusical.unsl.edu.ar/apuntes/La%20musica%20en%20el%20cine.pdf> consultado 16/01/14.

1. Sonido directo (tomado directamente con las imágenes).
2. Los efectos de sonido (creados artificialmente en el estudio).
3. Los diálogos (doblaje de voces grabada en estudios).
4. La banda sonora musical (grabada en estudio).

Uno de los efectos de sonido a resaltar y de relevancia es el sonido artificial de los sinsajos (*mockingjays*), en la película *Los Juegos del Hambre*, en las que estas aves son capaces de reproducir cualquier melodía que se les cante, como se muestra en este fragmento del libro:

-¿Tienen sinsajos?

-Oh sí, algunos son muy amigos míos, nos dedicamos a cantar juntos durante horas y llevan los mensajes que les doy.

-¿Qué quieres decir?

-Suelo ser la que está más alto, así que soy la primera que ve la bandera que señala el fin de la jornada. Canto una cancioncilla especial – dice; entonces abre la boca y **canta una melodía de cuatro notas** con una voz clara y dulce– y los sinsajos la repiten por todo el huerto.<sup>63</sup>

El ave mencionada en la cita anterior es ficticia, por lo que el efecto de sonido para dar vida al trino del pájaro fue creado para emitir una melodía de cuatro notas que encajara con el segmento del libro:

...-Abro la boca y **canto la canción de cuatro notas de Rue**. Noto que se callan, curiosos al oír mi voz, y esperan a que cante algo más. Repito las notas. Un primer sinsajo imita la melodía, después otro y, finalmente, todo el bosque se llena del mismo sonido.

... -**Es la canción de Rue**, respondo, tocándome la insignia que llevo prendida en la camisa- Creo que la recuerdan.

La música sube de volumen y reconozco su genialidad; al solaparse las notas se complementan entre sí formando una armonía celestial y encantadora. Gracias Rue, aquel era el sonido que enviaba a los trabajadores de los huertos del Distrito 11 cada noche.<sup>64</sup>

La canción de Rue, esa melodía de cuatro notas, es clave pues no sólo es un sonido artificial sino que es la tonada principal de la película, es uno de sus sellos característicos que se muestra en los *trailers* en conjunción con el logo de la película para marcarlo como una firma de la saga.

Los diálogos, desde la perspectiva de musicalización, son una marca característica que otorga vida a los personajes, por medio de las expresiones, la entonación y la fuerza de voz, los actores encarnan el papel, brindan estados de ánimo. Esto cobra importancia en animaciones computarizadas, donde la voz se

<sup>63</sup> COLLINS, Suzanne, *Op.cit.*, p.227. (El subrayado es mío)

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 351. (El subrayado es mío)

torna la firma del histrión. Como la adaptación de *Shrek*, que cuenta con la actuación de Eugenio Derbez, quien da personalidad a Burro.

La banda sonora musical, es aquella donde el compositor genera un contenido musical específico para ambientar el filme, tal es el caso de John Williams quien produjo el tema principal de *Harry Potter (Hedwig's Theme)*, aquella melodía representativa de la película que entra simultáneamente con las letras de título de la misma. Entre sus creaciones para bandas sonoras de adaptaciones también se puede recordar: *Superman* (1978), *Jurassic Park* (1993), *Memoirs of a Geisha* (2005), *War of the Worlds* (2005). Todas ellas grabadas con orquesta presente en un estudio de sonido.

...puede estar formada por música especialmente compuesta para el film o simplemente seleccionando composiciones previamente grabadas, siendo habitual una combinación de ambas situaciones. [...] por razones presupuestarias, suele optarse por la no contratación de un creador musical, reduciéndose la musicalización a un popurrí inconexo de música grabada con otros propósitos, o limitando la función del compositor a la realización de una canción identificativa o tema de amor.<sup>65</sup>

La *Saga Crepúsculo* es muestra de la musicalización de *popurrí*, donde el *soundtrack* expone a diferentes artistas como Muse, Linkin Park, Ximena Sariñana y Paramore, aunque en ocasiones carezcan de una relación. La mezcla musical de esta saga se basa, además de la fama de los artistas mencionados, en los gustos musicales de la autora, quien remarca en su obra, la afinidad por Muse y otros de los cantantes mencionados, a quienes toma como inspiración al escribir.

A diferencia de la banda sonora para la saga anterior *está Los Juegos del Hambre*, cuyo segundo álbum *The Hunger Games: Catching Fire Original Motion Picture Soundtrack* (2013), es un *popurrí* asimismo, lo que le separa es que las canciones compuestas para esta banda tratan en su mayoría la temática de la película o personajes, lo que establece una relación entre el discurso musical, literario y cinematográfico. Además de ser interpretado por artistas como Coldplay (Atlas), Christina Aguilera y Ellie Goulding (quien saltó a la fama por la canción *Hanging On* que promocionaba el videojuego *God of War Asencion*).

*I look in the mirror  
And I try to see my self  
My Head Full of Terror  
**From the games a played** so well  
I try to see clearer  
**I try to forget the fights I started...**  
Are we **stared-cross lovers?***

---

<sup>65</sup> SÁNCHEZ, Octavio José. *Op.cit.*, p.2.

*Did I really want you gone?  
If I'm nearly **winner**...  
I was **the girl who was on fire**  
Only a **bird** could get much higher*<sup>66</sup>

La canción *Mirror* enfatiza *Los Juegos del Hambre*, los levantamientos provocados por el desafío al Capitolio con la victoria de Katniss, los trágicos amantes del Distrito 12 (stared-cross lovers from District 12), Katniss Everdeen la “chica en llamas” (The Girl on Fire) y la referencia al sinsajo, el ave. De tal manera, que esta pieza concentra la trama del metraje y la explota a lo largo de casi cuatro minutos y medio, como parte de la estrategia de mercadeo diseñada para la película.

Usualmente, el director se reúne con el compositor con la finalidad de fijar las pautas generales de la musicalización de imágenes, teniendo como base un guión donde aparecen las distintas escenas con relación a un código temporal. Se decidirá sobre cada secuencia, cuál es el papel de la música, cómo interactuará con la imagen, con el montaje, con la dinámica y con el argumento, si pertenecerá al universo sonoro de los protagonistas o si tendrá carácter incidental, si colaborará a equilibrar estados anímicos y sentimientos; y si deberá ubicar cultural, social, histórica o geográficamente el desarrollo argumental.<sup>67</sup>

La musicalización es un proceso que se apega al lenguaje cinematográfico, pues se sustenta en el guión como estructura guía, para ubicar escenas o momentos clave en los que la música funja como narrador, descriptor o caracterizador de personajes con motivaciones e historia.

Respetando lo pautado por el director y con razonable margen de flexibilidad, el músico decide con qué elementos técnicos llevará a cabo la composición. Para cada bloque deberá crear melodías, armonizaciones, texturas, definir instrumentaciones y niveles dinámicos. Es muy frecuente que se trabaje sobre la secuencia de imágenes ya compaginada debiendo entonces ajustar la intención del discurso musical al desarrollo visual. Una vez finalizada la composición y la orquestación, en las grandes producciones realizadas por músicos distintos, la obra se graba en estudio, cuidando sobre todo el sincronismo de las imágenes para pasar finalmente a formar parte de la banda sonora y posteriormente al metraje de la película.<sup>68</sup>

Esto demuestra que existe un proceso para la composición de un *soundtrack*, no sólo se trata de seleccionar música al azar, aunque suceda, sino que algunos casos conllevan el análisis detallado del guión y las secuencias, para

---

<sup>66</sup> GOULDING, Ellie, *Mirror*, The Hunger Games: Catching Fire Original Motion Picture Soundtrack, disponible en Spotify

<https://open.spotify.com/track/1UMBB42gmc05BUMXxaHewT> consultado el 25/11/13.

<sup>67</sup> SÁNCHEZ, José Octavio. *Op.cit.*, p.2.

<sup>68</sup> *Ibid.* p.3.

elaborar las piezas musicales adecuadas para representar las películas. Por ejemplo, la selección de *The Exorcist Main Title* (1973), derivado del álbum *Tubular Bells*, de Mike Oldfield, una melodía reconocible que es sello de esta película de terror, que impactó al público en la década de los 70 por su temática y efectos especiales.

De acuerdo con José Octavio Sánchez, quien cita a Conrado Xalabarder<sup>69</sup> en su obra *Enciclopedia de las Bandas Sonoras*, existen funciones que las bandas sonoras cumplen:

- ❖ Para ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción. La banda sonora de *Anna Karenina* del director Joe Wright ambienta el lugar de la historia (Rusia), pues la música es típica del siglo XVIII tiempo en el que fue escrita la obra. Por medio de la orquesta, el compositor Dario Marianelli retrata la sociedad en San Petersburgo y Moscú, así como la octava pista (*The Girl and the Birch*<sup>70</sup>) en el álbum es una canción tradicional rusa cantada en su idioma original.

Del mismo compositor y director está la banda de *Pride & Prejudice*, en la que no sólo se retrata la música de la época, sino que se enfatiza el uso del *pianoforte*, instrumento mencionado en la trama, tanto en la novela como en el largometraje. Dicho instrumento era enseñado como parte de la educación de las jóvenes de la sociedad inglesa en el siglo XVIII.

- ❖ Para acompañar imágenes y secuencias. Uno de los compositores que logra generar un acompañamiento adecuado, además de John Williams, premiado por la Academia en cinco ocasiones por mejor banda sonora, es Hans Zimmer, quien ha desarrollado la música para adaptaciones como *The Da Vinci Code* (2003), *Angels and Demons* (2009) y los *soundtracks* para la Trilogía de Batman de Christopher Nolan, así como *Man of Steel* (2013). Sus tiempos son adecuados y se apegan a la atmósfera de los filmes, permitiendo que las secuencias corran con la intensidad necesaria.
- ❖ Para sustituir diálogos innecesarios. *The Painted Veil* (2006) posee uno de los *soundtracks* que más se apega al ritmo de la película, al tono emocional de la trama, a la intensidad en ella. La banda sonora compuesta por Alexandre Desplat, también compositor para *Harry Potter and The Deathly Hallows* y *The Twilight Saga: New Moon*, refleja la personalidad de los personajes, así como la sociedad inglesa y el entorno en una China abatida por la epidemia de cólera. No obstante, es una canción de cuna francesa (no incluida en el álbum) *À la claire fontaine* la que concentra el toque emocional de dolor a la muerte de uno de los protagonistas y por medio de la letra da a

---

<sup>69</sup> *Ibid.* p.2.

<sup>70</sup> MARIANELLI, Dario, *The Girl and The Birch*, *Anna Karenina* (Original Music From The Motion Picture), disponible en Spotify <https://open.spotify.com/track/78gGr3OPjOYB1PIbyHbTIE> consultado el 26/11/13.

entender la relación que se forma entre los protagonistas sin un diálogo específico.

- ❖ Para dinamizar el ritmo o hacerlo más lento. ¿Quién no se altera al oír *Jaws Main Title* (1975) de John Williams? Esa melodía con un compás acelerado que anuncia la llegada del tiburón asesino a punto de devorar a sus víctimas en las costas. O la inquietante y frenética melodía que se escucha en la escena de la regadera en *Psycho* (1960), cuando el asesino se aproxima para clavar el cuchillo a la mujer en la ducha.
- ❖ Para definir personajes y estados de ánimo. Las piezas musicales compuestas por Richard Bellis: *Main Title*, *Enter the Clown*, y *Pennywise* entre otras del disco *Stephen King's It OST* (1990), son las principales que marcan al personaje ESO, como un payaso terrorífico, que definen el ambiente del circo como un lugar temible y aterrador al que no se debe entrar.
- ❖ Para aportar información al espectador. La canción interpretada por Amanda Seyfried (*Little House*) de la película *Dear John*, basada en la novela homónima del escritor Nicholas Sparks es un ejemplo del aporte de información pues por medio de la letra, expresa sus emociones hacia John, hace saber a manera de narrador personaje lo que pasa por la cabeza de los protagonistas.
- ❖ Para implicar emocionalmente al espectador. *Across the Stars*, del compositor John Williams, quien dirige a la Orquesta Sinfónica de Londres para crear el tema de *Star Wars: Episode II Attack of the Clones* (2002), hace referencia a la historia de amor entre Anakin Skywalker y Padme Amidala, la pieza transmite la emoción entre ambos personajes, el secretismo y la delicadeza de este romance oculto.

Como forma de actualización hay que mencionar dos categorías que no están incluidas dentro de las consideradas por Conrado Xalabarder, derivadas del musical y la novela, específicas para la comercialización del álbum, que son:

- ❖ La obtención del *soundtrack* como éxito musical. Los musicales han formado parte de la industria de *Broadway* y *West End* desde tiempo atrás, una forma de representación artística que se centra en llevar los diálogos y la trama de una historia por medio de la música.

Aunque el número de musicales es amplio, hay que resaltar aquellos adaptados de una novela para después ser llevados a la pantalla grande. Los musicales de los que se habla engloban un factor importante, han exaltado los *soundtracks* donde cantantes u actores han interpretado piezas musicales tales como: *The Phantom of the Opera* (1986) del escritor y productor Andrew Lloyd

Webber, basado en la novela francesa del escritor Gastón Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra* (1910), llevada al cine en 2005 por el director Joel Schumacher, con la actuación principal de Gerard Butler en el papel del fantasma, muestra de un actor en interpretación para una película-musical.

Mientras que en 1979 fue llevado a Broadway el musical *Evita*, bajo la composición de Andrew Lloyd Webber y la letra de Tim Rice, proveniente de la novela *Evita, the Woman With the Whip* (1952), que a su vez fue trasladado a la pantalla grande por Alan Parker en 1996, donde la cantante Madonna hizo icónica la canción *Don't cry for Me Argentina*, que dio fama al filme por la participación de la “Reina del pop”.

La obra del escritor francés Víctor Hugo (*Les Misérables*, 1862) es el caso clave para la “obtención del *soundtrack* como éxito sonoro”, de ésta se creó el musical del mismo nombre en 1980, llevado a Broadway en 1987, por Claude Michelle Schönberg. A pesar de la existencia de otra adaptación cinematográfica en 1998 —no musical, con la actuación de Liam Neeson, Uma Thurman y Geoffrey Rush—, se resalta la adaptación musical homónima de 2012 pues la interpretación reconocida de Hugh Jackman y Anne Hathaway dieron auge a la banda sonora.

El disco *Les Misérables: The Motion Picture Soundtrack* es tal cual, el paso del audio de la película a un disco, sonido directo, efectos de sonido y piezas musicales. Un nuevo tipo de *soundtrack* que se comercializa, dentro del cual convergen la literatura, el musical y la producción cinematográfica. Escucharlo es en un sentido sesgado un audiolibro, como aquellos comercializados por Disney, en los que las canciones de la película y algunos diálogos contaban la historia completa.

- ❖ La lírica en la literatura. Puede apelar a distintos sentidos mediante la imaginación, aludir obras conocidas como *Claro de luna*, de Beethoven, que despiertan en el lector experiencias auditivas previas o desconocidas. Cuando un autor literario elabora una letra musical incluida como una canción que alguno de sus personajes canta, introduce la música en la literatura.

Para hacer referencia se encuentra *The hanging tree*, una canción creada por la autora de *Los Juegos del Hambre*, ubicada en el libro *Sinsajo*. Esta canción está planteada como una figura alegórica de la represión de los doce distritos a manos del Capitolio. Aunque esta canción es utilizada en la misma trama de la historia como musicalización para hacer propaganda, la canción carecía de un ritmo o composición musical para quienes leyeran el libro antes del lanzamiento de la película.

La relevancia de este caso yace en que la adaptación cinematográfica retoma esta letra, le otorga ritmo y una composición que la convierte en el himno de la película e incluso en un éxito musical de los *charts* internacionales. *The Hanging Tree*, una canción no comercial, alcanzó, debido a los fans del

largometraje, un puesto en *Hot 100* de *Billboard*<sup>71</sup>, lo que demuestra los alcances de la lírica en la literatura que trasciende al ámbito musical.

La musicalización en el cine enlaza distintos aspectos: culturales, emocionales, históricos, semióticos. Sus funciones son variadas y utilizadas para acentuar el mensaje en los largometrajes, las ventas en taquilla y álbumes o como forma de ambientación. Al formar parte del lenguaje cinematográfico, éste se extiende, forma una elongación del filme para consolidar emociones, intensidad en el largometraje o un producto de adquisición para el público.

Como se puede observar, el lenguaje cinematográfico engloba diferentes campos, desde sus orígenes hasta el presente, la adaptación ha pasado del teatro, al cine clásico, para terminar en el periodo contemporáneo donde, por factores económicos y comerciales, se convierte en una mercancía que puede o no apegarse al material original. Esto depende del juicio del director o el guionista, quienes están supeditados por las casas productoras que han encontrado en las adaptaciones de distintas fuentes, en especial la de novelas, una mina exitosa para generar ganancias en taquilla.

---

<sup>71</sup> HARE, Breanna, *Lo que le faltaba a Jennifer Lawrence: una canción popular en Billboard*, CNN México <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2014/12/05/lo-que-le-faltaba-a-jennifer-lawrence-una-cancion-popular-en-billboard> Consultado el 05 /12/14.

### Capítulo 3. Cinco novelas adaptadas al cine (análisis)

A lo largo de los capítulos anteriores se han desglosado las características de los dos tipos de relatos disímiles, el escrito y el cinematográfico. Cada uno sirve para explicar las diferencias entre novela y adaptación, tópico que levanta molestias en el público que espera ver un traslado fiel de su novela favorita.

Con la finalidad de diferenciar la literatura del cine, se realizaron tres tipos de análisis: el de novela, el de adaptación cinematográfica y el semiótico aplicado a ambos discursos. Por ello fue necesario utilizar modelos que permitieron estudiar las cinco adaptaciones y novelas de las que provienen.

En la primera parte se desarrollará el análisis de la novela en forma de ensayo, uno por cada libro. Como fundamento se tomarán algunos puntos del modelo de Mikhail Bakhtin<sup>72</sup>, no obstante, la estructura es distinta. Los textos abordarán: el argumento, el tema, el ambiente, los personajes, sus motivaciones y el simbolismo de la obra, para establecer la relación con la semiótica.

En la segunda parte, José Luis Sánchez Noriega propone un modelo estructural-comparatista<sup>73</sup>, utilizado punto por punto con el fin de comprender la adaptación como un discurso que se sirve de la trama original de la novela para desarrollar la obra cinematográfica, que puede o no ser fiel al texto original, ya que el trasvase depende de la apreciación del autor, sean éstos: el director o guionista.

Por último, el análisis semiótico se elaboró con base en las categorías de los signos de Charles Sanders Peirce<sup>74</sup>, con la finalidad de comprender los significados inscritos dentro de los materiales seleccionados. La forma en la que el simbolismo de la obra ayuda a la comercialización de ambos discursos, así como la fijación en el público por la apropiación de la ficción. A continuación se muestran las categorías consideradas por Peirce:

---

<sup>72</sup> BAKHTIN, Mikhail, *Análisis de novela*, disponible en <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/Novela.html> consultado 05/03/2014.

<sup>73</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Op.cit.* pp. 138-140.

<sup>74</sup> WALDE MOHENO, Lillian Von Der, *Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce*, Acciones Textuales, pp.91-104.

<b>Modelo semiótico de Charles Sanders Peirce</b>	
Objeto	Referente físico.
Signo o representamen	Todo lo que representa a alguna otra cosa y está en lugar del objeto.
Interpretante	Representación de una idea o sensación.
<b>Tricotomía de los signos</b>	
<b>Primera tricotomía (naturaleza material del signo)</b>	
Cualisigno	Cualidad que se constituye signo.
Sinsigno	Cosa o evento que se constituye signo, se le considera signo a través de cualidades. No es palpable, es intangible.
Legisigno	Ley establecida por el hombre que es un signo, es una convención.
<b>Segunda tricotomía (relación del signo con el objeto)</b>	
Ícono	Significante aún si el objeto no está, denota características del objeto, exista éste o no.
Índice	Signo que denota a su objeto, está afectado por el mismo.
Símbolo	Signo determinado por su objeto, es una asociación de ideas, la connotación.
<b>Tercera tricotomía (representación del signo)</b>	
Rema	Representa un objeto posible, una referencia discursiva.
Argumento	Signo que representa una razón que prueba una proposición.
Decisigno	Para su interpretante es un signo de existencia real, esto puede ser verdadero o falso, tiene una subjetividad.

El cuadro muestra cómo se categorizarán los signos en referencia a los objetos, signos e interpretantes que están presentes en cada novela y cuyas adaptaciones han representado por medio de la imagen. A continuación se muestra un ejemplo del modelo textual, este sugiere los objetos con una carga semiótica que los libros y filmes han utilizado en sus relatos:

La triada del objeto-signo-interpretante está en las categorías semióticas, las flechas exponen su correspondencia. Ciertos objetos desprenden objetos secundarios con categorías distintas.

↪ Es una figura física o retórica  
**Objeto:** Katniss y Peeta [*Star-Crossed-Lovers*] (amantes cruzados por las estrellas)

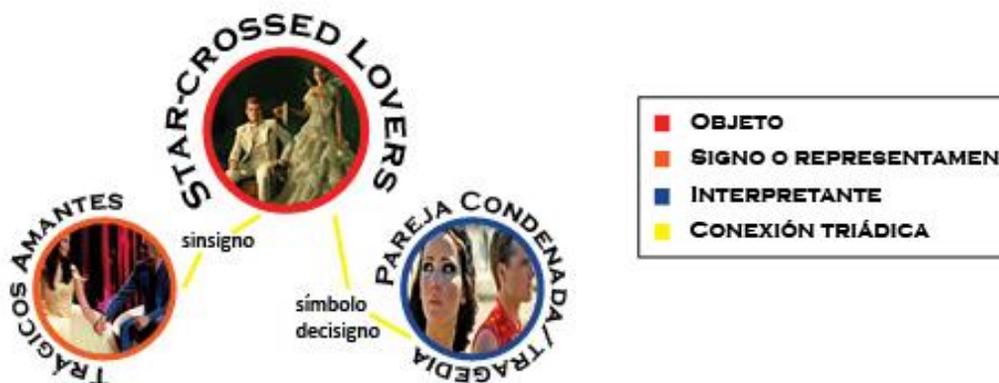
↪ Es un referente material o inmaterial en lugar del objeto  
**Signo o representamen:** Star-Crossed-Lovers (trágicos amantes) → sinsigno

↪ Es la significación del objeto  
**Interpretante:** pareja condenada, amor, tragedia → símbolo/decisigno

↪ Objeto secundario  
 ▶ Destino → ícono  
 Rema: Shakespeare utiliza el término por primera vez en *Romeo y Julieta*  
 Argumento: término designado para dos amantes destinados a la condenación  
 El destino los obliga a separarse, las estrellas.

↪ Categoría de signo

Las infografías representan la triada del objeto-representamen-interpretante, los objetos aparecen en primera instancia en la novela, parten de una base textual de la cual la cinematografía produce representaciones visuales o porque hace a los objetos tangibles. Por esta razón se toman imágenes provenientes de los filmes por su utilidad al representar visualmente los signos.



### 3.1. Un juego para dominarlos a todos

*“Que la suerte esté siempre de su lado”, Suzanne Collins*

Hambre, una necesidad ineludible, incorporada a cada ser humano desde su nacimiento, menor en aquellos que pueden permitirse alimentarse cada vez que deseen. Para otros, una acosadora constante, que diariamente sale triunfante y logra cobrarse la vida de millones en condiciones paupérrimas, donde el dinero es una limitante que propicia la inanición.

¿Cuán controvertido es el robo de comida? Para unos, delito menor guiado por el instinto; para otros, un crimen que debe ser castigado como cualquier otro. ¿Cuántos casos no se han oído globalmente o en este país, acerca de personas que han terminado encarceladas por robar víveres con que alimentar a su familia? Incluso la literatura ha retratado historias similares, el mismo Jean Valjean, personaje de Víctor Hugo en la novela *Los Miserables*, es encarcelado diecinueve años por el robo de un pan para alimentar a los hijos de su hermana.

*Los Juegos del Hambre*, un título acertado para la novela de Suzanne Collins, es una obra que enlaza distintos aspectos socioculturales de una sociedad norteamericana futurista, dominada por medio de este instinto básico, donde la gente vive en pobreza y es castigada con la muerte para aquellos que lleguen a cometer un robo.

Ubicada en un Estados Unidos reconstruido después de epidemias, guerras y holocaustos. Panem se crea como una nación de doce distritos, subyugados por el Capitolio después de la rebelión de éstos contra el gobierno. Con el resultado de la destrucción del decimotercer distrito y la creación de un juego bárbaro televisado nacionalmente, en el que dos personas que fungen como tributos de cada distrito, entre la edad de 12 y 18 años, concursan a muerte para ganarse el reconocimiento de ser vencedor en los *Juegos del Hambre*.

Doce distritos controlados por la necesidad, obligados a trabajar en sectores alimenticios o de manufactura donde son mal pagados, y no se les permite obtener alguna fracción de lo cosechado, donde la participación de los menores en los juegos es una forma de subsistencia para evitar la muerte a causa del hambre.

Ciudad Capitolio, una urbe que se alza sobre las montañas Rocallosas, un lugar donde sus habitantes ostentan vestidos estrafalarios, admiradores de los tributos provenientes de los distritos. Los lujos no faltan, la comida es servida instantáneamente, la tecnología es parte esencial para una vida cómoda.

Por ficticios que sean en la novela, los aparatos ideológicos del Estado están retratados eficientemente, para el gobierno del Capitolio, los juegos significan una forma de aplastar a los habitantes de los distritos, obligarlos a entregar a sus hijos menores, celebrar un evento que desprecian, presentarse forzosamente como si fuese un honor, cuando en realidad es una humillación pública.

La población sabe que sólo los distritos privilegiados reciben entrenamiento para sus tributos, ellos se presentan voluntarios, mientras que los demás no tienen elección alguna. Una trama que evidencia una situación presente, en la que el gobierno controla los medios masivos con el fin de vender una idea: estar de parte del Estado beneficia a sus seguidores, revelarse significa la muerte.

La historia de Katniss Everdeen, una joven de 16 años, proveniente del Distrito 12, hija mayor de un matrimonio, huérfana de padre, quien murió en las minas de carbón (industria del distrito). Ella es el único sustento familiar, porque la madre cae en una profunda depresión debido al fallecimiento de su cónyuge. Desde los doce años Everdeen aprende a cazar para comercializar en el mercado negro, con el propósito de proveer a su madre y hermana. Es la realidad de muchas familias del distrito, que trabajan hasta la extenuación con tal de llevar alimento a la mesa. Quizá la caza no es necesaria en la actualidad, pero sí el trabajo para el sustento.

La adolescencia es difícil, agregarle una matanza no la hace más simple si por encima de todo esto, el evento se transmite por televisión. Esto se muestra en el personaje principal (Katniss) quien se ve inmersa en una batalla de supervivencia contra veintitrés individuos con el mismo fin.

Disfrutar de un espectáculo con la certeza de que los actos están controlados, es nuestra realidad. En Panem, los habitantes del Capitolio se sienten emocionados con la llegada de los tributos, toman predilección por ellos, esperan que den lo mejor de sí mismos en la competencia que arrojará un solo ganador. Actuar ante las cámaras se vuelve esencial, pues consigue patrocinadores, una especie de *reality show* con un tono más sangriento, con la intención de mantener entretenidas a las mentes morbosas del Capitolio. “*Panem et circenses*”.

Ser coronado vencedor de los *Juegos*, se vuelve una motivación para el personaje principal, primero arriesga su vida para salvar la de su hermana menor Prim, tiempo después, en el transcurso de la reyerta, se da cuenta de las oportunidades para coronarse vencedora y beneficiar a su familia con las ganancias del premio.

Durante la competencia, Everdeen descubre las fallas en el sistema: los distritos se encuentran en condiciones míseras, los trabajos son aniquilantes y las remuneraciones ridículas. El Capitolio consume la mano de obra de los trabajadores para vivir en condiciones de lujo, exceso.

Toda obra literaria tiene en diferentes grados, una parte romántica, aquí se presenta como una dicotomía entre la supervivencia y el amor. ¿Cómo amar a alguien cuando tu futuro está condenado?, más aún, cuando una sentencia de muerte cuelga del cuello. Permitirse amar es un lujo para aquellos que no sufren las consecuencias del dominio.

Katniss no tiene la libertad de cualquier adolescente de debatirse entre dos amores si es que lo desea, se encuentra aislada en una arena agreste donde debe combatir a 23 desconocidos, quienes deben matarse los unos a los otros. Cuando Peeta es introducido a los *Juegos del Hambre*, sólo significa una cosa:

matar al joven que la acompaña en el evento. Pese a que la vida de Everdeen se encuentra en la mira, matar no es una decisión sencilla, conoce a Peeta, aunque no cercanamente, pues él le salvó la vida, se siente en deuda con un muchacho que le ayudó cuando nadie más lo hizo. Gale mientras tanto, es su amigo y confidente. Un chico atractivo con el que se siente identificada, pues ambos perdieron a sus padres en las minas, factor que los condujo a cazar y conocerse. Este es el hombre por el que quizás la protagonista llega a experimentar sentimientos afectuosos que se ven limitados por las condiciones en las que viven. Su compañero de caza comparte con ella un desacuerdo por la forma en que el Capitolio gobierna los distritos, los abusos de autoridad, el hambre y los juegos a los que se ven sometidos. Para Katniss tener hijos en un mundo donde existen los *Juegos del Hambre* representa un miedo constante, un impedimento para ser feliz e incluso traer al mundo a un ser humano que será controlado y obligado a trabajar en las minas de carbón del Distrito 12. Aunque sepa que su compañero pueda tener deseos de formar una familia, es más grande su miedo por introducirlos en el sistema.

Al momento en el que Katniss encarga a Gale la supervivencia de su madre y hermana, ella se resigna a la muerte, sabe que él cumplirá con su palabra y las emociones que siente por él se ven eclipsadas por la sentencia de muerte que los juegos pintan sobre ella. Es entonces, cuando la desconfianza funge un papel esencial en la disyuntiva amorosa, Katniss Everdeen no puede acercarse demasiado a Peeta Mellark, si llega a conocerlo o encariñarse, quitarle la vida dejará de ser una opción. Por ello, se muestra hosca ante él, lo aleja y hasta lo agrede pues considera que el joven, a quien se le da bien estar en público, actúa con el fin de asegurarse patrocinadores en la arena, que lo harán regresar vivo a casa, a diferencia de ella que es antisocial y retraída.

Este juego se asemeja a *shows* con éxito televisivo en los Estados Unidos, *Survivor* es un ejemplo de ellos, un programa transmitido por la cadena CBS, en los que varios participantes debían sobrevivir a retos físicos en una isla. El acercamiento de la autora de la novela demuestra el fanatismo del pueblo americano por espectáculos como éste, donde el morbo es la razón de los altos *ratings*.

Para el pueblo del Capitolio los tributos de los distritos son sólo la utilería de un espectáculo sangriento donde niñas de 15 años son atravesadas por lanzas, donde una cornucopia de la abundancia augura muerte, baños de sangre y un único “sobreviviente” merecedor de la gloria de la élite en Panem.

Las circunstancias llevan a la “chica en llamas” a descubrir que el hijo del panadero no intenta traicionarla, al contrario, está enamorado de ella desde la infancia, él la ayudó a sobrevivir cuando su familia estaba a punto de morir de inanición, pese al castigo que pudiera recibir al hacerlo. Tras encontrarlo herido y con la esperanza de salir ambos victoriosos, Katniss se introduce en la farsa de amor entre los “trágicos amantes del Distrito 12”, hecho que le proporciona patrocinadores para mantenerlo con vida, sin importar que no ame al chico.

Fracasar no es una opción, los participantes se traicionan, al final Peeta y ella se encuentran cerca del cierre de la competencia. Los organizadores prometen salvarlos a ambos, no obstante, es una artimaña más, sólo uno puede salir victorioso. Así que Mellark ofrece su vida con tal de salvar a Katniss, prefiere morir a perder su individualidad, asesinar y volverse parte de los peones del Capitolio. Ante esta situación, la “chica en llamas” toma una decisión arbitraria para salvar a ambos, un acto inconsciente que funciona pero la sentencia a un castigo aún peor que una arena llena de genocidas o mutaciones genéticas.

Los *Juegos del Hambre* es una sátira de la realidad actual, no hay más que darse cuenta lo cercana que es la ficción de Panem y los distritos, la inequidad existe, los condicionamientos humanos, limitantes económicas y leyes, que al igual que los juegos, se burlan de los regidos. Los doce distritos y el Capitolio son sólo una metáfora de los Estados Unidos que bien puede aplicarse a cualquier nación, donde el enriquecimiento desmedido es usual entre los gobernantes, así como la pobreza es compañera del trabajador. Los juegos representan la lucha del sometido en contra del poder, la supervivencia, los aparatos de control para dominarlos a todos.

### **3.1.1 Análisis de la adaptación. *Los Juegos del Hambre***

#### **❖ Texto literario y texto filmico**

COLLINS, Suzanne. *Los Juegos del Hambre (The Hunger Games)*, 2009, Ed. Scholastic Press, EUA, 396 pp.

ROSS, Gary. *Los Juegos del Hambre (The Hunger Games)*, Jennifer Lawrence, Josh Hutcherson, Elizabeth Banks, Liam Hemsworth, Donald Sutherland, Stanley Tucci, Woody Harrelson, 2012, Lionsgate, EUA, 142 min.

#### **❖ Contexto de producción**

La utilidad de esta información es conocer el monto invertido en la producción cinematográfica, quién escribió el guión de la película (si el autor de la novela participó en el proceso), y las regiones que sirvieron para conformar el espacio fílmico.

Costo de producción: 74 millones de dólares.

Guionistas: Suzanne Collins, Billy Ray y el director Gary Ross fueron los encargados de la escritura del guión de la película.

Locación: La película fue rodada en distintos lugares de Carolina del Norte (Estados Unidos): Henry River Mill fue establecido como el hogar de Katniss y Peeta, Distrito 12. Plisah National Forest tomó lugar como el bosque a las

afueras del Distrito 12. Dupont State Recreational Forest fue lugar donde se situó la arena de *Los Juegos del Hambre*.

### ❖ Segmentación comparativa

Ésta fue realizada únicamente por secuencias, presentadas como enunciados actanciales para sintetizar los contenidos, con el objetivo de identificar los hechos significativos en la adaptación.

Títulos 00:00:00-00:00:25  
Tratado de la traición 00:00:26 – 00:00:38  
Seneca habla sobre los juegos 00:00:39-00:01:08  
Katniss, Prim y su madre 00:01:09-00:02:26  
Presentación del Distrito 12, caza 00:20:27-00:04:42  
Introducción de Gale, relación entre ellos 00:04:43-00:05:44  
Effie Trinket, preparativos 00:05:45-00:06:04  
Katniss y Gale habla sobre los juegos, referencia a avox 00:06:05-07:50  
El Quemador 00:07:51-00:08:09  
Prendedor de sinsajo 00:08:10 – 00:08:45  
Familias preparan a sus hijos, Katniss y Prim 00:08:45-00:09:45  
Katniss da el prendedor a Prim 00:09:46-00:10:10  
La cosecha 00:10:11-00:14:36  
Katniss se presenta voluntaria 00:14:37-00:17:44  
Señal de los tres dedos 00:17:45-00:17:53  
Peeta es seleccionado, recuerdo de él 00:17:54-00:19:11  
Despedidas 00:19:12-00:21:52  
Rumbo al Capitolio, Presentación de Haymitch 00:21:53-00:27:08  
Consejos para la supervivencia, entrada al Capitolio 00:27:09-00:31:03  
El Capitolio y su población, preparación estética 00:31:04-00:32:13  
Introducción de Cinna 00:32:14-00:33:25  
Entrada a los Juegos (carruajes) 00:33:26 – 00:35:39  
El presidente Snow 00:35:40-00:37:20  
Reacciones por su aparición 00:37:21-00:37:52  
Vida en el Capitolio, avox 00:37:53-00:39:37  
Entrenamiento 00:39:38-00:41:18  
Talentos, subestimación de Peeta 00:41:19-00:43:00  
Recuerdo Peeta le otorga pan en la lluvia: 00:43:01-00:43:20  
De vuelta al entrenamiento 00:43:21-00:46:24  
Pruebas individuales, Katniss y el arco 00:46:25-00:51:54  
Conversación entre Seneca Crane y el presidente Snow 00:51:55 – 00:53:03  
Antes de las entrevistas, desconfianza 00:53:04-00:53:59  
Show de entrevistas 00:54:00-00:56:05  
Entrevista a Katniss (chica en llamas) 00:56:06 – 00:59:40  
Entrevista Peeta (*Star-Crossed-Lovers*) 00:59:54 – 01:05:29  
Camino a la arena, prendedor 01:05:30-01:09:24  
Presentación de la arena, matanza 01:09:25-01:12:31  
Katniss huye y se refugia 01:12:32-01:16:59  
Los profesionales, traición de Peeta 01:17:00-01:18:32

Bosque en llamas 01:18:33-01:21:24  
 Persecución de los profesionales 01:21:25-01:24:09  
 Ayuda de Haymitch, rastrevíspulas 01:24:10-01:30:05  
 Alucinaciones 01:30:06-01:32:31  
 Alianza con Rue 01:32:32-01:35:14  
 Silbido de 4 notas (sinsajos) 01:35:15 – 01:36:14  
 Destrucción de las provisiones 01:36:15-00:40:56  
 Muerte de Rue 01:40:57 – 01:45:35  
 Disturbios en Distrito 11 01:45:36-01:47:02  
 Haymitch convence a Seneca, salva a Katniss 01:47:03-01:47:46  
 Snow advierte a Seneca por permitir vivir a Katniss 01:47:47-01:48:36  
 Cambio de reglas búsqueda de Peeta 01:48:37-01:51:39  
 Estadía en la cueva: 01:51:40-01:54:39  
 Katniss va por la medicina, ayuda de Tresh 01:54:40-01:57:58  
 Katniss y Peeta más cercanos 01:57:59-01:59:42  
 Bayas, muerte de una chica 01:59:43-02:01:20  
 Mutos y muerte de Cato 02:01:21-02:07:01  
 Suicidio con bayas 02:07:02- 02:09:09  
 Haymitch y Katniss hablan sobre las consecuencias 02:09:10-02:09:32  
 Muerte de Seneca Crane 02:09:33 – 02:10:17  
 Entrevista final, coronación 02:10:18-02:12:12  
 Regreso al Distrito 12, olvidar la farsa de amor 02:12:13-02:15:17

## ❖ **Análisis de procedimientos de adaptación**

**A. Enunciación y punto de vista.** Está enunciado por un narrador extradiegético que permite ver los diferentes aspectos de los personajes, no sólo la protagonista.

A1. Título: *Los Juegos del Hambre (The Hunger Games)*, para ambos materiales.

A2. Tiempo de la enunciación y del enunciado. El tiempo de lanzamiento del largometraje es de tres años después del de la novela, sin cambios relevantes.

A3. Focalización del conjunto del relato o secuencias más significativas:

Tratado de la traición: 00:00:26 – 00:00:38

Prendedor de sinsajo: 00:08:10 – 00:08:45

Katniss da el prendedor a Prim: 00:09:46 – 00:10:10

Entrada a los Juegos (carruajes): 00:33:26 – 00:35:39

Recuerdo Peeta le otorga pan en la lluvia: 00:43:01-00:43:20

Conversación entre Seneca Crane y el presidente Snow: 00:51:55 – 00:53:03

Entrevista a Katniss (chica en llamas): 00:56:06 – 00:59:40

Entrevista Peeta (Star-Crossed-Lovers): 00:59:54 – 01:05:29

Silbido de 4 notas (sinsajos): 01:35:15 – 01:36:14

Muerte de Rue: 01:40:57 – 01:45:35

Estadía en la cueva: 01:51:40-01:54:39

Suicidio con bayas: 02:07:02- 02:09:09

Muerte de Seneca Crane: 02:09:33–02:10:17

## **B. Transformaciones en la estructura temporal**

B1. El tiempo entre la publicación de la novela y el filme es de 3 años (2009-2012), no obstante la trama de ambos se sitúa en un tiempo futurista no especificado.

B2. Ubicación temporal: futuro, sin un año en específico.

B3. Orden: ambos discursos siguen una estructura lineal con recuerdos (*flashbacks* en el caso de la película) que sirven para contextualizar.

B4. Duración: en la novela se especifica el tiempo transcurrido entre la selección, el viaje en tren, la estadía en el centro de entrenamiento y la arena, mientras que la producción cinematográfica no hace clara la duración de cada transcurso de tiempo.

B5. Frecuencia (repeticiones e iteraciones): la mención de la frase “chica en llamas”.

## **C. Espacio filmico**

- Es análogo a una región real: Estados Unidos, pero sufre distorsiones de tiempo ya que es un futuro ficticio, hay un juego entre lo real e imaginario. La imagen juega un papel importante, mediante la escenografía y los efectos especiales se construyen escenarios futuristas como el Capitolio, una urbe tecnológica imaginaria, mientras que la arena es una locación real.
- El espacio está construido con base en el alternado de una focalización cero cuando la cámara actúa como narrador omnisciente cuando Katniss Everdeen no está en cuadro y una focalización interna cuando la cámara sabe lo mismo que Everdeen, da cuenta de sus acciones a través de la diégesis.
- El encuadre se centra en escenarios como: Distrito 12, el tren, el centro de entrenamiento, el Capitolio, la arena, el centro de mando, los jardines de Snow. Existe un fuera de campo al inicio de la película, con el texto del Tratado de la traición.
- La perspectiva es de una cámara objetiva que simula la visión de una tercera persona que presencia la trama. Se recurre a la cámara subjetiva cuando Katniss sufre alucinaciones causadas por las rastrevíspulas.
- El espacio de sonido es extradiegético cuando la banda sonora enfatiza las acciones de los personajes. Diegético con la voz en *in* cuando Everdeen canta y después Rue silba la canción de cuatro notas que los sinsajos repiten.

**D. Organización del relato:** pese a la reducción o inserción de escenas, el largometraje asemeja la novela pues sigue la misma línea temporal y estructural.

## E. Supresiones

E1. Acciones: el encuentro con la esclava a la que le han cortado la lengua (Avox), recuerdo sobre ella y su captura por el deslizador del Capitolio.

El amputamiento de la pierna de Peeta y su cambio por una prótesis.

E2. Descripciones: la novela ahonda en la descripción en retrato del padre de Katniss.

El dominio que suponía los *Juegos del Hambre* para los habitantes de los Distritos, una humillación, control.

E3. Diálogos: entre Katniss y Rue, en la que se menciona que los habitantes de los Distritos no pueden tomar productos cosechados o manufacturados de acuerdo a su industria.

La historia de cómo Peeta conoce a Katniss porque su padre le cuenta sobre el canto del padre de Katniss.

E4. Episodios: la vida de Katniss antes de su participación en la caza, tiempo en el que tras el término de la indemnización por la muerte de su padre y el aislamiento depresivo de su madre, la familia carece de recursos para sobrevivir.

**F. Compresiones**: se muestra la escena en la que Peeta quema el pan para poder dárselo a Katniss, pero no se ve el trasfondo de su necesidad, el tiempo en el que no tenía comida.

**G. Traslaciones**: el discurso fílmico es una traslación del literario, si bien se omiten diálogos o se hacen cambios, la obra se traslada al filme.

## H. Transformaciones en personajes y en historia:

H1. De narraciones en diálogos: Katniss recuerda no haber salvado a una chica de los deslizadores del Capitolio, esto se transforma en una conversación en la que se sugiere el corte de lengua como castigo que sufrió la chica capturada.

H2. De diálogos directos en indirectos: la habilidad de Peeta ante las cámaras queda explicada por una conversación en la que Haymitch explica que él tiene mayores oportunidades de sobrevivir que Katniss.

H3. De acciones: Madge (hija del alcalde) es quien entrega el prendedor del sinsajo a Katniss, ésta no lo compra en el “Quemador” a Ripper.

H4. De personajes: los habitantes del Distrito 12 tenían como rasgo físico la piel aceitunada y ojos grises, modificado en la película por la selección de actores.

Peeta Mellark pierde una pierna y es remplazada por una prótesis. Haymitch Abernathy es presentado como un alcohólico funcional, mientras que en la novela es alguien fuera de forma y está ebrio la mayoría del tiempo.

Los perros “mudos” tenían características de lobo y perro además de un factor atemorizante, la coloración del pelo y la cara de los tributos ya asesinados en los juegos.

**I. Sustituciones o búsqueda de equivalencias:** las conversaciones entre el Presidente Snow y Seneca Crane sirven para establecer la situación fuera de la percepción de Katniss.

**J. Añadidos:**

J1. Que marcan la presencia del autor fílmico. Conversación entre Seneca Crane y el Presidente Snow en la mansión presidencial sobre la función de la esperanza y el dominio.

- El control tecnológico de los juegos, cómo funcionaban desde afuera.

J2. De secuencias dramáticas completas. Aislamiento de Gale Hawthorne, ante las escenas de besos de Katniss.

- Levantamiento en el Distrito 11.
- Muerte de Seneca Crane, director de los Juegos, a manos de las bayas que permitió usar a Katniss.

J3. Documentales. La muerte de Seneca Crane ordenada por el Presidente Snow, con un tazón lleno de bayas “jaula de noche”, ironía por el error que permitió en la arena.

**K. Desarrollos:**

K1. Completos de acciones implícitas o sugeridas.

La sugerencia del cortado de lengua, sin mención de los *avox*, aquí la referencia de los esclavos acusados de traición es menor, pero no se desarrollan más allá de un chiste.

K2. De acciones breves y rasgos de personaje.

El aislamiento de la madre, no se ve reflejado adecuadamente, se muestra indiferente cuando estaba afectada.

K3. Breves de acciones de contexto.

La muerte del padre de Katniss por la explosión en la minas es reducido, así como la etapa en la que casi muere de hambre.

**L. Visualizaciones:** en la película no existe una visión en primera persona, como la narración de la protagonista en la novela.

- Para aminorar la violencia contenida en el largometraje, las escenas que muestran el asesinato de un competidor contra otro, evitan el enfoque en la sangre, crean un efecto borroso que no se centre en la carnicería.

❖ **Valoración global:** la versión cinematográfica dirigida por Gary Ross es una adaptación de coherencia estilística. Ambos discursos coinciden en la temática principal de la obra, -en la que la autora escribió el guión para la misma, junto con el director y un escritor más-, es cierto que el filme omite algunos aspectos de orden violento o sangriento, sin embargo, la obra permanece apegada al texto original.

### 3.2. Las llamas de la rebelión

*“Recuerda quién es el verdadero enemigo”, Suzanne Collins*

La teología ha demostrado que las religiones van y vienen entre los pueblos que las adoptan, algunos eligen creer lo que más apele a sus conciencias o principios, sea por transmisión familiar o convicción personal, el ser humano decide qué es lo que quiere creer. Antaño, la cultura griega y romana, cada una con sus propias versiones, creía en los Olímpicos, deidades todopoderosas con atributos que honraban cualidades, valores e incluso vicios, recordemos a Baco, el dios del vino, conocido por acechar a las ninfas, abusarlas. Las leyendas del Olimpo están cargadas de traición, exceso, engaño, poder, ambición, celos. La divinidad es una característica permisiva en la que convergen tanto vicios como virtudes.

Algunos dicen que las religiones o historias de esta estirpe están basadas en la realidad de los hombres, en la mitificación de sus actos, la representación de los mismos. ¿“Aquél que no conoce su historia está condenado a repetirla”? una afirmación que a veces acierta para desgracia de los que la reviven, no obstante, hay algunos que aprenden de ella para modificarla, evidenciarla.

Suzanne Collins, escritora de la trilogía *Los Juegos del Hambre* ha sabido mirar en la historia o en la mitología de la cultura griega. Sus tramas representan el bagaje cultural contenido en la semiótica de su obra en tres piezas. La escritora estadounidense evidencia, actualiza, señala con ejemplos contemporáneos de orden novelístico las leyendas que se tornan realidad. Tal es el caso de Prometeo y el fuego del Olimpo, donde el titán encargado de elegir equitativamente, engaña a los dioses, en especial a Zeus, roba el fuego del Olimpo para entregárselo a la humanidad, aquello que se asume bajo análisis como el conocimiento, carente en la raza humana antes de este evento. Para Collins, la llama del conocimiento tiene otro significado, se transforma en la libertad, la “llama de la revolución”.

Para aquellos familiarizados con *Los Juegos del Hambre*, la referencia quizá suene alguna campana, al asumir que no sea el caso, la explicación va de esto: *Panem*, un Estado sobreviviente a un futuro post-apocalíptico se ve controlado por el Capitolio: un gobierno que obliga a dos habitantes por cada uno de los 12 distritos a participar en un juego a muerte, del que devendrá un solo ganador al que se le otorga honor y gloria, tal cual fuese la antigua tradición celebrada en Maratón, claro, -a excepción del baño de sangre, aquello era una competencia sana-.

En el mito griego, Prometeo es el titán campeón hacedor de hazañas, ejemplo para los hombres, una criatura distinta de Katniss Everdeen, una joven que con 17 años ha sobrevivido las pruebas de los pasados *Juegos del Hambre*, marcada por la muerte de su padre en las minas de carbón. La estaba en la arena donde utilizó la muerte como táctica de supervivencia, concedora de la carencia por sus años de vida en el mísero distrito minero. Everdeen podría

parecer el héroe o el antihéroe redimido, pero la joven es el atisbo de la realidad, ella no quiere ser la heroína, no se considera como tal y, posiblemente, no reúne las cualidades para ello, es una humana tratando de sobrevivir, glorificada mas no por deseo propio.

Tras los eventos en los *Juegos del Hambre* Katniss vive un breve periodo de calma en la que se ve representada como la vencedora de la arena. Recibe una fortuna más que suficiente para vivir cómodamente: con ese dinero ayuda a otros como forma de redención, pero esto es una fachada. Ella es la ladrona del fuego olímpico, al tiempo que ha burlado las reglas del Olimpo, ha desafiado a los “dioses” al salvar a otro participante, la vergüenza se transforma en ira en la Ciudad Capitolio situada entre las montañas. Al salvar a Peeta Mellark y sobrevivir, demuestra la fuerza del hombre ante el poder, al mostrar que la dignidad, la libertad e individualidad están fuera de las manos del Capitolio.

Así que, tras robar la llama del Capitolio, Katniss enfrenta las consecuencias de sus actos a manos del verdugo, el presidente Snow, un hombre que no ostenta rayos pero sí toda la tecnología y fuerza militar de esta sociedad, un tirano que no puede ser engañado con escenificaciones. Si para Prometeo huir significó entregar un señuelo, Everdeen debe fingir estar enamorada de Peeta, representar una farsa amorosa, como cortina de humo ante la crisis de los distritos.

Mientras tanto, el hombre en los 12 distritos ha recibido la chispa de la rebelión, un aparato de ignición en contra del Capitolio, los levantamientos comienzan, el pueblo se alza contra su opresor. Saben que las acciones de la chica del prendedor de sinsajo son una señal de desafío, Everdeen se transforma en la heroína aún sin saberlo.

Los mortales comienzan a luchar, la represión golpea con fuerza, las llamas de la rebelión se tornan literales, las formas de sustento se queman ante los vigilantes de la paz que ocultan los levantamientos, que asesinan en plazas públicas, que detienen a los insurrectos. Los mortales que no rinden pleitesía deben ser destruidos, castigo divino por oponerse a las reglas establecidas.

Tal cual fuera el águila que devora eternamente las entrañas de Prometeo como castigo, otra ave cae sobre la protagonista, el sinsajo que la identifica como la llama de la revolución, un símbolo con consecuencias propias. La vencedora debe ser eliminada a toda costa para demostrar que hasta los titanes pueden ser aplastados y qué mejor prueba que enfrentarse de nuevo a los *Juegos del Hambre*, planeados con la intención de eliminarla.

La semejanza entre Katniss y Prometeo radica en que ambos se tornan en contra del mandato de los dioses, ayudan a los subyugados y al hacerlo se vuelven traidores, por ello, deben ser castigados como ejemplo de las consecuencias de la sublevación.

Nada satisface más a los dioses que introducir a sus campeones con pruebas que los harán legendarios si no perecen en el intento, Hércules cumplió con una docena de tareas que lo convirtieron en el semidiós del mito. Una arena dividida en 12 partes, cada una con una prueba mortal planificada para los 24 gladiadores que entran a la arena con el fin de sobrevivir.

Los vencedores de los 12 distritos son la gloria del Capitolio pero también ejemplos de sobrevivencia, razón por la cual Snow desea eliminarlos, aunque éstos se encuentren en desacuerdo. La promesa de una vida holgada sin más *Juegos del Hambre* ha sido quebrantada, ni los distritos con favoritismo del Capitolio están dispuestos a aceptar la muerte que el Vasallaje de los 25 les anuncia, incrementando el desacuerdo hacia el Gobierno del que los habitantes del Capitolio son parte.

Para sobrevivir, Katniss hace consciente dos factores: Peeta está de nuevo en la competencia y esta vez existen enemigos más fuertes que antes, los mejores de este evento. Junto con su mentor (Haymitch) decide salvar la vida de Peeta a toda costa, sabe que él se sacrificará por ella pues la ama, debe formar una alianza con algunos vencedores con tal de salvar la vida del joven, su decisión es morir en la arena, terminar con el desafío que lanzó al Capitolio. La alianza conlleva aún más dificultad, pues significa matar a personas que se encuentran de su parte.

Finalmente, el Vasallaje de los 25 comienza. Una arena de reloj encierra horrores en cada segmento horario, los veinticuatro gladiadores inician la batalla, la muerte se abre paso entre ellos. Los terrores no sólo son físicos sino psicológicos, la tortura recuerda a Everdeen lo que tiene que perder, Gale, su familia. De una forma fortuita el romance con Peeta se reanuda, el amor hacia ella es límpido, prefiere morir pues sin ella el mundo no significa nada, Katniss no sabe si lo ama, desea salvarlo, nadie más debe morir por su causa.

Al escenificar la boda y el embarazo, produce simpatía en los habitantes del Capitolio por el espectáculo, genera en ellos descontento por introducirla a los juegos. Pero la matanza entre vencedores continúa, el Olimpo situado entre las Rocallosas ha decidido matarla. Tras las pruebas existe la posibilidad de salvar a Peeta, traicionar a los aliados, matarlos y dejar vivo al individuo cuya fidelidad es infranqueable, aquel por el que quizás sienta amor.

Demarcar la arena como un reloj es una metáfora del tiempo en que los doce distritos se alzarán, la caída del campo de fuerza en la arena es la imagen del Capitolio destruido, ningún aparato del Estado es inmune, los mortales han planeado una estrategia para salvar a su heroína, el Sinsajo, rescatar a aquella que brindó el fuego de la revolución.

Renacer como el mítico fénix trae consecuencias a Katniss, las llamas de la revolución la han abrasado, ella es el símbolo de la revolución, la cara del pueblo combatiente ante los dioses de Panem. El ser semirreconstruido que es ahora ha perdido su hogar físico y aquel que se encontraba en el hijo del pandero. Peeta, el único hombre que le recordaba la naturaleza bondadosa de la humanidad, el verdadero héroe, el caballero blanco que no sucumbió a la corrupción de la matanza, que se mantuvo impávido ante la tortura del Capitolio.

### 3.2.1. Análisis de la adaptación. *Los Juegos del Hambre: En Llamas*

#### ❖ Texto literario y texto filmico

COLLINS Suzanne. *En Llamas (Catching Fire)*, 2009, Ed. Scholastic Press, EUA, 391 pp.

LAWRENCE, Francis. *Los Juegos del Hambre: En Llamas (The Hunger Games: Catching Fire)*, Jennifer Lawrence, Josh Hutcherson, Elizabeth Banks, Liam Hemsworth, Donald Sutherland, Stanley Tucci, Woody Harrelson, 2013, Lionsgate, EUA, 146 min.

#### ❖ Contexto de producción

La utilidad de esta información es conocer el monto invertido en la producción cinematográfica, quién escribió el guión de la película (si el autor de la novela participó en el proceso), y las regiones que sirvieron para conformar el espacio fílmico.

Costo de producción: 130 millones de dólares  
Guionistas: Simon de Beaufoy y Michael Arndt

Locaciones: para el escenario de la arena se escogió una de las playas en la Isla Hawaiana de Oahu. Swan House, Atlanta, espacio utilizado como la mansión presidencial de Snow. Para las secuencias del Capitolio la locación se situó en el Atlanta Marriot Marquis Hotel.

#### ❖ Segmentación comparativa

Ésta fue realizada únicamente por secuencias, presentadas como enunciados actanciales para sintetizar los contenidos, con el objetivo de identificar los hechos significativos en la adaptación.

Títulos e introducción 00:00:00-00:00:41  
Caza en el bosque 00:00:42-00:02:23  
Ataque de pánico 00:02:24-00:03:30  
Beso entre Katniss y Gale 00:03:31-00:04:30  
Preparación para las cámaras 00:04:31-00:05:25  
Visita del presidente Snow 00:05:26 – 00:10:20  
Farsa de amor para el Capitolio 00:10:21-00:13:58  
Equipo en el tren 00:13:59-00:14:54  
Control en el tren 00:14:55-00:14:57  
Muestra del pin de sinsajo 00:14:58-00:15:07  
Katniss y Peeta acuerdan conocerse 00:15:08-00:16:54

Grafiti de sinsajo en los túneles 00:16:55-00:17:57  
 Discurso en Distrito 11 y señal de los tres dedos 00:17:58-00:21:10  
 Asesinato del anciano del Distrito 11 00:21:11 – 00:21:44  
 Reacciones 00:21:45-00:23:01  
 La Gira dela Victoria (descontento) 00:23:02 – 00:25:23  
 Pesadillas de Katniss 00:24:32-00:24:56  
 La nieta de Snow usa una trenza como Katniss 00:25:24-00:25:48  
 Sugerencia y anuncio de la boda 00:25:49-00:27:04  
 Reacción de Gale ante el anuncio 00:27:05-00:27:16  
 Fiesta en la mansión presidencial, excesos 00:27:17-00:29:37  
 Introducción de Plutarch, pistas 00:29:38-00:31:23  
 Discurso de Snow, sangre en la copa 00:31:24-00:33:07  
 Pantallas del tren muestran revueltas 00:33:08-00:33:50  
 Plutarch y Snow hablan sobre el valor del miedo y la esperanza 00:33:51-00:34:58  
 Conversación entre Gale y Katniss 00:33:54-00:34:57  
 Gale pregunta a Katniss si lo ama 00:35:58-00:37:34  
 Incendio del Quemador, agentes de la paz 00:37:35-00:40:19  
 Latigazos a Gale, interposición 00:40:20-00:42:56  
 Cuidados y beso para Gale 00:42:57-00:45:43  
 Plática entre Katniss y Prim 00:44:49-00:45:43  
 Planeación del Vasallaje de los 25 00:45:44 – 00:46:37  
 Presentación del Vasallaje 00:47:35 – 00:48:05  
 Katniss hace prometer a Haymitch salvar a Peeta 00:48:06-00:49:37  
 Otro beso entre Gale y Katniss 00:49:38-00:50:16  
 Día de la cosecha 00:50:17-00:53:19  
 De vuelta al tren 00:53:20-00:54:17  
 Ciudad Capitolio, avoxes 00:54:18-00:57:01  
 Rumbo a los carruajes 00:57:02-00:58:40  
 Carruajes (traje de carbón) 00:58:41 – 00:59:54  
 Interacción con otros vencedores 00:59:55-01:02:43  
 Entrenamiento, hacer aliados 01:02:44-01:07:56  
 Katniss recuerda a Seneca Crane 01:07:57-01:10:20  
 Entrevistas, descontento de los vencedores 01:10:21-01:15:34  
 Revelación del vestido de sinsajo 01:15:35 – 01:18:21  
 Noticia del embarazo 01:18:21-01:19:35-00  
 Censura a los vencedores 01:19:35-01:20:06  
 Haymitch: “Recuerda quién es el verdadero enemigo” 01:20:07-01:22:10  
 Katniss y Peeta a solas 01:22:11-01:22:37  
 Camino a la arena 01:22:38-01:23:29  
 Snow y Plutarch, muerte para Katniss 01:23:30-01:24:40  
 Muerte de Cinna 01:24:41-01:26:07  
 Presentación de la arena 01:26:08-01:29:20  
 Electrocutión de Peeta 01:29:21-01:33:00  
 Nieta de Snow quiere un amor como el de Katniss 01:33:01-01:33:17  
 Visión completa de la arena 01:33:18-01:35:38  
 Imágenes de los caídos, espita 01:35:39-01:37:12  
 La niebla, sacrificio de Mags 01:37:13-01:41:02  
 Ataque de los simios 01:41:03-01:47:17  
 La perla 01:47:18-01: 47:47

Aliados bañados en sangre 01:47:48-01:50:49  
Tic Toc 01:50:50-01:51:59  
La arena es un reloj 01:52:00-01:55:58  
Charlajos 01:55:59-01:58:10  
Johana habla en contra de Snow 01:58:11-01:59:09  
Plan del alambre 01:59:10-02:01:47  
Plutarch escucha el plan 02:01:48-02:01:55  
Peeta dice cuánto significa Katniss para él 02:01:56-02:04:36  
Snow y Plutarch, el objetivo 02:04:37-02:05:14  
Ejecución del plan 02:05:15-02:08:59  
“Recuerda quién es el enemigo” 02:09:00 – 02:09:39  
Destrucción del campo de fuerza 02:09:40-02:10:28  
Plutarch desaparece, traición a Snow 02:10:29-02:10:51  
La arena es destruida, rescate 02:10:52-02:13:29  
Explicaciones en el planeador 02:13:30 – 02.15:12  
Distrito 12 ya no existe 02:15:13-02:16:25  
Símbolo del sinsajo 02:16:26-01:16:48

## ❖ **Análisis de procedimientos de adaptación**

**A. Enunciación y punto de vista.** El trasvase cinematográfico posee una enunciación extradiegética que permite obtener los puntos de vista de todos los personajes.

A1. Título: al formar parte de una trilogía comercial el nombre de la segunda película cambia del título original: *En llamas (Catching Fire)* a *Los Juegos del Hambre: En Llamas (The Hunger Games: Catching Fire)*.

A2. Tiempo de la enunciación y del enunciado. La diferencia entre el lanzamiento de la novela y del largometraje es de cuatro años, 2009 – 2013, sin cambios relevantes.

A3. Focalización del conjunto del relato o secuencias más significativas:

Visita del presidente Snow: 00:05:26 – 00:10:20

La Gira de la Victoria (descontento): 00:23:02 – 00:24:58

Asesinato del anciano del Distrito 11: 00:21:11 – 00:21:44

Planeación del Vasallaje de los 25: 00:44:44 – 00:46:37

Presentación del Vasallaje: 00:47:35 – 00:48:05

Carruajes (traje de carbón): 00:58:41 – 00:59:54

Revelación del vestido de sinsajo: 01:15:35 – 01:18:21

“Recuerda quién es el enemigo”: 02:09:00 – 02:09:39

Explicaciones en el planeador: 02:13:30 – 02.15:12

## **B. Transformaciones en la estructura temporal**

B1. El tiempo entre la publicación de la novela y el filme es de 4 años (2009-2013), no obstante, la trama de ambos se sitúa en un tiempo futuro no especificado.

B2. Ubicación temporal: futuro, sin años especificados.

B3. Orden: tanto la novela como el filme siguen la misma estructura lineal de la narración, no hay cambios significativos.

B4. Duración: la segunda entrega de esta trilogía es más clara al establecer el tiempo transcurrido entre la victoria de Katniss en los Juegos, la Gira de la Victoria y el transcurso entre su re-ingreso en el Vasallaje de los 25.

B5. Frecuencia (repeticiones e iteraciones): a diferencia de la novela y con el fin de remarcar el triángulo amoroso entre los protagonistas, se reiteran los besos entre Gale y Katniss, mientras que la novela marca un beso robado por Gale y otro otorgado por Katniss, mientras él yace herido a causa de latigazos en la espalda. Impresión del Sinsajo en mantas, pancartas, paredes, la frase “La suerte nunca está de nuestra parte”, el silbido de 4 notas y la señal luctuosa del Distrito 12.

### C. Espacio filmico

- Trata de ser análogo a la realidad pero la continuidad de la secuela reinstaura un espacio ficticio, una época futura. Los escenarios y el amueblado muestran un espacio imaginario ya visitado en el primer filme. Los efectos especiales y la escenografía construyen entornos futuristas como: los distritos, el Capitolio y la arena, que no existen en la realidad.
- El espacio está construido con base en el alternado de una focalización cero cuando la cámara es un narrador omnisciente que está presente en los escenarios donde Katniss está fuera de cuadro y focalización interna cuando se siguen las acciones de la protagonista.
- El encuadre se centra en escenarios como: el bosque, la aldea de los vencedores, los distritos, el tren, la mansión presidencial, el centro de entrenamiento, el Capitolio, la arena. El filme no posee fuera de campos.
- La perspectiva en esta secuela alterna entre una cámara objetiva que funge como tercera persona que presencia la diégesis y una cámara subjetiva cuando: Peeta está inconsciente, Katniss cae al agua y se recupera tras la destrucción de la arena.
- El espacio de sonido es diegético con el silbido de cuatro notas en *in*, extradiegético cuando la banda sonora ensalza los aspectos emocionales de los personajes.

**D. Organización del relato:** la narración de la película sigue la línea temporal del libro, la secuencia es similar aunque se le lleguen a sumar o restar escenas.

### E. Supresiones

E1. Acciones: la relación que empieza a existir entre los vencedores y Katniss, se produce una mayor interacción con ellos en el material literario que en el largometraje.

Las pistas del plan de escape de la arena con los panecillos de cada Distrito, marcaban la hora en que sería ejecutado el plan.

El encasillamiento de Katniss en el Distrito 12, cuando la barda electrificada es activada y ella se queda fuera, una muestra del dominio del Capitolio sobre ella.

Plutarch Heavensby enseña un reloj con el símbolo del sinsajo a Katniss, le otorga una pista sobre el plan que se lleva a cabo.

E2. Descripciones: del avox, antaño jefe de los agentes de la paz del Distrito 12 puesto al servicio de Katniss como muestra de lo que les sucede a sus simpatizantes.

E3. Diálogos: entre las refugiadas del Distrito 8 y Katniss, en el que explican que ella representa a la rebelión, la existencia del Distrito 13 y el uso del sinsajo como símbolo.

E4. Episodios: se omite la revisión de los videos de los Juegos anteriores, parte que revela por qué los vencedores son de tal manera, su comportamiento después de la arena.

Peeta y Katniss comparten un tiempo a solas en el tejado del centro de entrenamiento, donde él le demuestra cuánto aprecia estar con ella y siente algo profundo por ella.

La aparición de dos refugiados del Distrito 8, las cuales se dirigen al supuesto y extinto Distrito 13.

**F. Compresiones**: el relato se ve comprimido en algunos aspectos, no obstante, permanece similar a la trama de la novela, algunas compresiones se hacen como forma de reducción de tiempo para el discurso cinematográfico.

**G. Traslaciones**: el discurso fílmico es una traslación del literario, si bien se omiten diálogos o se hacen cambios, la obra se traslada al filme.

**H. Transformaciones en personajes y en historia**:

H1. De narraciones en diálogos: en la novela, los vencedores hacen más notorio su descontento con el Vasallaje de los 25, sugieren que sea cancelado, cada uno a su modo, el filme lo muestra con disimulo.

H2. De diálogos directos en indirectos: en la escena final, antes de que Katniss lance la flecha electrificada, Finnick le dice la frase “recuerda quién es el verdadero enemigo”, mientras que en el libro es ella quien la recuerda (pensamiento), razón por la que decide no dispararle a O’ dair<sup>75</sup>.

H3. De acciones: Johana Mason grita groserías en las entrevistas de los participantes, mientras que en el libro sólo pone en duda las decisiones del Capitolio.

H4. De personajes: en el filme no se establece que una de los vencedores era madre de dos hijos menores, para después morir en la arena.

---

<sup>75</sup> COLLINS, Suzanne, *En Llamas*, p.246.

Peeta se encontraba en desventaja debido a la falta de una de sus piernas, remplazada por una prótesis.

La madre de Katniss era una mujer temerosa, pero el único ámbito en el que se desarrollaba con valentía e impávida era al curar a los enfermos. En el filme se le muestra nerviosa y dubitativa al curar a Gale, se opaca esta cualidad.

**I. Sustituciones o búsqueda de equivalencias:** las perspectivas en las que existen otros personajes y Katniss no es la protagonista, funcionan de manera de narrador omnisciente ya que en la novela ella es narrador-personaje.

Para sustituir la visita a casa del alcalde del Distrito 12, Katniss observa los disturbios en otros distritos en el tren del Capitolio en lugar de la mansión del alcalde.

**J. Añadidos:**

J1. Que marcan la presencia del autor fílmico. Conversaciones entre Plutarch y Snow, sirven para contextualizar las acciones que tomará el gobierno del Capitolio.

- La nieta del Presidente Snow explica su afición por Katniss, su estilo y su deseo de vivir una historia de amor como ella.

J2. De secuencias dramáticas completas. La muerte de Mags es significativa para Finnick, sin embargo, la novela aminora el llanto dramático que se ve en la secuencia: Sacrificio de Mags 1:39:50 – 1:40:08.

J3. Documentales. La representación de Plutarch como jefe de juegos, en estas escenas se muestra cómo él finge ante el Presidente Snow y le presenta un plan para destruir a Katniss y la rebelión.

**K. Desarrollos:**

K1. Completo de acciones implícitas o sugeridas.

La explicación de Beete y Volts acerca de la carga eléctrica que los campos de fuerza suponen y cómo forman una barrera de separación, un punto débil.

K2. De acciones breves y rasgos de personaje.

Relación entre Katniss y Cinna, la familiaridad entre éstos, mediante diferentes secuencias muestra la amistad/confianza del uno por el otro.

K3. Breves de acciones de contexto.

Secuencias de levantamientos en los distritos, muestran la realidad que se vive en Panem, fuera del Capitolio.

Descontento de los habitantes de los distritos durante la gira de la victoria.

**L. Visualizaciones:** el largometraje explota el uso del símbolo del sinsajo como muestra de los levantamientos, aunque el libro mencione galletas con el símbolo o avistamientos discretos en los anuncios televisivos. El símbolo aparece explícito como representante de la revolución.

- ❖ **Valoración global:** la versión cinematográfica dirigida por Lawrence es una adaptación de coherencia estilística, ambos discursos coinciden en la temática central de la obra, el filme omite ciertos aspectos del trasfondo, sin embargo, la obra permanece fiel al original.

### 3.2.2. Análisis semiótico en las novelas y películas (*Los Juegos del Hambre* y *En Llamas*)

El estudio de los signos en las obras literarias y cinematográficas se realiza con base en las categorías semióticas provistas por Charles Sanders Peirce. El modelo escrito permite explorar las connotaciones inscritas por el autor en los objetos, ayuda a conocer su bagaje cultural, reflexionar el contexto de las novelas, las referencias a otras obras y la importancia de la comercialización de símbolos. Las infografías al final, muestran la representación visual de las triadas: objeto-representamen-interpretante, desglosadas textualmente.

Respecto a la conjunción de las obras *Los Juegos del Hambre* y *En Llamas* en un solo análisis, esto se debe a que ambas hacen uso de los mismos objetos, la segunda novela rescata los elementos de la primera e incluye nuevos, se sirve de ellos para generar un contenido que al ser adaptado se comercialice.

**Objeto:** prendedor sinsajo

**Signo o representamen:** ave (sinsajo) → índice

**Interpretante:** libertad → sinsigno

(Las aves son libres) → cualisigno

(Rebelión) → sinsigno

► Galletas, reloj, imágenes en pantalla → índices

→ Categoría de signo

► Objeto secundario

**Objeto:** el Capitolio

**Signo o representamen:** sello del Capitolio [águila] → símbolo

Rema: el águila americana en el escudo presidencial de Estados Unidos

**Interpretante:** gobierno de Panem (gobierno de Estados Unidos)

(Control) → Legisigno

**Objeto:** Panem (del prefijo griego pan = todo)

Rema: de la frase latina "*Panem et circences*"

**Signo o representamen:** 13 distritos y el Capitolio → cualisigno (división)

Rema: las trece colonias de Estados Unidos, gobernadas por la Corona Inglesa

► División feudal

**Interpretante:** pueblos, habitantes de los distritos, (pobreza, sometimiento)

→sinsignos

▶ Habitantes del Capitolio (exceso, poder) → cualisignos

**Objeto:** sinsajo [sentimentalmente]

**Signo o representamen:** ave → índice

**Interpretante:** padre (familia, amor, cariño) → legisigno / cualisignos

▶ Rue (amiga) → índice de Prim → inocencia, pureza, amistad  
→ cualisignos

▶ Fénix → ícono (mítico, renacimiento) → decisignos

**Objeto:** Katniss-sinsajo (símbolo de la revolución)

**Signo o representamen:** sinsajo → símbolo

**Interpretante:** valentía, esperanza → cualisigno

▶ Rebelión, levantamiento, caos → legisignos

**Objeto:** sinsajo (símbolo de la revolución)

**Signo o representamen:** vestido de sinsajo → ícono

▶ Desafío → decisigno

**Interpretante:** vestido (como objeto) → índice

**Objeto:** mockingjay (sinsajo) [vocablo inglés]

▶ Mockingbird (ruiseñor) → índice [sinsonte para la novela]:  
mock: burla bird: pájaro

▶ Jabberjay → decisigno (charlajo)

Argumento: el Capitolio crea un ave capaz de repetir las conversaciones de la rebelión, ésta lo descubre y envía mensajes falsos. El cruce del Mockingbird y el Jabberjay resulta en el Mockingjay, una especie fuera del control del Capitolio, una burla para éste.

**Objeto:** Katniss (saeta, planta acuática, *Sagittaria montevidensis* [*Sagittaria* del latín que significa: arquera/o])

**Signo o representamen:** “chica en llamas” → ícono

**Interpretante:** fuego → símbolo

▶ Revolución → decisigno

▶ Carbón (chispas) ardiente, letal, valiente → cualisigno

▶ Elemento (carbón) → legisigno

Rema: depósitos de carbón en Estados Unidos (las Rocallosas)

Argumento: Distrito 12 se encuentra en la zona de las Rocallosas y su industria es la minería específica del carbón.

**Objeto:** reloj de sinsajo de Plutarch Heavensby

**Signo o representamen:** tiempo → legisigno

**Interpretante:** revolución → sinsigno

▶ 24 horas (tiempo de inicio de la revolución) - 24 tributos

▶ 12 horas -12 distritos -12 pruebas → símbolo

Rema: las 12 Tareas Hercúleas

▶ Las 12 - Distrito 12 → ícono

▶ Katniss → ícono

Argumento: el reloj era una pista sobre la arena.

**Objeto:** Juegos del Hambre → sinsigno/decisigno

**Signo o representamen:** control, poder y dominación → cualisignos

**Interpretante:** aparato de control del Estado → legisigno

▶ Humillación → decisigno

▶ Muerte → decisigno

**Objeto:** Avox

**Signo o representamen:** esclavo, traidor → sinsignos / índices

**Interpretante:** castigo, esclavitud → legisignos

**Objeto:** Romulus Thread (agente de la paz) [Por la semejanza fonológica entre las palabras *thread* (hilo) y *threat*: amenaza]

**Signo o representamen:** agentes de la paz (ley) → legisigno

▶ Autoridad → símbolo

**Interpretante:** amenaza, poder, control → cualisignos

Rema: Roma, imperio romano → símbolo

Leyenda de Rómulo y Remo → ícono

**Objeto:** cornucopia (del latín *cornus*, cuerno y *copîa*, abundancia)

**Signo o representamen:** cuerno de la abundancia → símbolo

Rema: el mito griego cuenta que es el cuerno de la cabra Amaltea, quien crió a Zeus.

**Interpretante:** abundancia → sinsigno/decisigno

▶ Vida (provisiones, herramientas) → índices

▶ Muerte (armas) → índice

**Objeto:** perla (regalo de Peeta a Katniss)

**Signo o representamen:** pureza → cualisigno

**Interpretante:** Peeta Mellark → ícono

Argumento: Peeta regala una perla a Katniss para que ella lo recuerde

**Objeto:** Katniss y Peeta [*Star-Crossed-Lovers*] (amantes cruzados por las estrellas)

**Signo o representamen:** Star-Crossed-Lovers (trágicos amantes) → sinsigno

**Interpretante:** pareja condenada, amor, tragedia → símbolo/decisignos

► Destino → ícono

Rema: Shakespeare utiliza el término por primera vez en *Romeo y Julieta*

Argumento: término designado para dos amantes destinados a la condenación. El destino los obliga a separarse, las estrellas.

**Objeto:** Quarter Quell (El Vasallaje de los 25)

Quarter: cuartos (25)

Quell: sofocar, reprimir someter → legisignos

**Signo o representamen:** 25 aniversario de los Juegos del Hambre → símbolo

**Interpretante:** sometimiento de los distritos, tradición obligada → decisignos

► Sofocamiento de la rebelión → sinsigno/símbolo

**Objeto:** Finick Odair

**Signo o representamen:** arena, tributo → índice /sinsigno

**Interpretante:** gladiador → símbolo

Rema: las arenas romanas, el *gladius*, gladiadores con tridentes y red, armas

**Objeto:** bayas (“jaula de noche”)

**Signo o representamen:** muerte, veneno → sinsigno / legisigno

Argumento: comer estas bayas causa la muerte.

**Interpretante:** desafío → cualisigno

Argumento: al comer las bayas, Katniss desafió las reglas y al Capitolio.

**Objeto:** rosas blancas (genéticamente alteradas)

**Signo o representamen:** mutaciones genéticas, belleza → índice/cualisigno/sinsigno

**Interpretante:** presidente Snow, falsedad → símbolo / cualisigno

Argumento: el presidente Snow las utiliza para ocultar el olor a sangre, debido a sus heridas internas al ingerir veneno, una marca de las traiciones que cometía.

**Objeto:** Peeta Mellark

**Signo o representamen:** hombre, humanidad, amor → índices / sinsigno

**Interpretante:** incorrupción, gentileza, sinceridad, fidelidad, calidez, amor → cualisignos / sinsignos

Argumento: Peeta jamás sucumbió al asesinato, se mantuvo fiel a sus ideales.

**Objeto:** Gale

**Signo o representamen:** pasión → cualisigno

**Interpretante:** amor, rebeldía, lucha, inconformidad → cualisignos/sinsignos

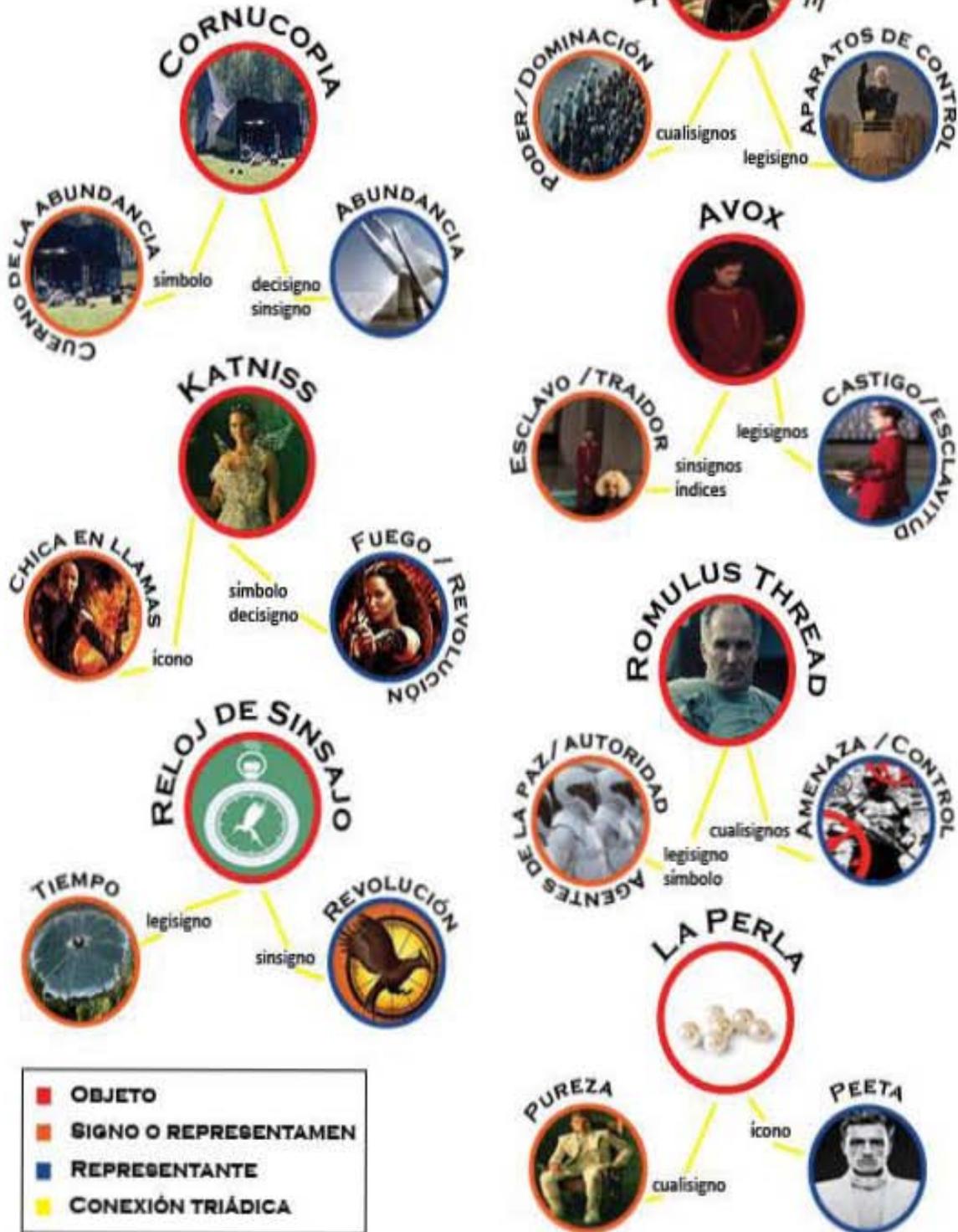
▶ Antihéroe → símbolo

# THE HUNGER GAMES



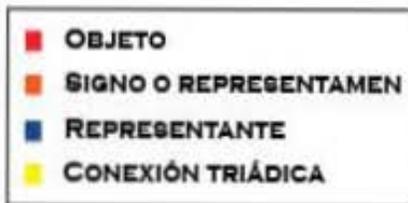
Infografía elaborada por: David Cervantes

# THE HUNGER GAMES



Infografía elaborada por: David Cervantes

# THE HUNGER GAMES



Infografía elaborada por: David Cervantes

### 3.3. Derry, un lugar donde el miedo es etéreo

*“Mentimos mejor, cuando nos mentimos a nosotros mismos”, Stephen King*

Stephen King es un autor literario cuya imaginación prolífica le ha guiado a escribir un sinnúmero de obras que abarcan temas como el terror, ciencia ficción, drama, suspenso, ya sea bajo su nombre o los distintos pseudónimos que utilice. Su principal fuerte es el horror, razón por la cual en el ámbito literario se le conoce como el maestro del mismo. King es conocido por libros como *Carrie*, *Cujo*, *Cementerio de mascotas*, *Christine*, *Misery* y el icónico *ESO*.

*ESO*, obra ambientada en la década de los años 80, en la que un monstruo vestido de payaso aterroriza a un grupo de niños dispuestos a combatirlo. *Groso modo*, una batalla entre el bien y el mal, el héroe contra el villano, la destrucción de una amenaza en pos de una vida feliz. El caso es que la novela no trata exactamente de esto. *ESO* es la escenificación de un ambiente natural rico en vida y muerte. La producción fílmica ha sesgado la trama al centrar al “payaso asesino” como el único terror, mientras que en el texto es la exposición de la naturaleza humana en distintos aspectos mostrados de esta manera: la biosfera aislada del exterior, el “domo”, el ecosistema en la vida de los protagonistas, la atmósfera que fluye en aquel lugar recluso y el tiempo como factor de cambio.

Derry, un poblado norteamericano ficticio, ubicado en el condado de Maine, Estados Unidos, un lugar más que real, a diferencia del pueblo donde muchas tragedias han ocurrido. Este lugar alberga vida en distintos niveles: vegetación frondosa en los irónicamente llamados “Barrens”, salvajismo en un puro estado de la naturaleza, confrontado con la civilización, la ciudad con sus complejos habitacionales, suburbios, escuelas, bibliotecas. Tal como si fueran estratos, bajo estos paisajes, que pueden parecer característicos del amueblado de una región cualquiera, se encuentran las cloacas, un mundo subterráneo que los mismos trabajadores del ramo desconocen, un lugar oscuro, húmedo, fétido, hogar de un ente distinto de los que habitan la superficie.

King es un ducho novelista que sabe ligar sus historias una con otra, en *Under the Dome*, un domo cae sobre otra región de Maine para recluir a sus habitantes y ponerlos a prueba. Derry es figurativamente el “Domo”, sobre este pueblo no existe una barrera física como en Chester’s Mill, aunque invisible ésta es real. El poblado ha sufrido distintas catástrofes que podrían atraer la atención de los medios o la policía, no obstante, esto no llega a suceder, nadie importante cruza el muro para cambiar la situación, los habitantes viven separados del resto de Estados Unidos, reclusos por una barrera que su propia indiferencia-miedo ha construido alrededor de ellos. Cuando la muerte ha abatido a Derry a través de desapariciones, muertes, ataques, la gente llega a sentir temor, no obstante, prefieren evitar el tema antes que enfrentar la realidad en la que viven, haciendo que el domo perdure.

La permanencia del “domo” no depende específicamente de ESO, sino en la negación del hombre para encarar su realidad, él es meramente el depredador al acecho. Esta situación lo beneficia, sabe que si la atención pública recae en el pueblo, mermaría sus hábitos de caza, debido a la conciencia del hombre en cuanto a su presencia, que posee un *status* de imperceptible gracias a la indiferencia de los pobladores del lugar. Derry está vadeado por el miedo constante, la materialización de los miedos humanos que hundan la zona en decadencia. Sólo aquellos que logran salir consiguen una vida exitosa, aquellos que no, se estancan en sus vidas cómodas.

Un ecosistema vivo, protegido por una barrera imperceptible, a modo de terrario, es donde viven diferentes variedades de seres vivos con un factor común: el pavor que habita dentro de ellos, el horror hacia lo desconocido y lo diferente. La novela abre su trama con una temática controvertida: la homosexualidad, la falta de aceptación hacia la diversidad sexual de los individuos, representado en el caso de un asesinato en donde la policía se debate entre ayudar a los “degenerados” o encerrar al perpetrador.

Las cicatrices de Derry son profundas, la erosión se ve tallada en las calles, el “Puente de los besos” está marcado con toda clase de improperios que no dejan espacio entre las líneas apretadas. El pavor que justifica la discriminación, la tortura de un ser humano, por ser algo que ellos no entienden, asimismo, la distinción racial que segmenta. En este pueblo las hay de todos tipos, desde el *Falcon*, un lugar conocido por su clientela abiertamente gay, hasta el derruido punto en donde se situaba el *BlackSpot*, una barraca transformada en bar para los soldados afroamericanos que tenían prohibido mezclarse con la población blanca, de acuerdo con los estatutos de la “Liga de la Decencia Blanca”, una rama del *Ku Kux Klan*, disfrazada de defensora de la moral norteamericana.

Pese a su desarrollo, el pueblo ubicado en Maine, aún posee un estado salvaje, lugares agrestes en donde la tragedia acecha, puntos en los que la vida del hombre está en riesgo, todo Derry es un peligro, desde el momento en que los 300 habitantes originales desaparecieron sin más pista. Ahí se erigió la Fundición Kitchener, ubicación en la que cientos de niños murieron un día de pascua tras la inexplicable explosión de las calderas, un lugar de fuego abrasador. En contraste está la Torre Depósito, un silo que alberga agua, cuya galería fue cerrada debido al ahogamiento de niños e incluso bebés que ahí cayeron y fueron arrastrados al fondo.

Aquel poblado es el territorio de caza de ESO, un ente fuera de las concepciones teológicas normales, él representa a la oscuridad, la maldad (esto no lo hace el Diablo), el “Devorador de mundos”, que tiene un par opuesto en “La tortuga”, una fuerza que reúne a los individuos que han de pararle; ambas creaciones de “El otro”. ESO, se asienta en las profundidades de la tierra en formas provisionales alimentándose de niños o adultos que han llegado a encontrarse con él, un organismo que se adapta y toma la forma de los miedos ajenos, materializándolos para hacerse el cazador perfecto.

¿Por qué los niños son la presa ideal? El mismo ESO lo explica en la novela, los miedos de la infancia son representaciones de concepciones estructuradas, monstruos, villanos, amenazas de la cultura general del ser humano. Para el “Devorador de mundos”, los miedos de un adulto son más complejos, no tangibles para representarlos, mientras que los niños poseen representaciones gráficas para sus terrores, por lo tanto, es el depredador perfecto al camuflarse con aquello que más horror causa a la víctima.

Este cazador perfecto prefiere el sigilo, se asegura que nadie sepa de su presencia, pero comete un error que le genera una amenaza: la inocencia, manifestada en la forma de siete individuos que siguen a uno en su grupo, Bill Denbrough, un chico de 11 años que se siente culpable por la muerte de su hermano George. Un chico tartamudo que vive la frialdad e indiferencia de sus padres al ver muerto a su hijo menor. Pero es Georgie quien desencadena el liderazgo en Bill, tras la muerte del pequeño, descubre que el culpable del asesinato fue ESO, a quien desea destruir para vengar a su hermano y con ello, detener la ola de muerte que este monstruo trae sobre Derry.

Como se puede observar, el poblado en Maine posee una diversidad de organismos, que éstos no puedan desarrollarse o sean violentados, es la consecuencia de la intolerancia del hombre, del miedo a lo que parece distinto. La encarnación de los prejuicios vive en los personajes que habitan el lugar, en específico, el “Club de los perdedores”. Los niños que se atrevieron a desafiar a Pennywise el payaso, en solidaridad con su amigo tartamudo. Bill, Ben, Beverly, Eddie, Mike, Stan y Richie están unidos por la voluntad de “la Tortuga”, un ente positivo, que al igual que el “Devorador de mundos”, proviene del macrocosmos, un universo fuera de la comprensión humana, con la intención de detener a ESO.

Los perdedores representan la diversidad humana: Bill, el líder razonable, cálido, bondadoso, valiente, no sólo sufre la pérdida de su hermano, con él a sus padres (figurativamente). Aprende a sobrellevar su tartamudez, descubre su potencial de escritor, la profesión que le brindará fama por sus historias basadas en los miedos que una vez le aterrorizaron.

Ben, un joven con sobrepeso que carga con la vergüenza de su cuerpo, sobrecompensado por una madre viuda que hace lo posible por verlo feliz. Avergonzado y torturado por sus compañeros, *bullies* e incluso profesores que llegan a verlo con asco. Él encuentra refugio en la lectura, donde se siente libre. Tras las humillaciones sufridas por su peso, se pone en forma y gana fama por la habilidad nata que posee para la arquitectura, que se torna su profesión.

Richie, el bufón de la clase que enfrenta sus problemas con gracias, el fastidioso empedernido, el “cuatro ojos” que no teme burlarse del peligro. Ese motor de cientos de voces que lo llevan a convertirse en el *disc jockey* más aclamado en Los Ángeles.

Eddie y Beverly son dos caras de la misma moneda, con el punto centrado en sus padres. Bev vive atemorizada de su padre, quien se “preocupa mucho por ella”, le infunde un sentimiento dual al golpearla. Es la única mujer del grupo que simboliza la tentación con cabello de fuego, antaño marca de las prostitutas,

una jovencita pobre, humillada por sus carencias hasta que encuentra la compañía de seis chicos que la aprecian, respetan y aman. Eddie, el debilucho del grupo, sobreprotegido por una madre hipocondriaca que siembra en él la idea de la invalidez, de dependencia hacia la figura materna. Al crecer, Eds y Bev obtienen el éxito, se alejan de sus padres con cariño desmedido. Ella se convierte en diseñadora de modas, él en empresario de limusinas. Son ellos dos quienes caen en un ciclo repetitivo, encuentran en Mayra y Tom dos figuras para llenar su complejo de Edipo/Electra, un hombre que la golpea, modela, protege; ella, una mujer que se preocupa desmedidamente por su esposo y sus enfermedades.

Stan, el chico judío, apegado a las reglas, el *boy scout* por excelencia, el único de ellos con una debilidad: su escepticismo. Para él, todo aquello fuera de la razón es imposible, por ello, es más vulnerable a ESO; tras crecer se convierte en el estereotipo del judío bueno para los negocios, casado con una mujer de su religión, pero marcado por el terror de lo inexplicable, hecho que lo lleva a suicidarse al enterarse del regreso del payaso.

Por último, está Mike, quien queda atrapado en Derry por circunstancias personales, un niño afroamericano discriminado, el explorador audaz del pueblo, aquel que se convierte en bibliotecario y poco a poco en el historiador del lugar, el investigador, el faro que alerta a los demás del regreso de Pennywise.

Mike es el biólogo de la trama, investiga el comportamiento en este entorno dominado por una atmósfera de violencia, indiferencia, olvido, temor. Al ahondar en documentos históricos descubre el ciclo de vida de ESO. Desde su llegada, un evento mayor se suscita en el pueblo, la desaparición de los 300 colonos fundadores, la explosión de la fundición Kitchener, el incendio del *Blackspot*, el asesinato de la banda Bradley.

Cada 25 años, el monstruo despierta con una catástrofe que anuncia su momento de alimentación hasta un segundo evento que da paso a la hibernación.

El grupo de perdedores hiere a ESO en el año de 1958 tras una serie de eventos que los llevan a la revelación del origen de este ser alienígena; pero al no matarlo, el ciclo de hibernación se vuelve inminente para el “Devorador de mundos” quien espera 25 años para atacar a los perdedores que estuvieron a punto de eliminarlo. Con el paso del tiempo, se hace de una debilidad sobre ellos, su racionalidad y falta de creencia.

A través del ambiente, ESO vive, puede representarse en forma del amigable payaso Pennywise para atraer a los niños inocentes, fantasiosos, cual planta carnívora, pero cuando el miedo es abstracto o su víctima no es creyente, utiliza una forma atmosférica para liberar el miedo en vasijas que pierden el control, sucumben a la ira e inquietudes. Pobladores llenos de ira que no persiguen al monstruo, sino a sus semejantes, puede que asesinen a sus hijastros brutalmente o perseguir a sus hijas por juntarse con un grupo de niños. Habitantes capaces de incendiar un club lleno de soldados afroamericanos,

dispuestos a matar a una banda criminal, con la excitación de hacerlo en una plaza pública bajo la mirada de la ley.

Pennywise necesita esa influencia en los pobladores de Derry para llevar a cabo esas tareas en las que sus formas terroríficas fallan. Necesita *bullies* como Henry Bowers, quien atormenta a los siete por odio, para atacar de forma física con explosivos, al romper huesos, hacer cortes con navajas, golpear a niñas en medio de la calle. El niño es una herramienta que a los 11 años desea asesinar, que atemoriza incluso a sus secuaces.

Estas vasijas aún son representaciones de ESO, en Henry, un niño maltratado por un padre alcohólico, intolerante; en Patrick Hocksteter el sociópata que vive fuera de la realidad establecida, un asesino libre de culpa; en el señor Marsh, un padre temeroso de una hija en despertar sexual y en Tom Rogan la inferioridad del hombre ante una mujer independiente. Ellos son los chivos expiatorios para los crímenes del payaso que nadie cree existente. En 1958, Henry Bowers es culpado del asesinato de todos los niños. En 1985, cuando ESO falla en ahuyentar al “Club de los perdedores” con sus miedos, Bowers le sirve de nuevo con el propósito de asesinarlos.

Esta bestia, es una hembra alienígena con la capacidad de generar influencia en testigos, para que sean indiferentes ante la violencia de su rastro. Es capaz de expandirse como niebla, permanecer en la pestilencia de las cloacas que invade a Derry y borra la memoria de la infancia de aquellos siete a quienes más teme.

Son estos seres en la biosfera quienes representan figuras alegóricas de la religión y la humanidad, “El otro”, un creador del bien y el mal, del macrocosmos, “La tortuga”, un espíritu mediador con el hombre (o niños) y “El Devorador de mundos”, un ente maligno que destruye, pero es detenido por la creencia de un héroe, o siete de ellos, el siete de la suerte.

Seis hombres y una mujer que en su infancia hirieron a ESO al creer en balines de plata. Ellos regresan a su hogar natal en la edad adulta, para derrotar finalmente a la bestia que ha cobrado la vida de amigos, familiares, inocentes. Un monstruo que de no ser aniquilado continuará el asesinato. Aunque modificados por el tiempo, las siete presas se vuelven contra su depredador, listos para encarar una batalla metafísica que terminará con esa amenaza.

Pero Derry es ESO, se encuentra en la peste de las calles, un recuerdo de las cloacas donde se esconde, el centro del pueblo es el lugar de su madriguera, su muerte significa: tormentas eléctricas, vientos atronadores, temblores, inundaciones, el derrumbe del pueblo entero. Ese punto geográfico con su gentilicio, amueblado, ésa es su forma física, no arañas o monstruos, sino un poblado entero, Derry, el lugar donde el miedo es etéreo.

### 3.3.1. Análisis de la adaptación. *ESO de Stephen King*

#### ❖ Texto literario y texto filmico

KING, Stephen. *Eso (IT)*, 1986, Ed. Viking, EUA, 1138 pp.

LEE WALLACE, Tommy. *Eso (IT)*, Tim Curry, Jonathan Brandis, Harry Anderson, Dennis Christopher, Richard Masur, Annette O'Toole; Terror; 1990; Warner Bros; EUA; 192 min.

#### ❖ Contexto de producción

La utilidad de esta información es conocer el monto invertido en la producción cinematográfica, quién escribió el guión de la película (si el autor de la novela participó en el proceso), y las regiones que sirvieron para conformar el espacio fílmico.

Costo de producción: información no disponible al público, pues fue una obra producida para televisión.

Guionistas: Tommy Lee Wallace y Lawrence D. Cohen

Locación: la filmación se llevó a cabo en Canadá y Estados Unidos, New Westminster y British Columbia fueron las ciudades elegidas para la representación de Derry, el pueblo acechado por ESO, además de la las ciudades de Chicago y Nueva York, como escenarios complementarios.

#### ❖ Segmentación comparativa

Ésta fue realizada únicamente por secuencias, presentadas como enunciados actanciales para sintetizar los contenidos, con el objetivo de identificar los hechos significativos en la adaptación.

##### Primera parte:

Títulos e introducción 00:00:00-00:01:50

Presentación de ESO y la niña del triciclo 00:01:51-00:03:30

Investigación y foto de Georgie 00:03:31-00:05:29

Mike piensa llamar a los siete 00:05:32-00:05:57

Vida presente de Bill y llamada de Mike 00:05:58-00:07:16

Promesa (recuerdo) 00:07:17-00:07:20

Respuesta a la llamada 00:07:21-00:08:12

Bill da el barco a Georgie 00:08:13 – 00:10:32

Muerte de Georgie (primera parte) 00:10: 33 – 00:13:09

Funeral de George 00:13:10-00:13:39

Álbum sangrante 00:13:40-00:15:20

Bill se marcha y no le explica a Audra 00:15:21-00:16:30

Ben (presente), llamada de Mike 00:16:31-00:18:20

Henry amenaza a Ben con una navaja (recuerdo) 00:18:21-00:18:28  
Respuesta a la llamada 00:018:29-00:19:48  
Ben habla con Berv y es amenazado por Henry 00:19:49-00:21:10  
Ben encuentra a Bill y Eds, presentación de los Barrens y Silver 00:21:11-00:27:41  
Ben redacta el haikú para Bev 00:27:42-00:29:23  
ESO como “The thing in the swamp” con Ben 00:29:24-00:30:40  
Respuesta a la llamada 00:30:41-00:30:56  
Beverly (presente), llamada de Mike 00:30:57-00:33:48  
Bev se defiende de Tom 00:33:49-00:36:01  
Bev lee el haikú de Ben, su padre la amenaza 00:36:02-00:37:46  
Bev va a los Barrens, los demás se unen para construir el dique 00:37:47-00:41:33  
Sangre en el baño de Beverly Marsh 00:41:34 – 00:43:38  
Liberación de Tom y regreso a Derry 00:43:39-00:43:46  
Eddie presente, llamada de Mike 00:43:47-00:45:27  
Ida al cine, encuentro con *bullies* 00:45:28-00:49:14  
Eddie ve a ESO en las regaderas 00:49:15- 00:51:58  
Abandono de la casa materna por Eddie 00:51:59-00:52:12  
Richie (presente), llamada de Mike 00:52:13-00:54:48  
Bill quiere hablar sobre ESO, es interrumpido 00:54:49-00:56:51  
“Hombre lobo adolescente”, ESO en la escuela 00:56:52-01:00:06  
Richie marcha hacia Derry 01:00:07-01:00:13  
Recuento de Mike 01:00:14-01:00:46  
Mike lleva su álbum a la escuela y cuenta la historia de Derry 01:00:47-01:03:49  
La batalla de las rocas 01:03:50–01:12:21  
Presente de Stan, llamada de Mike 01:12:22-01:15:14  
Los siete se reúnen para pruebas de tiro 01:15:15-01:19:06  
Aparición de ESO como las “luces de muerte” 01:19:07 – 01:22:35  
Primera muerte de ESO 01:22:36 – 01:30:50  
Promesa de sangre 01:30:51-01:32:38  
Suicidio de Stan Uris 01:32:39 - 01:32:53

### Segunda parte:

Títulos 00:00:00-00:01:38  
Bil y Mike se reúnen, revelación de Silver 00:01:39-00:05:45  
Richie llega a la biblioteca, encuentro con ESO 00:05:46-00:08:36  
Arreglo de Silver 00:08:37-00:10:09  
Ben regresa y visita los Barrens 00:10:10-00:14:05  
Eddie llega a la farmacia, referencia al leproso 00:14:06-00:17:11  
Beverly y la anciana 00:17:12-00:21:20  
Audra se dirige a Derry 00:21:21-00:22:52  
Reunión de los “perdedores” 00:22:53 – 00:31:24  
Henry Bowers en Juniper Hills 00:31:25-00:32:22  
Galletas de la suerte 00:32:23-00:34:51  
Mike llama a Stan 00:34:52-00:37:27  
(Pasado) Stan ve a ESO por primera vez 00:37:28-00:40:20  
Luces de Muerte, la cabeza de Stan 00:41:21-00:44:45  
Creencia de Stan 00:44:46-00:47:09  
En el hotel 00:47:10-00:48:56  
Todos lo dejan pasar 00:48:57-00:50:30

Mike revela por qué los llamó 00:50:31-00:51:54  
 Audra es recibida por Penywise 00:51:55-00:53:08  
 Explicaciones 00:53:09-00:56:30  
 Recuerdo, Henry ataca a Mike 00:56:31-01:00:58  
 Mike en el hospital 01:00:59-01:05:49  
 Huida de Richie, entendimiento 01:05:50-01:09:42  
 Segunda incursión a las cloacas 01:09:43-01:20:24  
 Revelación de la forma física de ESO y muerte definitiva de ESO 01:20:25 – 01:27:19  
 Muerte de Eddie, salida 01:20:26-01:29:17  
 Despedidas y olvido 01:29:18- 01:29:49  
 Silver salva a Audra (segunda parte) 01:29:50- 01:31:59

## ❖ **Análisis de procedimientos de adaptación**

**A. Enunciación y punto de vista.** La adaptación cinematográfica posee una enunciación extradiegética que permite obtener los puntos de vista de todos los personajes y una intradiegético cuando el personaje de Mike Hanlon tiene insertos de voz en *off* como narrador.

A1. Título: debido a la fama del autor Stephen King, la obra cinematográfica fue nombrada *Stephen King's IT* (ESO de Stephen King/Eso el payaso asesino [para Latinoamérica]) para establecer el origen de la película y brindarle reconocimiento.

A2. Tiempo de la enunciación y del enunciado: la diferencia entre el lanzamiento de la novela y del largometraje es de cuatro años, 1986–1990, sin cambios relevantes en el tiempo histórico de la trama.

A3. Focalización del conjunto del relato o secuencias más significativas:

Bill da el barco a Georgie (primera parte): 00:08:13 – 00:10:32

Muerte de Georgie (primera parte): 00:10:33 – 00:13:09

Sangre en el baño de Beverly Marsh (primera parte): 00:41:34 – 00:43:38

Eddie ve a ESO en las regaderas (primera parte): 00:49:15- 00:56:51

La batalla de las rocas (primera parte): 01:03:50 – 01:12:21

Aparición de ESO como las “luces de muerte” (primera parte): 01:17:07 – 01:22:35

Primera muerte de ESO (primera parte): 01:22:36 – 01:30:50

Suicidio de Stan Uris (primera parte): 01:32:39 - 01:32:53

Reunión de los “perdedores” (segunda parte): 00:22:53 – 00:34:51

Revelación de la forma física de ESO y muerte definitiva de ESO (segunda parte): 01:20:25 – 01:27:19

Silver salva a Audra (segunda parte): 01:29:18- 01:31:59

## **B. Transformaciones en la estructura temporal**

B1. El tiempo entre la publicación de la novela y el filme es de cuatro años (1986-1990), la trama se centra en la década de los años ochenta como línea temporal central, aunque existen regresiones para explicar el contexto histórico de Derry a lo largo de ciclos de 25 años.

B2. Ubicación temporal: década de los ochenta.

B3. Orden: sigue una estructura similar en la que existen saltos entre el pasado y el presente, pero a diferencia de la novela, las secuencias que revelan el contexto histórico del pueblo y ESO son minimizadas.

B4. Duración: se establece el paso de meses, años y décadas en las que la historia se desenvuelve, cómo el tiempo afecta la vida de los protagonistas a lo largo de los años.

B5. Frecuencia (repeticiones e iteraciones): tanto la novela como el filme remarcan los globos como una figura constante, asimismo, la sangre como efecto característico. Existe una desviación en cuanto a la percepción de ESO, el metraje para televisión encasilla al ente como un payaso, a diferencia de la novela en la cual toma distintas formas, pues es la representación del miedo en las mentes ajenas.

Los mensajes: “¿quieres un globo?”, “Allá abajo todos flotan”, aparecen reiteradamente para convertir las frases en firma de Pennywise (ESO), asimismo, la frase “Bip-bip Richie” característica del Club de los Perdedores, en referencia a uno de ellos.

### **C. Espacio filmico**

- Es análogo a la realidad se sitúa en el condado de Maine, Estados Unidos, en la década de los 80. Tanto el tiempo como el espacio ficticio coinciden con el real. La imagen captura el ambiente del lugar por medio de las locaciones, el amueblado y vestuario de la época. Mediante los efectos especiales se construyen los elementos fantásticos, atmósfera de terror, así como las características del personaje ficticio ESO.
- El espacio está construido con base en una focalización cero continua, que sigue las acciones de cada uno de los protagonistas, mientras que la focalización interna se observa cuando ESO persigue a los niños en forma de luz.
- El encuadre se centra en escenarios como: las casas de los protagonistas, la escuela, el cine, los Barrens, y las cloacas donde habita ESO. No existen fueros de campo en el filme.
- La perspectiva es doble: cámara subjetiva cuando se ve a través de los ojos de ESO y objetiva cuando actúa como tercera persona que atestigua lo que sucede.
- El espacio de sonido es extradiegético cuando la banda sonora ambienta todo el metraje, el circo como un lugar terrorífico, la personalidad de ESO, las emociones de los protagonistas. Diegético cuando las canciones de la radio están en *in*.

**D. Organización del relato:** debido a la eliminación de partes de la trama, el relato se adecua a un tiempo doble: el presente y el pasado, en secuencias intercaladas unas entre otras.

## E. Supresiones

E1. Acciones: la violencia, la discriminación y los aspectos sexuales en esta adaptación se ven minimizados, si bien existen ciertos matices no llegan a ser explícitos como en la novela.

E2. Descripciones: la especificación de escenas de contenido violento, golpizas, ataques, balaceras. Escenas de contenido sexual, eliminadas del material filmico. Personajes como el leproso de la calle *Niebolt*, un hombre lascivo aquejado de esta enfermedad, el monstruo de la laguna, el pájaro gigante, niños muertos y putrefactos, el incendio del *BlackSpot*, la balacera.

E3. Diálogos: en consecuencia de la reducción de capítulos enteros, existen diálogos de relevancia que son eliminados. La investigación de Mike Hanlon lo lleva a hablar con historiadores y veteranos en Derry que de una forma incierta saben que el pueblo está condenado. Una conversación entre Mike y Will Hanlon establece que el último es el único adulto que ha podido visualizar a ESO.

ESO explica la naturaleza de su existencia a Bill, lo amenaza y le revela sus orígenes y los lazos con la Tortuga, que asimismo fue creada por El Otro.

E4. Episodios: en la adaptación cinematográfica, la eliminación de capítulos enteros sesga la trama de la novela, puesto que es la crónica histórica la que revela la influencia de ESO en Derry, el misticismo que rodea al ente y la cosmogonía del relato.

**F. Compresiones**: la novela ESO es una crónica histórica del pueblo de Derry, pese a que la adaptación retoma partes importantes de la trama literaria, la compresión es extrema, reduce la trama a pocos eventos, cuando originalmente la historia se desarrolla ampliamente entre el presente y el pasado.

**G. Traslaciones**: la representación de Pennywise el payaso es adecuada, pues transmite el espíritu del antagonista, la forma de camuflarse, la sensación de terror al verlo, su carácter sarcástico y arrogante.

## H. Transformaciones en personajes y en historia:

H1. De narraciones en diálogos: en la novela Mike Hanlon es el principal narrador de la historia, su monólogo se ve eliminado en algunas partes de la adaptación, por lo que se deja que otros personajes hablen.

H2. De diálogos directos en indirectos: la expresión “Bip-bip Richie” era una forma de callar a Richie cuando era impertinente. En el filme, ESO utiliza la frase para amedrentarlo.

H3. De acciones: el encuentro con el leproso de la calle Niebolt es transformado en un ESO que sale de la coladera en las ragederas de la Escuela Primaria de Derry.

H4. De personajes: en el relato novelístico, Eddie está casado con una mujer llamada Mayra, quien semejaba a su madre, mientras que la adaptación muestra un hombre solterón, que jamás ha tenido una cita.

El padre de Berverly Marsh, originalmente es conserje del hospital general de la zona, no el conserje de la escuela primaria de Derry.

Ben Hanscom no era alcohólico ni mujeriego.

Bill era calvo y encontró en su esposa una sustitución de Beverly, pues Audra y ella era similares en características físicas. Él se muestra con cabello abundante y ella no tiene semejanza con Beverly.

**I. Sustituciones o búsqueda de equivalencias:** el establecimiento de luces blancas para explicar la naturaleza alienígena de ESO.

- El comportamiento de los padres de Bill como demostración de la frialdad entre ellos.

**J. Añadidos:**

J1. Que marcan la presencia del autor filmico. La sugerencia de las muchas formas de ESO en afiches, las galletas de la suerte, referencias cruzadas.

J2. De secuencias dramáticas completas. El rescate del cuerpo de Eddie de la madriguera de ESO como demostración del afecto y respeto por su amigo.

- La revelación en el hospital de los sentimientos de Ben hacia Berverly.

J3. Documentales. Mike Hanlon funge como detective, historiador y narrador.

**K. Desarrollos:**

K1. Completo de acciones implícitas o sugeridas.

La atracción de Ben por Beverly se ve reflejada cuando ESO utiliza su imagen para engañarlo, demostrando que Ben aún ama a Bev.

K2. De acciones breves y rasgos de personaje.

Uno de los personajes, cuyos rasgos son explicados es Mike Hanlon, con escenas de él en la biblioteca documentando el suceso, así como su narrativa.

K3. Breves de acciones de contexto.

La introducción demuestra el comienzo del nuevo ciclo en el que ESO comienza a atacar a los niños de Derry, como lo hizo años antes, además de dejar una confirmación de su presencia con la foto de Georgie.

**L. Visualizaciones:** la aparición de la Tortuga que en la novela funge como mediador, en la obra sólo se hace presente en una de las latas de parafina “Turtle” que George utiliza para sellar su barco de papel.

- ❖ **Valoración global:** la película es un clásico del género del terror, en especial, por la focalización del payaso como un ícono de los monstruos, si bien éste se separa del material en aspectos explicativos que señalan el terror psicológico como esencial, más allá de las representaciones físicas. La obra cumple con la demostración del discurso fílmico del director, por ello, es considerada una adaptación de reducción, centrada en los aspectos significativos de la obra, conserva su línea pero es abreviada.

### 3.3.2. Análisis semiótico de la novela y película *ESO*

El estudio de los signos en las obras literarias y cinematográficas se realiza con base en las categorías semióticas provistas por Charles Sanders Peirce. El modelo escrito permite explorar las connotaciones inscritas por el autor en los objetos, ayuda a conocer su bagaje cultural, reflexionar el contexto de las novelas, las referencias a otras obras y la importancia de la comercialización de símbolos. Las infografías al final, muestran la representación visual de las triadas: objeto-representamen-interpretante, desglosadas textualmente.

**Objeto:** Derry → decisigno / índice

Rema: condado de Maine, Estados Unidos.

**Signo o representamen:** miedo → legisigno / sinsigno

**Interpretante:** ESO → decisigno / sinsigno

▶ Pennywise → símbolo

▶ Payaso → índice

(Amistoso, terrorífico, lascivo) → cualisignos

→ Categoría de signo

▶ Objeto secundario

**Objeto:** ESO el payaso

**Signo o representamen:** (payaso, araña, hombre lobo, momia, monstruos, miedos) → decisignos

**Interpretante:** mal, maldad → cualisigno/decisigno

▶ Legión → símbolo

Rema: evangelio según San Marcos, en él se menciona que Cristo libera a un hombre poseído por muchos demonios, que se hacen llamar Legión.

▶ Devorador de mundos → decisigno → fuerza negativa

▶ Muerte → legisigno/ícono/decisigno

**Objeto:** hombre lobo

**Signo o representamen:** monstruo → símbolo

**Interpretante:** imaginario colectivo → legisigno/sinsigno

Rema: monstruo basado en la película *Hombre lobo adolescente*.

Argumento: Richie visualiza a ESO como el hombre lobo de la película.

**Objeto:** ESO (pájaro)

**Signo o representamen:** ave → índice

**Interpretante:** libertad, miedo, peligro → decisignos/cualisignos

Argumento: ESO toma los miedos internos de Mike Hanlon y se transforma en un pájaro, como un cuervo que lo atacó en la infancia y como Rodán.

Rema: Rodán es un pterodáctilo, antagonista en las cintas japonesas de Godzilla.

**Objeto:** la tortuga

**Signo o representamen:** animal sagrado → símbolo/decisigno

**Interpretante:** protector, bien, intermediario → decisignos / sinsignos

► Fuerza positiva, antítesis de ESO → índice

Rema: espíritu santo

Argumento: el espíritu santo es intermediario entre Dios y el hombre, mientras que la novela, habla de la voz que se comunica con los niños, no obstante existe un poder superior a la Tortuga y ESO.

**Objeto:** “el Otro”

**Signo o representamen:** entidad superior → sinsigno

**Interpretante:** Dios /deidad → legisigno / decisigno

Creador, bondadoso, amoroso → cualisigno

Argumento: El Otro es una fuerza superior del macrocosmos, creador de ESO y la Tortuga.

**Objeto:** macrocosmos

**Signo o representamen:** un universo → ícono / legisigno

**Interpretante:** cosmogonía → decisigno

**Objeto:** leproso (enfermo de sífilis)

**Signo o representamen:** enfermedad / lepra, sífilis → índices

**Interpretante:** pútrido, corrupción → cualisignos

► Prostitución → legisigno

Argumento: De acuerdo con Eddie, la lepra se deriva en cierta manera de la promiscuidad, y el leproso (ESO) le ofrece una felación a cambio de cinco centavos.

**Objeto:** Paul Bunyan

**Signo o representamen:** leñador gigante, leyenda → índice /decisigno

**Interpretante:** folklore norteamericano → legisigno /sinsigno

► Gigante asesino → decisigno/ícono

Rema: Leyenda de Paul Bunyan

Bangor, Maine, supuesto domicilio de Paul Bunyan

Argumento: en Derry, Maine, existe una estatua de este personaje, el poblado se encuentra cerca de Bangor.

**Objeto:** globos

**Signo o representamen:** objeto, juguete → índices

**Interpretante:** El alma → símbolo/decisigno

▶ Ligeros, flotantes → cualisignos

Argumento: “Allá abajo todos flotan”.

**Objetos:** Alvin Marsh/Tom Rogan-Sra. Kaspbrak/Mayra

**Signo o representamen:** padre/esposo - madre/esposa → legisignos/índices

**Interpretante:** complejo de Edipo/Electra → Legisignos/íconos

Violentos, sobreprotectores → cualisignos

Argumento: tanto Beverly como Eddie veían en sus cónyuges a sus padres.

**Objeto:** sangre → índice

**Signo o representamen:** líquido vital → índice

**Interpretante:** estigma emocional, trauma, marca → sinsignos / decisignos

▶ Fatalidad, accidente, muerte, violencia →cualisignos

▶ Sangre no visible a adultos, álbum sangrante, los globos → índices

**Objeto:** violencia → decisigno

**Signo o representamen:** comportamiento social → legisigno/decisigno

**Interpretante:** desmembramientos, masacres, homicidios, amenazas, golpes, ataques, explosiones → símbolos/ legisignos

▶ ESO → índice

Argumento: se expandía en el ambiente de la ciudad y los guiaba o acrecentaba la violencia hasta llegar una catástrofe.

**Objeto:** amnesia → decisigno/legisigno

**Signo o representamen:** olvido →sinsigno

**Interpretante:** cobardía, miedo→ cualisignos / sinsignos

Argumento: en Derry nadie quiere saber sobre los hechos catastróficos, la gente olvida que sucedió, condonan los actos violentos mientras no les afecte.

▶ Indiferencia →sinsigno

**Objeto:** fuegos fatuos/luces de muerte → decisigno

**Signo o representamen:** luz, brillo → sinsignos

**Interpretante:** muerte, inmensidad, la nada → sinsignos/decisignos/legisignos

Argumento: ESO menciona que una vez muertos, todos flotarían y verían las luces de muerte, algo incomprensible que los hiciera desaparecer.

**Objeto:** sexo → legisigno/sinsigno

**Signo o representamen:** acción física, acto carnal, violencia → legisignos

**Interpretante:** placer, amor, lujuria, lascivia, depravación, lazo, unión

→ decisignos / sinsignos

Argumento: la novela establece el impulso sexual en los personajes como formas de unión o miedo.

**Objeto:** olor a podredumbre → cualisigno/sinsigno/decisigno

**Signo o representamen:** peste → índice

**Interpretante:** corrupción, muerte → decisigno/sinsigno

▶ Pantanos, aguas estancadas, cloacas, alcantarillas → objetos/índices

**Objeto:** “el club de los perdedores” → símbolo

**Signo o representamen:** amistad → sinsigno

**Interpretante:** unión, solidaridad, confianza, cariño → cualisignos

▶ Héroes → íconos/objetos

Representamen: valentía, fuerza, poder → cualisignos/decisignos

Interpretante: los 7 perdedores: Bill, Beverly, Ben, Eddie, Mike, Richie, Stan

▶ El 7 de la suerte → Rema: número de Dios, número perfecto, la creación, el Génesis.

▶ William Denbrough (Bill “el tartaja”): el escritor, líder, tartamudo → ícono

▶ Imaginación, bondad, fuerza, madurez → cualisignos/decisignos

▶ Benjamin Hanscom (Ben): el arquitecto, caballero, gordo, atractivo → ícono

▶ Construcción, estructura, orden, tenacidad → cualisignos/decisignos

▶ Berverly Marsh (Bev): diseñadora, mujer, pelirroja → ícono ▶ Feminidad, independencia, sumisión, tentación → cualisignos/decisignos

▶ Eddie Kaspbrak: (Eddie, “Eds”): el débil, asmático, hijo de mamá, el sacrificio → ícono ▶ Inocencia, dependencia, coraje → cualisignos/decisignos

▶ Michael Hanlon (Mike): el historiador, el vigía, el afroamericano → ícono

▶ Consciencia, humildad, memoria, conector → cualisignos/decisignos

▶ Richard Tozier (Richie “bocazas”): el cómico → ícono ▶ gracia, diversión imprudencia → cualisignos/decisignos

▶ Stanley Uris (Stan “el galán”): el judío, suicida, inteligencia, ingenio → ícono

▶ Fe, creencias, cordura, racionalidad, derrota → cualisignos/decisignos

▶ Éxito (seis de ellos) → decisigno

▶ Infertilidad (todos) → legisigno/decisigno

Argumento: algo faltaba en la vida de los perdedores, estaban incompletos (necesitaban terminar con ESO), por ello pese a gozar de salud, no podían tener hijos.

► Racismo y estereotipos (el tartamudo, el gordo, la prostituta, el cuatro-ojos, el debilucho, el negro, el judío) → legisignos/cualisignos

**Objeto:** Silver (bicicleta) → símbolo

**Signo o representamen:** juguete, transporte → legisigno / índice

**Interpretante:** fe, inocencia, creencia, confianza → legisignos / sinsignos

**Objeto:** cáncer → sinsigno

**Signo o representamen:** enfermedad → legisigno / ícono

**Interpretante:** indiferencia, miedo, soledad, dolor → cualisignos /sinsignos

Argumento: los habitantes de Derry temían al cáncer, el dolor; el padre Bil, Mike y la señora Kaspbrak mueren a causa de esta enfermedad terminal, una marca con un significado diferente en cada uno.

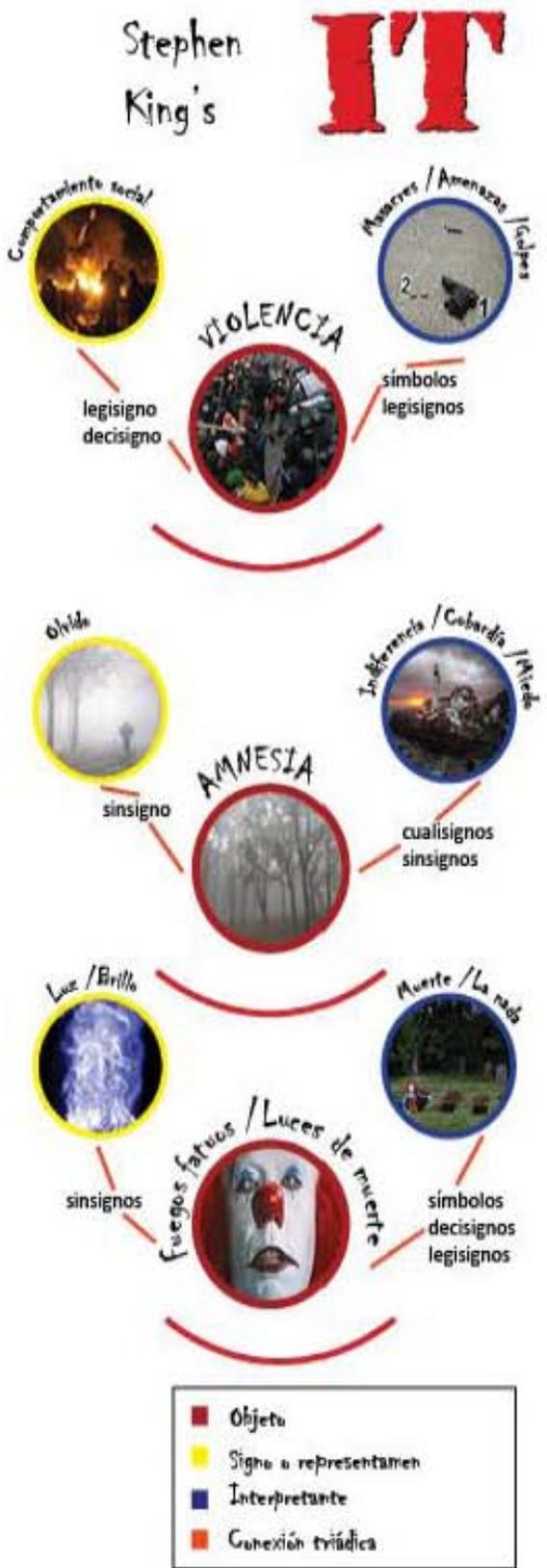


Stephen King's **IT**



- Objeto
- Signo o representamen
- Interpretante
- Conexión triádica

Infografía elaborada por: David Cervantes



■	Objeto
●	Signo o representamen
■	Interpretante
—	Conexión triádica

Infografía elaborada por: David Cervantes



Stephen King's **IT**



- Objeto
- Signo o representamen
- Interpretante
- Conexión triádica

Infografía elaborada por: David Cervantes

### 3.4. Amor en un mundo de costumbres e intereses

*“Permítame que le diga que la admiro y la amo apasionadamente”, Jane Austen*

Amor, una figura sentimental que cambia de formas en distintos soportes mediáticos para satisfacer los códigos de la sociedad. Un sentimiento que en la actualidad equivale a independencia, autoestima, autosuficiencia, en vez del estereotípico rescate del héroe que solucionará los problemas del afligido.

Las ideas del amor cambian con el tiempo, en las novelas románticas un protagonista sueña con encontrar este preciado sentimiento en una persona que le corresponda. El amor se ve modificado por el tiempo con base en la cultura de una sociedad.

Jane Austen, una de las escritoras más reconocidas del Reino Unido, es el emblema de sus obras, la representación de la sociedad inglesa del siglo XVIII, de la cual era perteneciente, su espíritu se refleja en cada una de sus novelas, en las costumbres, la cultura y la ideología.

La autora no sólo es apreciada, sino admirada por ser una de las pioneras de la literatura, cuyas novelas inspiraron a otros autores, no olvidemos a Helen Fielding con la actualización de la obra con *Bridget Jones Diary* o el filme *The Jane Austen Book Club*, donde un grupo de personas se reúne para analizar la obra completa de esta inglesa, producciones fílmicas que poseen una temática central en las figuras de *Orgullo y Prejuicio*, un Sr. Darcy, Elizabeth, Bingley, Jane, Wickham.

Austen es precursora en evidenciar las costumbres de la sociedad inglesa que como muchas otras instituyeron el matrimonio como relaciones por conveniencia (una forma de manutención), la opinión pública en torno al estado civil de las mujeres en determinada edad, la interacción social, costumbres en torno al contacto físico entre géneros. Su obra devela estas temáticas en torno a una principal, el amor libre de prejuicios profesado por una protagonista letrada, que desenmascara al falso héroe, para encontrar un igual en Darcy.

Elizabeth Bennet representa un personaje fuera de la idiosincrasia inglesa, es una joven de 20 años, letrada hasta los alcances económicos de su familia, apasionada de la lectura, inteligente y orgullosa. Quizás esto recuerde a otra joven con las mismas características, aunque modificada por la versión de Disney, la encarnación de Bella en 1991 sigue un patrón similar, mujeres inusuales para la sociedad en la que viven, racionales, letradas, capaces de discernir más allá de las reglas sociales o las costumbres de sus padres.

Estas características hacen de Elizabeth alguien diferente, una joven que desea encontrar el amor, sin que esto signifique verse obligada a casarse con alguien para ayudar a sus padres con el sustento familiar. Para ese entonces, la sociedad veía correcta la unión entre jovencitas de 15 años con hombres mayores, mientras que aquellas no casadas después de los 20, se convertían en solteras.

Véase así, este tipo de estatutos permanecieron vigentes en Inglaterra a lo largo de varias décadas, de tal manera que obras posteriores a 1813 (año de publicación de la novela), como *The Painted Veil* (1925), aún retratan a mujeres casándose para evitar la deshonra social al ser un carga para sus padres. Kitty Garstin se casa con Walter Feng, no por amor, sino como escape a la vergüenza social, aunque ella no lo ame, acepta al pensar en su edad y la carga que sus padres explícitamente mencionan que es, con una presión mayor, porque su hermana menor está a punto de casarse.

La mujer se ve representada en la novela como un valor de cambio, un objeto material que puede ser vendido por propiedades o libras esterlinas. Aunque los padres de las jovencitas eran quienes pagaban una dote, son las hijas quienes reciben los beneficios materiales como: una casa donde vivir o valor social dependiente del ingreso del cónyuge.

Sin embargo, Elizabeth no sucumbe a la opinión pública/familiar, como la protagonista de la novela de W. Somerset Maughan, rechaza un matrimonio por conveniencia pese a la insistencia de su madre por verla comprometida. Su padre la apoya, por lo cual su decisión se mantiene firme a sabiendas de lo que la sociedad pueda pensar de ella.

Caroline Bingley y Lady Catherine de Bourgh juegan el papel de la sociedad, su clase social les permite juzgar a Elizabeth, la consideran una joven sin belleza extraordinaria, alguien que se expresa deliberadamente para su edad. Denigran su calidad humana por la carencia de modales o educación, un hecho que ella conoce pero al cual no presta atención, pues desafía las convenciones de la época. Un personaje que ante las clases sociales se muestra irreverente por su necesidad de expresarse.

Lizzy es una figura de autoridad para sus hermanas a la vez que representa una competencia para jovencitas como Lydia Bennet, quien a sus 15 años, anhela con desesperación entrar en sociedad. En contra del consejo de sus hermanas mayores se relaciona con el regimiento con el propósito de conseguir un marido.

Aunque Lydia es el estereotipo del interés de artículo de compraventa, también es un rasgo de la sociedad de antaño. Personajes como ella, refuerzan estos modelos que se encuentran en la literatura como parte de la historia.

En contraste, está Jane, que es amable, sensata, tímida. Ella encuentra en Bingley un hombre que cuya valía no está centrada en la cantidad de libras que recibe al año, sino en la persona que es. Tanto Lydia como Jane conocen a los hombres con los que se casan en condiciones distintas, pero la danza juega un papel importante en su encuentro.

En un tiempo en el que la interacción personal se daba a través de los bailes, estos majestuosos eventos de antaño eran una forma de acercamiento, de intimidad. Por medio del baile, situado circunstancialmente en la novela, las parejas se conocían al charlar entre piezas e interactuar cercanamente en la pista de baile, donde los gestos sutiles, el contacto limitado, significaban el cortejo por excelencia.

Dicha acción social introduce a Fitzwilliam Darcy, un aristócrata que crea una paridad con Elizabeth Bennet, ambos son orgullosos, pese a la diferencia en personalidades, una cándida, cálida, la otra distante y reservada. Cuando ambos se conocen en el baile de Netherfield, Eliza encuentra petulante a Darcy por desconocimiento, él la evalúa respecto al comportamiento de su familia, de acuerdo con los estatutos de su clase.

Al producirse el prejuicio de uno sobre el otro, ambos crean una brecha fundamentada en una percepción errónea. No obstante, es Darcy quien con reserva desarrolla un sentimiento de respeto por Elizabeth, que le parece atractiva e inteligente pese a las fallas sociales que le aduce. Lizzy, por su parte, evalúa a Darcy respecto a la opinión que tiene de su comportamiento.

La ruptura social entre ambos personajes da entrada a un falso héroe: George Wickham, atractivo, amigable, carismático, un opuesto total a las apariencias de Darcy. Wickham incrementa el prejuicio de Elizabeth sobre el heredero de Pemberly, incluso genera un interés amoroso en ella.

George resulta ser un embustero que engaña a la hija menor de la familia Bennet para casarse con él a cambio de dinero. Bajo su encanto se oculta la mentira porque en realidad desea saldar sus deudas de juego.

Este tipo de personajes ha aparecido en la novela inglesa como un modelo de antagonismo, tal es el caso de Charles Townsend en *The Painted Veil*, quien con su encanto, consigue que Kitty Garstin engañe a Walter Feng, al crear una imagen aburrida del otro. Daniel Clever persuade a Bridget Jones para que deteste a Mark Darcy al hacerle creer que él se acostó con su esposa, cuando el caso es opuesto. La figura del falso héroe se muestra como un personaje seductor que oculta sus intenciones bajo apariencias que destruyen la percepción positiva del protagonista. Por medio de la mentira crean un prejuicio.

Pero a manera de estructura narrativa, el protagonista restaura su imagen al revelar la verdad, gana la confianza perdida en los otros. Darcy desenmascara a Wickham con la intención de recuperar la confianza de Elizabeth.

Las circunstancias guían a ambos a superar los prejuicios del uno por el otro, el amor entre ellos se produce cuando ambos se permiten conocerse, cuando se revelan las verdaderas intenciones de cada uno. Un amor fuera de las costumbres e intereses que dictamina la sociedad.

### 3.4.1. Análisis de la adaptación. *Orgullo y Prejuicio*

#### ❖ Texto literario y texto filmico

AUSTEN, Jane. *Orgullo y Prejuicio (Pride and Prejudice)*, 1813, Ed. T. Egerton Whitehall, Reino Unido, 328 pp.

WRIGHT, Joe. *Orgullo y Prejuicio (Pride & Prejudice)*, Keira Knightley, Matthew Macfadyen, Talulah Riley, Rosamund Pike, Jena Malone, Carey Mulligan, Donald Sutherland, Brenda Blethyn, Romance/Drama, 2005, Focus Features, Reino Unido, 127 min.

### ❖ Contexto de producción

La utilidad de esta información es conocer el monto invertido en la producción cinematográfica, quién escribió el guión de la película (si el autor de la novela participó en el proceso), y las regiones que sirvieron para conformar el espacio fílmico.

Costo de producción: 28 millones de dólares.

Guionistas: Deborah Moggach y Emma Thompson

Joe Wright ha colaborado en distintas adaptaciones literarias, tres de las más importantes: *Anna Karenina (Anna Karenina, 2012)*, *Expiación, deseo y pecado (Atonement, 2007)* y *Orgullo y Prejuicio (Pride and Prejudice, 2005)*, tres filmes en los que la actriz Keira Knightley ha sido la protagonista.

Locaciones: la producción cinematográfica se situó en Inglaterra, con distintos lugares de grabación:

Chatsworth House, Edensor, Derbyshire (Exteriores de Pemberley/ Gran escalinata de Pemberley/ Galería de esculturas de Pemberley)

Basildon Park, Lower Basildon, Berkshire (Netherfield)

Stanage Edge, Hathersage Moor, Hathersage, Derbyshire (Acantilado donde Elizabeth se para)

Stourhead Garden, Warminster, Wiltshire (Templo de Apolo, lugar de la primera propuesta de matrimonio de Darcy)

Burghley House, Stamford, Lincolnshire (Rosings Park)

Groombridge Place, Groombridge, Kent (Longbourn)

Haddon Hall, Bakewell, Derbyshire (Habitación de Elizabeth /El hotel en Lambton)

Weekley, Northamptonshire (Vicaría del Sr. Collins)

Wilton House, Wilton, Salisbury, Wiltshire (Salón de dibujo de Pemberley)

St George's Square, Stamford, Lincolnshire (Pueblo de Meryton)

### ❖ Segmentación comparativa

Ésta fue realizada únicamente por secuencias, presentadas como enunciados actanciales para sintetizar los contenidos, con el objetivo de identificar los hechos significativos en la adaptación.

Títulos 00:00:01- 00:00:58

Elizabeth lee un libro y entra a su casa 00:00:59-00:01:49

Presentación de Longbourn y la familia Benet 00:01:50-00:02:35  
Plática entre el Sr. y la Sra. Bennet acerca de Bingley 00:02:36-00:05:15  
Baile en el pueblo 00:05:16-00:06:03  
Conversaciones 00:06:04-00:06:27  
Entrada de Darcy y Bingley 00:06:28- 00:07:36  
La familia Bennet se presenta ante Darcy y Bingley 00:07:37- 00:08:59  
Interacción entre Jane y Bingley 00:09:00-00:10:30  
Baile en Meryton (comentarios ofensivos de Darcy) 00:10:31-00:13:25  
La Sra. Bennet es inapropiada, Darcy habla con Eliza 00:13:26-00:14:40  
Jane y Eliza hablan sobre Bingley 00:14:41-00:15:44  
Los Bennet hablan sobre el baile, Jane recibe una carta 00:15:45-00:17:03  
Plan de la Sra. Bennet 00:17:04-00:17:59  
Eliza visita a Jane en Netherfield 00:18:00-00:19:38  
Llegada del regimiento de Wickham 00:19:39-00:21:06  
Caroline exhibe a Lizzy ante Darcy 00:21:07-00:24:18  
Visita de la Sra. Bennet e hijas 00:24:19-00:25:41  
La familia se marcha de Netherfield, roce entre Eliza y Darcy 00:25:42-00:26:27  
El Sr. Collins llega a Longbourn 00:26:28-00:29:24  
Collins tiene intenciones con las Bennet 00:29:25-00:30:23  
Presentación de Wickham, reacción de Darcy, su historia 00:30:24-00:34:38  
Preparándose para el baile 00:34:39-00:35:32  
Baile en Netherfield 00:35:33-00:40:16  
Darcy y Eliza bailan y discuten sobre Wickham 00:40:17-00:43:44  
Impertinencias de la familia Bennet y el Sr. Collins 00:43:45-00:43:25  
Eliza y Charlotte hablan sobre Jane y Bingley 00:43:26-00:48:11  
Collins pide la mano de Lizzy 00:48:12-00:54:30  
Bingley se marcha, reacción de Jane 00:54:31-00:57:09  
Charlotte se compromete con Collins 00:57:10-00:59:10  
Visita a Charlotte (tiempo después) 00:59:11-01:01:04  
Rosing's Park, Lady Catherine evalúa a Eliza 01:01:05-01:04:21  
Lizzy y Darcy en Rosing's 01:04:22-01:06:40  
Darcy visita a Eliza sin razón alguna 01:06:41-01:07:54  
Revelación de las acciones del Sr. Darcy 01:07:55 – 01:09:15  
Propuesta de matrimonio bajo la lluvia (negación) 01:09:16 – 01:13:20  
Reacción a la propuesta 01:13:21-01:14:20  
Lectura de carta de motivos del Sr. Darcy 01:14:21 – 01:15:52  
Jane regresa, visita de los Gardiner 01:15:53-01:16:36  
Lydia va con el regimiento, oposición de Lizzy 01:16:37-01:17:52  
Invitación de los Gardiner 01:17:53-01:18:36  
Paseo por la campiña 01:18:37-01:20:57  
Visita a Pemberley. Encuentro con el Sr. Darcy 01:20:58 – 01:27:39  
Invitación de Darcy a Pemberley, Georgiana se presenta 01:27:40-01:30:01  
Noticias de la huida de Lydia 01:30:02-01:31:51  
Búsqueda por Lydia 01:31:52-01:34:40  
Lydia revela cómo Darcy arregló la boda 01:34:41 – 01:37:36  
Bingley regresa, pide la mano de Jane 01:37:37-01:46:49  
Reacciones al compromiso 01:46:50-01:51:44  
Discusión con Lady Catherine De Bourgh 01:48:26 – 01:51:44  
Segunda propuesta de matrimonio (correspondencia) 01:51:45 – 02:01:54

## ❖ Análisis de procedimientos de adaptación

**A. Enunciación y punto de vista.** La adaptación fílmica posee una enunciación extradiegética en la que se observa una visión de todos los personajes, sus acciones, emociones, reacciones, aunque se enfoque principalmente en Elizabeth, ella no interfiere en el punto de vista cinematográfico.

A1. Título: *Orgullo y Prejuicio (Pride and Prejudice)* para ambos materiales.

A2. Tiempo de la enunciación y del enunciado: La diferencia entre éstos es de 192 años, el filme está ambientado en el siglo XVIII, por ello respeta la temporalidad original.

A3. Focalización del conjunto del relato o secuencias más significativas:

Secuencia de entrada de Darcy y Bingley: 00:06:28 – 00:07:36

Baile en Meryton: 00:10:31 – 00:13:25

Revelación de las acciones del Sr. Darcy: 01:07:55 – 01:09:15

Propuesta de matrimonio bajo la lluvia (negación): 01:09:16 – 01:13:20

Lectura de carta de motivos del Sr. Darcy: 01:14:21 – 01:15:52

Visita a Pemberley /Encuentro con el Sr. Darcy: 01:20:58 – 01:27:39

Lydia revela como Darcy arregló la boda: 01:34:41 – 01:37:36

Discusión con Lady Catherine De Bourgh: 01:48:26 – 01:51:44

Segunda propuesta de matrimonio (correspondencia): 01:51:45 – 02:01:54

### **B. Transformaciones en la estructura temporal**

B1. El tiempo entre la publicación de la novela y el filme es de 192 años (1813-2005), no obstante, la trama de ambos se sitúa en el siglo XVIII, ubicación temporal de la novela.

B2. Ubicación temporal: siglo XVIII

B3. Orden: ambos discursos siguen una estructura lineal con variaciones o supresiones en la historia que no alteran la línea temporal.

B4. Duración: en la novela se especifica el tiempo transcurrido entre las diferentes acciones en la trama debido a la explicación del narrador omnisciente, un transcurso aproximado de meses, mientras que la producción cinematográfica hace aclaraciones de cada transcurso de tiempo a través de cambios de secuencia o comentarios de los personajes.

B5. Frecuencia (repeticiones e iteraciones): la mención de la frase: “Mr. Darcy is such a proud man” y tomas constantes de Elizabeth leyendo un libro.

### **C. Espacio fílmico**

- Es análogo a la realidad en Inglaterra, aunque los escenarios descritos en la novela son ficticios, por ello, se utilizaron locaciones como edificios históricos o museos para construir el imaginario. La imagen juega un papel importante pues refleja la belleza de la región,

la capacidad creativa del director. El amueblado y el vestuario son una recreación de esa época.

- El espacio está construido con base en una focalización interna o subjetiva, la cámara sabe lo mismo que la protagonista, Elizabeth, es testigo de lo que sucede cuando ella está presente.
- El encuadre se centra en escenarios como: Longbourn, Meryton, Netherfield, Pemberly, la campiña, Rosings Park. El filme no posee fuera de campos.
- La perspectiva es de una cámara subjetiva que funciona como una tercera persona que presencia el relato, sigue a Elizabeth y enfoca cuando se producen reacciones físicas tanto en la protagonista como en los demás personajes, con especial énfasis en Darcy.
- El espacio de sonido es extradiegético, sitúa en la época con la música instrumental de la banda sonora, otorga ritmo e intensidad a la trama y acentúa la carga emocional de las acciones de los personajes.

**D. Organización del relato:** pese a la reducción o inserción de escenas, el largometraje asemeja la novela pues sigue la misma línea temporal y estructural.

#### **E. Supresiones**

E1. Acciones: visita de Jane en Londres a las hermanas del Sr. Bingley para preguntarles acerca de él.

Enojo de Elizabeth al darse cuenta del matrimonio de Charlotte Lucas.

La Sra. Gardiner (su tía), le cuenta a Lizzy los rumores que corren del Sr. Wickham.

El Sr. Wickham establece más profundamente su relación con el Sr. Darcy.

La boda entre Elizabeth y el Sr. Darcy

E2. Descripciones: la novela explica de manera más tácita las emociones que Elizabeth experimentaba con respecto al Sr. Darcy.

Para el Sr. Darcy, las descripciones emocionales son clave, pues revelan con claridad los sentimientos que Elizabeth despierta en él, a diferencia de la adaptación, que oculta por más tiempo las emociones de éste para un punto dramático mayor.

E3. Diálogos: la conversación que establece Elizabeth con su madre al respecto del compromiso de Charlotte Lucas con el Sr. Collins y su posible herencia de Longbourn.

Charla en la que Caroline Bingley advierte a Elizabeth del Sr. Wickham, pidiéndole que no juzgue al Sr. Darcy sin conocer sus motivos.

Jane se confiesa con Elizabeth, por qué se sentía herida por el desinterés del Sr. Bingley y su matrimonio con Georgiana Darcy.

El Sr. Bennet nota en su hija un interés por el Sr. Wickham, por lo cual sugiere que su relación sería bienvenida.

E4. Episodios: las conversaciones de Elizabeth con su tía, la Sra. Gardiner y Caroline Bingley, advertencia acerca de los intereses de Wickham.

El enojo de Elizabeth con Charlotte durante un mes.

El cortejo del Sr. Collins con Charlotte Lucas.

La celebración de la boda entre Lizzy y el Sr. Darcy.

**F. Compresiones:** la trama de la historia está comprimida en su totalidad, la novela amplía aún más cada una de las acciones de los personajes, esto no quiere decir que la adaptación cinematográfica posea vacíos en la trama, sólo es un resumen de la obra.

**G. Traslaciones:** el discurso filmico es una traslación del literario, si bien se omiten diálogos o se hacen cambios, la obra se transforma al filme, atribuyéndole caracteres que convierten la película en un material creativo.

**H. Transformaciones en personajes y en historia:**

H1. De narraciones en diálogos: en la obra novelística, Wickham cuenta la historia de su padre y la vida en Pemberly mientras crecía al lado del Sr. Darcy. En la pantalla grande sólo existe una mención breve falta de detalles, mismos que son explicados después para una mayor tensión dramática.

H2. De diálogos directos en indirectos: Caroline Bingley le pregunta al Sr. Darcy qué le atrae de la Srta. Bennet, él describe algunos de sus rasgos. El filme sólo muestra a una Caroline celosa, que hace lo posible por provocar enfrentamientos verbales entre Elizabeth y Darcy.

H3. De acciones: la petición de mano del Sr. Collins ocurre con la colaboración de la Sra. Bennet, quien indica a Elizabeth que entre en la biblioteca, mientras que el filme presenta una emboscada en el comedor principal, donde Elizabeth se ve más comprometida aún.

H4. De personajes: el Wickham de Austen es un hombre que sabe aproximarse a las mujeres que desea, aunque se muestra cándido, seductor. El Sr. Wickham de Wright es más reservado, encantador y por último desobligado, cobarde.

**I. Sustituciones o búsqueda de equivalencias:** los paseos que los personajes dan en ciertos escenarios en la novela son sustituidos por secuencias en espacios fijos.

**J. Añadidos:**

J1. Que marcan la presencia del autor filmico. El Sr. Bingley ensaya con el Sr. Darcy para pedir la mano de Jane.

- El discurso de Darcy al pedir la mano de Elizabeth cobra importancia en la película, porque el co-protagonista posee un soliloquio con el que declara su amor, mientras que en la

novela, Eliza sólo escucha fragmentos de aquello que Darcy menciona<sup>76</sup>.

J2. De secuencias dramáticas completas. Reflexión de Elizabeth en los acantilados camino a Pemberly.

- Discurso de petición de matrimonio de Darcy a Elizabeth, éste es más explícito.
- Encuentro de Elizabeth con Darcy al amanecer y aceptación de propuesta de matrimonio.

J3. Documentales. Revelación de los sentimientos de Elizabeth por Darcy en los salones de Pemberly, cuando el ama de llaves la cuestiona sobre las características de su amo.

#### **K. Desarrollos:**

K1. Completos de acciones implícitas o sugeridas.

Las miradas que Darcy dirige hacia Elizabeth en diferentes ocasiones, son demostración de los sentimientos hacia ella.

K2. De acciones breves y rasgos de personaje.

La focalización en Elizabeth al leer o estar sola, denota las características del personaje como una mujer ilustrada, inteligente y sagaz.

K3. Breves de acciones de contexto.

Cambios climáticos como demostración del paso del tiempo en Derbyshire. Asimismo, la percepción de las mujeres que no se han casado como Charlotte Lucas, quien sugiere a Eliza que el amor es un lujo que no todas pueden darse.

**L. Visualizaciones:** el filme se enfoca en las reacciones físicas de los personajes para reflejar su estado anímico, la respuesta emocional que causan en los demás personajes, deriva de comportamientos como el toque de la mano, miradas, roces que sugieren los sentimientos que las parejas de la trama profesan entre sí.

❖ **Valoración global:** el trasvase cinematográfico del director Joe Wright es una adaptación de transposición en la que el autor fílmico demuestra su presencia y creatividad. Crea un discurso audiovisual propio, que permanece fiel al argumento e historia de la novela, pero posee una riqueza visual que combinada con la trama crean una obra fílmica admirable, emocional.

---

<sup>76</sup> AUSTEN, Jane, *Op.cit.* p.237.

### 3.4.2 Análisis semiótico en la novela y película *Orgullo y Prejuicio*

El estudio de los signos en las obras literarias y cinematográficas se realiza con base en las categorías semióticas provistas por Charles Sanders Peirce. El modelo escrito permite explorar las connotaciones inscritas por el autor en los objetos, ayuda a conocer su bagaje cultural, reflexionar el contexto de las novelas, las referencias a otras obras y la importancia de la comercialización de símbolos. Las infografías al final, muestran la representación visual de las triadas: objeto-representamen-interpretante, desglosadas textualmente.

**Objeto:** orgullo y prejuicio → sinsignos  
**Signo o representamen:** percepción → decisigno  
**Interpretante:** defensa emocional → decisigno  
▶ Amor → ícono  
▶ Emoción → legisigno  
▶ La pareja (Elizabeth y Darcy)  
▶ Apariencias → decisignos  
▶ Miradas, reacciones físicas → índice

→ Categoría de signo

▶ Objeto secundario

**Objeto:** baile  
**Signo o representamen:** reunión, unidad → decisigno  
**Interpretante:** intimidad, presentación → sinsignos  
▶ Cortejo → rema

Argumento: Por medio de la danza las parejas se conocían, una forma de interacción social permitida, un contacto físico no prohibido.

**Objeto:** matrimonio  
**Signo o representamen:** unión, boda → ícono  
**Interpretante:** amor → símbolo  
▶ Convivencia, manutención → legisignos  
Rema: el matrimonio en el siglo XVIII, (a la edad que ocurriera), era una forma de ver por el futuro de las hijas de una familia.

**Objeto:** libras esterlinas → ícono  
**Signo o representamen:** dinero, riqueza → símbolo / legisigno  
▶ Moneda → índice  
**Interpretante:** posición social, estabilidad → legisignos/sinsignos  
Argumento: la posición económica de un hombre, su fortuna, se valuaba en libras.

**Objeto:** educación (conocimientos e institutrices) → índices

**Signo o representamen:** posición social → legisigno

**Interpretante:** honor familiar → legisigno

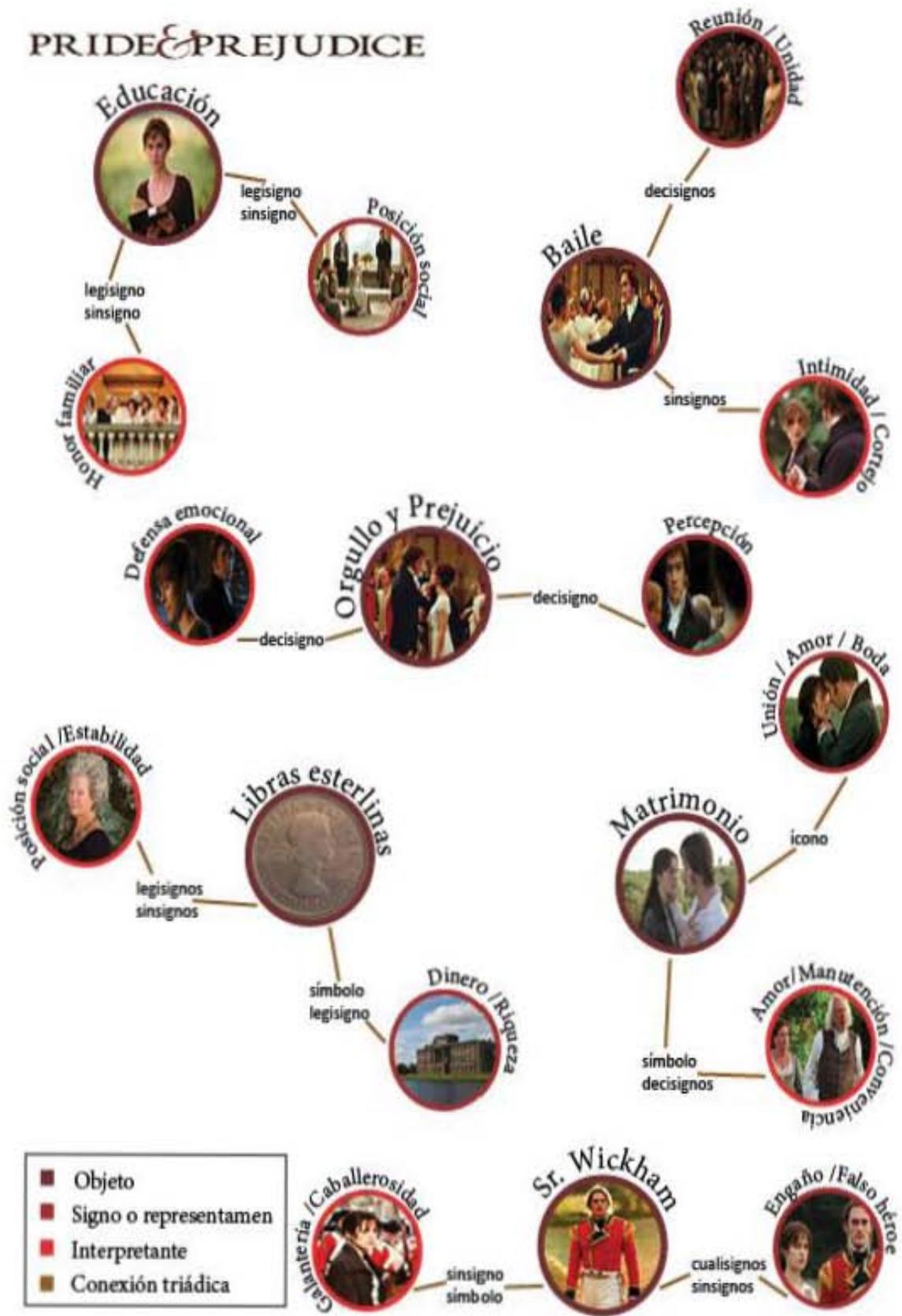
Argumento: una joven con educación lograría un matrimonio ventajoso y honorable, llevaría en alto el nombre de la familia.

**Objeto:** Sr. Wickham

**Signo o representamen:** galantería, caballerosidad, encanto → cualisignos / sinsignos

**Interpretante:** engaño, falso héroe → sinsigno / símbolo

# PRIDE & PREJUDICE



- Objeto
- Signo o representamen
- Interpretante
- Conexión triádica

Infografía elaborada por: David Cervantes

### 3.5. Ceguera blanca, la desolación del hombre

“...lo difícil no es vivir con las personas, lo difícil es comprenderlas”, José Saramago

Las aventuras épicas están definidas por la búsqueda de un objeto maravilloso, el rescate de un ser amado o la reparación de un daño antes cometido, Vladimir Propp ha establecido los elementos del cuento mágico maravilloso como un modelo de análisis que llega a cumplirse en este género literario.

Poemas épicos como *La divina comedia*, *La Ilíada* y *La Odisea* han situado a un héroe desolado en pos de un fin mayor. Para Dante significaba la búsqueda de su amada Beatriz, aunque el infierno estuviera de por medio él siguió adelante hasta reunirse con ella nuevamente; Odiseo no cesó sus esfuerzos hasta encontrarse en casa al lado de Penélope y Aquiles encuentra la paz en Príamo al asimilar su pérdida.

Distintas epopeyas son testimonio de la travesía de un héroe en la desolación misma, un ser humano que hace lo imposible para sobrepasar sus dificultades, ya sea a través de lugares inhóspitos llenos de amenazas, de enemigos que harán dudar la estabilidad del hombre, horrores indómitos cuya única intención es obstaculizar el final deseado.

Autores como Dante Alighieri u Homero distan en años de la literatura contemporánea. Sus historias siguen modelos narrativos que se han analizado antes, sin embargo, el tono épico de sus relatos ha traspasado temporalidades, sea así que en el año 1995 José Saramago cohesiona este género con sus tramas.

Saramago, Premio Nobel de Literatura, ha sabido contar historias nada simplistas, su retórica ahonda en problemáticas socioculturales que aquejan a la humanidad. Sus novelas son una crítica de la realidad humana analizada desde un punto de vista insólito. Sobrestimaciones acerca de la valía de la muerte, las repercusiones al carecer de un hecho que parece inocuo; el viaje de un paquidermo desde Portugal, para encontrar su destino en Austria.

Las temáticas narrativas de José Saramago superan e inducen a nuevos campos de comprensión, su estilo singular de escritura rompe pragmatismos lingüísticos y gramaticales, e incluso, nos hace conscientes de nuestros sentidos, con su abrupta clausura-apertura que muestra la desolación del hombre.

*Ensayo sobre la ceguera* narra la historia de una población desconocida que sufre la pérdida de uno de sus sentidos, la vista. Un efecto físico que los habitantes de esta ciudad sin nombre desean recuperar al verse desvalidos. Ese recorrido épico comienza con un hombre frente a una luz de semáforo que tras un pestañeo, se ve inmerso en un mar de leche, aunque él no sea el héroe prometido, sino una mera introducción a la catástrofe que se avecina.

Desinteresadas son las acciones de la mujer del médico, una heroína comprometida a su esposo, a la protección del mismo, ella se muestra fiel ante el extraño mal que aqueja a su marido. Decide iniciar una travesía directa a un

lugar de reclusión, finge ser ciega con tal de seguirle, sin saber los horrores que le aguardan en un manicomio para los infectos de ceguera blanca.

Dicho padecimiento es una niebla en el futuro del hombre, ni los más poderosos pueden escapar de ella, casi nadie, excepto aquella mujer que hace compañía al oftalmólogo. Como en los relatos antiguos, la mujer del médico asemeja a dos figuras mitológicas, por un lado, está el Oráculo de Delfos; por el otro, el ojo de las Grayas.

Ambas figuras míticas eran sujetos a los que se les consultaba el futuro, en una parte la esclavitud, el Oráculo de Delfos recluida en un templo al que sólo soberanos o sacerdotes podían acercarse, aislada, obligada a siempre hacer predicciones. La mujer del médico representa este papel, primero como apoyo a su marido, el dirigente de la primera sala del lado derecho, después se ve atada a la supervivencia de éste.

Una vez formado un grupo de ciegos de confianza, la mujer se transforma en el ojo de las Grayas, tres brujas que predicen el porvenir a aquellos que logran llegar a su morada. Ella es este órgano, que era lo único que les permitía ver, quizás no se asoma al futuro pero sí es la herramienta de supervivencia de las brujas o en su caso, los ciegos, seres dependientes e indefensos que se pelean por tener esta habilidad.

Gracias a la mujer, el médico puede internarse en el manicomio que para ojos que todo lo ven blanco, es un laberinto infinito. El legendario laberinto del Rey Minos se alza en las instalaciones de un manicomio, donde los gobernantes recluyen una amenaza latente de la cual no poseen control. Una bestia oculta e indómita a la que todos temen: el hombre.

Como aquel relato, los reclusos se hacen de una forma para descifrar los intrincados pasillos, aquí no existe un hilo de oro para guiarlos, sólo cuerdas, trapos sucios que los llevan a través de un paisaje de pesadilla, desechos humanos por doquier, cadáveres, individuos perdidos. Un lugar donde los ciegos deben olvidar el individualismo para hacerse una masa dependiente de sus instintos básicos, sobreviviente entre la pestilencia, la mugre, la depravación.

El egoísmo del hombre, transforma el manicomio en un infierno como aquel que atravesara Dante. La pereza en los hombres que se negaban a recoger sus desechos, cadáveres. Orgullo en el médico al desear valerse por él mismo. Lujuria en la chica de las gafas y el médico que incurren en el engaño, o la petición de mujeres de los hombres de la tercera sala del lado izquierdo. Gula de todos los ciegos ansiosos de comida. Envidia entre las salas que deseaban más comida. Fraude en el ciego de verdad al hacerse el contador de la tercera sala del lado izquierdo. Codicia, ira y traición personificadas en el ciego de la pistola que desea el control total del manicomio, enriquecerse, la depravación, cada uno de los pecados, el minotauro, la bestia entregada a sus deseos.

Una pesadilla diurna como la experimentase Sinuhé en la obra del escritor finlandés Mika Waltari, donde el personaje acompaña a Minea a Creta, con tal de que ella baile para el minotauro, tras días de incertidumbre él se adentra para descubrir que ella ha muerto en un viaje trunco, el minotauro ha muerto,

y ella en su intento de encontrarlo. A diferencia de Minea, la mujer del médico sobrevive, logra sacar de esa prisión a sus compañeros, huye mientras el laberinto arde en llamas, pero en su memoria existe una marca, evidenciar como Sinuhé los restos de un mito: la sociedad.

La odisea se reanuda, la mujer del médico quiere regresar a casa, por ello, debe atravesar con seis personas entre los escombros de una sociedad sepultada, entre hordas de ciegos hambrientos, calles repletas de suciedad, usurpadores en casas ajenas. No es un camino sencillo, los reyes han caído como lo hicieron dentro del manicomio, el gobierno, banca, ejército, son *constructos* sociales percederos ante la catástrofe. La civilización se encuentra en ruinas.

Al finalizar su aventura épica, encontrarse a salvo en su hogar en compañía de los seis integrantes de su tripulación, todos encuentran ese objeto perdido que restaurará su vida.

La mujer del médico llega a una clausura, la desolación es el mal que atacó, cegó a todos, la fe en estructuras dirigió al hombre a una sobreestimación de sí mismo, la religión, sus deidades, los santos vendados permanecieron indiferentes a sus pesares, las instituciones no pudieron salvaguardarlos, los bienes pasaron a ser propiedad común, la ceguera blanca estaba constituida en la negación de la inferioridad del hombre ante la pérdida de uno sólo de sus sentidos.

### **3.5.1. Análisis de la adaptación. *Ceguera***

#### **❖ Texto literario y texto fílmico**

SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera (Ensaio sobre a cegueira)*, 2003, Ed. Santillana, Portugal, 329 pp.

MEIRELLES, Fernando. *Ceguera (Blindness)*, Julianne Moore, Mark Ruffalo, Gael García Bernal, Danny Glover, Sandra Oh, Yusuke Iseya, Drama, 2008, Miramax Films, EUA, 121 min.

#### **❖ Contexto de producción**

La utilidad de esta información es conocer el monto invertido en la producción cinematográfica, quién escribió el guión de la película (si el autor de la novela participó en el proceso), y las regiones que sirvieron para conformar el espacio fílmico.

Costo de producción: 25 millones de dólares.

Guionista: Don McKellar.

Locaciones: La filmación se llevó a cabo en distintos lugares del mundo como: Guelph, Ontario, Canadá, São Paulo, Brasil, Rua Piauú, Brasil, Montevideo, Uruguay, Toronto Film Studios, Toronto, Ontario, Canadá.

Fernando Meirelles es reconocido por la dirección de *The Constant Gardener* (*El jardinero fiel*, 2005) proveniente de la obra homónima del escritor británico John Le Carré.

#### ❖ Segmentación comparativa

Ésta fue realizada únicamente por secuencias, presentadas como enunciados actanciales para sintetizar los contenidos, con el objetivo de identificar los hechos significativos en la adaptación.

Títulos e introducción 00:00:00-00:01:19  
Primer caso de ceguera blanca 00:01:20-00:03:40  
Explicación médica 00:03:50-00:04:20  
Robo del coche, segundo ciego 00:10:10-00:10:54  
El matrimonio habla sobre el robo 00:08:16-00:08:22  
Consultorio, presentación de personajes centrales 00:08:23-00:08:47  
Revisión ocular 00:08:48-00:010:09  
El ladrón llega a casa 00:10:10-00:10:54  
Consulta y coqueteo de la chica de gafas 00:11:20-00:11:42  
Explicación científica 00:11:43-00:13:24  
El médico investiga 00:13:40-00:14:24  
Presentación del ciego de la pistola 00:15:27-00:16:12  
Chica de las gafas oscuras: 00:15:34-00:16:12  
Humillación en el hotel 00:16:50-00:00:17:25  
El médico pierde la vista 00:17:33-00:18:57  
La ceguera se extiende 00:19:43-00:19:52  
La mujer del médico va con él al manicomio 00:20:30-00:21:43  
Presentación del manicomio y mensaje 00:21:59-00:22:46  
Presentación del grupo de la primera sala 00:23:50-00:24:36  
Pelea entre el primer ciego y el ladrón 00:24:37-00:26:34  
Ciega de las gafa propina taconazo 00:26:38-00:27:31  
La esposa del médico teme la ceguera 00:29:18-00:29:42  
Ingreso de la esposa del primer ciego 00:31:15-00:31:55  
Niño estrábico busca a su madre 00:31:56-00:31:59  
Solicitud de atención médica, amenaza 00:32:28-00:33:39  
Vergüenza de la chica de las gafas 00:34:29-00:34:46  
Mujer del médico ve el deploro 00:35:56-00:36:52  
Introducción y relato del viejo de la venda: 00:38:40-00:41:30  
Ciegos hablan del exterior 00:41:47-00:43:13  
Ejército dispara a un ciego, caos 00:44:08-00:44:44  
Entierros e introducción del ciego de la pistola 00:46:08-00:48:43  
El ladrón sabe que la mujer del ciego ve 00:48:44-00:49:56  
Sexo en los pasillos, muerte del ladrón 00:51:08-00:52:41

Dependencia del médico hacia su mujer 00:53:10-00:54:15  
 Aviso de los ciegos malvados 00:54:22-00:55:38  
 Confrontación, ciego con pistola *vs.* mujer del médico: 00:55:39-00:57:45  
 Recolección de bienes 00:58:20-00:59:42  
 Tijeras 00:59:36-01:00:04  
 Discusión sobre moralidad y el ciego contable 01:00:05-01:03:14  
 Infidelidad, entre el médico y la chica de las gafas 01:04:16-01:07:49  
 Petición de mujeres 01:07:50-01:08:16  
 Discusión por petición de mujeres 01:08:40-01:11:11  
 Abuso contra mujeres, muerte de la ciega de los insomnios 01:12:26-01:18:04  
 Segundo asalto, asesinato de gente 01:18:20-01:23:20  
 Discusión y asesinato del ciego de la pistola 01:22:48-01:25:04  
 Inmolación de una ciega 01:25:05-01:26:02  
 Contrataque 01:26:14-01:27:20  
 Escape y reunión del grupo 01:27:26-01:29:59  
 Búsqueda de comida en el supermercado 01:32:35-01:36:18  
 Santos vendados: 01:38:57- 01:39:40  
 Perros comen gente 01:37:45-01:37:49  
 Presentación del perro de las lágrimas: 01:38:00-001:38:46  
 Lluvia en la calle 01:41:10-01:41:45  
 Llegada a casa 01:44:20-01:45:40  
 Lluvia, lavado 01:45:41-01:46:27  
 La chica de gafas baña al viejo 01:46:47-01:48:24  
 Cena 01:48:47-01:49:19  
 Reconciliación entre el médico y su mujer 01:49:20-01:49:51  
 Recuperación. Ciega al fin: 01:50 32-01:53:17

## ❖ **Análisis de procedimientos de adaptación**

**A. Enunciación y punto de vista.** Es extradiegética, pues se observa una vista general de los personajes, aunque se enfoque en el grupo de ciegos liderado por la mujer del médico. No obstante, existe una secuencia donde el punto de vista cambia a un narrador heterodiegético por medio de una cámara descriptiva, cuando el ciego de la venda negra relata lo sucedido en la ciudad.

A1. Título: *Blindness (Ceguera)* como título comercial.

A2. Tiempo de la enunciación y del enunciado: ambos presentan la misma atemporalidad, la novela no menciona un año específico, fue escrita en 1995, no obstante, el filme no marca detalles que señalen tiempo alguno.

A3. Focalización del conjunto del relato o secuencias más significativas:

Primer caso de ceguera blanca: 00:01:20-00:03:40

Explicación médica: 00:03:50-00:04:20

Robo del coche, segundo ciego: 00:10:10-00:10:54

Consultorio, presentación de personajes centrales: 00:08:23-00:08:47

Chica de las gafas oscuras: 00:15:34-00:16:12

Introducción y relato, viejo de la venda: 00:38:40-00:41:30

Confrontación, ciego con pistola/mujer del médico: 00:55:39-00:57:45  
Tijeras: 00:59:36-00:59:41 – 01:00:00-01:00:04  
Infidelidad, médico/chica de las gafas: 01:04:16-1:07:49  
Discusión por petición de mujeres: 01:08:40-01:11:11  
Abuso contra mujeres/muerte de la ciega de los insomnios: 1:12:26-1:18:04  
Santos vendados: 01:38:57- 01:39:40  
Recuperación/Ciega al fin: 01:50 32-01:53:17

## **B. Transformaciones en la estructura temporal**

B1. El tiempo entre la publicación de la novela y el filme es de 13 años (1995-2008), no obstante, la trama de ambos se sitúa en un tiempo no especificado.

B2. Ubicación temporal: tiempo desconocido.

B3. Orden: la novela sigue una estructura lineal en el relato, no obstante, el filme, comprime la temporalidad en eventos menos detallados.

B4. Duración: en la novela se especifica a medias el tiempo transcurrido en el manicomio de cuarentena, sin embargo, se llega a una pérdida de la noción de tiempo (días); la producción cinematográfica hace clara la duración por medio de transiciones de luz entre día y noche.

B5. Frecuencia (repeticiones e iteraciones): *fade-outs* en blanco (simulación de ceguera), atribución de un sonido a la ceguera.

## **C. Espacio filmico**

- Es análogo a la ficción, ya que como *constructo* social la idea de una ciudad o un manicomio son legisignos que la gente reconoce en el imaginario colectivo. Los escenarios en la novela y el largometraje son ficticios, no obstante, la película utilizó locaciones reales. La imagen utiliza las regiones de Canadá, Brasil y Uruguay para crear el espacio imaginario.
- El espacio está construido con base en una focalización que sigue la travesía de la mujer del médico, el médico, atestigua sus acciones respecto al entorno donde se encuentran, conoce y observa lo mismo que los protagonistas.
- El encuadre se enfoca en escenarios como: las calles, la consulta del oftalmólogo, la casa del médico, las alas del manicomio, la ciudad, el supermercado y la iglesia. No existen fuera de campos en la película.
- La perspectiva es de una cámara subjetiva cuando se muestran fundidos a blanco que representan la pérdida de la visión, asimismo, un efecto borroso en primera persona para la ceguera blanca. Es de cámara objetiva cuando se observa lo que sucede a los personajes. Y una cámara descriptiva cuando el viejo de la venda negra narra lo sucedido en el exterior, aunque él no lo haya presenciado.

- El espacio de sonido es extradiegético, no posee características de importancia para la trama, no acentúa ninguna acción o ritmo. El único sonido en *off* es un tintineo cuando la ceguera blanca ocurre.

**D. Organización del relato:** la adaptación asemeja a la novela, pero existe una compresión de actos que une sucesos separados en uno solo.

**E. Supresiones**

E1. Acciones: asesinato grupal de ciegos por el miedo de las fuerzas militares.

La alimentación a base de comida cruda, animales, alimentos echados a perder, retratados en la anciana del departamento.

E2. Descripciones: la suciedad, pese a que los escenarios se muestran desastrosos, la novela enfatiza el infierno provocado por el hombre, la suciedad rebosante, escatológico.

E3. Diálogos: al abrirse el debate para denunciar a la asesina del ciego de la pistola, existe un diálogo en el que la mujer del médico habla, para saber si la mujer a la que salvó le corresponde el favor, ella lo hace diciendo: “A donde tú vayas, iré yo”.

E4. Episodios: no existen episodios suprimidos, sólo comprimidos.

**F. Compresiones:** los capítulos se reducen a menos, se evitan duraciones innecesarias al unir capítulos.

**G. Traslaciones:** el discurso fílmico no llega a ser de la altura del literario, pues éste está lleno de retórica, metáforas; hecho que no se logra en su totalidad con la inserción de bloques narrativos por medio de la voz del ciego de la venda negra. La alusión al mar de leche o la ceguera blanca, se hace mediante desenfoques, *fade-ins* y *fade-outs* a blanco, para establecer la epidemia.

**H. Transformaciones en personajes y en historia:**

H1. De narraciones en diálogos: en una escena, la descripción acerca de la dependencia del esposo por su mujer, se torna en un diálogo de violencia verbal del médico, introduciendo la equivalencia de madre-hijo, por los cuidados que éste necesita.

H2. De diálogos directos en indirectos: la discusión para que las mujeres se presentaran a la sala de los ciegos malvados, se da en varias salas, no sólo en la primera del lado derecho (no establecido en la película), pues es un asunto concerniente a todas las mujeres de todas las alas.

H3. De acciones: el ladrón de coches muere días después por la infección en la pierna, no sobrevive más tiempo, como en el filme. Secuencias en las que se establece un coqueteo entre el médico y la chica de las gafas oscuras, hecho reflejado en la novela en un punto posterior, con otro matiz.

Cuando la mujer del médico se va en búsqueda de comida ésta lo rechaza, mientras que la adaptación muestra al marido como compañía e incluso divagando solo por las calles, una secuencia

ilógica, pues no existe un sentido de ubicación que le permitiera regresar a ella.

La infidelidad entre el médico y la chica de las gafas oscuras sucede, no por la separación de la pareja central, sino de la unión entre estos dos personajes y la idea de brindar compañía a la ciega de las gafas, antes de que sea perpetrada por los ciegos de la tercera ala del lado izquierdo.

El ciego de la pistola es introducido en varias escenas, además de brindarle el nombre de “King of Ward 3”.

H4. De personajes: el ciego de la venda negra utiliza un parche en lugar de la venda; el libro no hace menciones de raza, por lo que el matrimonio (del primer ciego) y el viejo de la venda negra, el ciego con pistola, los ciegos en general, representados por un afroamericano, dos japoneses, un mexicano y norteamericanos, son parte de la producción de la película.

**I. Sustituciones o búsqueda de equivalencias:** *fades* a blanco para hacer presente la ceguera blanca.

**J. Añadidos:**

J1. Que marcan la presencia del autor filmico. No existe como tal un factor predominante de la autoría del director. (Por desconocimiento del director en otras obras, por lo que no se reconoce una firma o sello).

J2. De secuencias dramáticas completas.

- Ciegos bailando en la lluvia
- La epidemia se extiende

J3. Documentales. La consigna de búsqueda de los contagiados, las acciones sanitarias que se llevan a cabo.

**K. Desarrollos:**

K1. Completo de acciones implícitas o sugeridas.

La vergüenza de la chica de las gafas oscuras, cuando mencionan su pérdida de visión en el hotel.

K2. De acciones breves y rasgos de personaje.

- En la búsqueda del azadón, la mujer del médico hace una seña al soldado que juega con ella para que lo encuentre, acto que no es tan marcado en el libro.
- Solidaridad de las mujeres ante la muerte de la ciega de los insomnios.
- Presentaciones de la mujer del médico, pensativa, llorosa.

K3. Desarrollos breves de acciones de contexto.

- Conducta irreverente del ciego de la pistola como pista de las acciones a suceder.
- La inmolación de la ciega del encendedor, preámbulo al incendio.

**L. Visualizaciones:** tanto en la novela como en la producción fílmica existen varios narradores y testigos, no hay cambio en ello.

- La apariencia de calles, pisos, pasillos no se presenta tan grotesca como el libro lo describe.

❖ **Valoración global:** la versión cinematográfica dirigida por Meirelles es una adaptación de reducción; ambos discursos coinciden en la trama de la obra, el filme omite varios segmentos de la novela, el discurso cinematográfico no tiene una semejanza con la retórica del escritor, hecho en el que recae el valor de la obra literaria. Debido a esto, la obra parece ser inferior, por la falta de un discurso filosófico.

### 3.5.2. Análisis semiótico en la novela y película *Ensayo Sobre la Ceguera*

El estudio de los signos en las obras literarias y cinematográficas se realiza con base en las categorías semióticas provistas por Charles Sanders Peirce. El modelo escrito permite explorar las connotaciones inscritas por el autor en los objetos, ayuda a conocer su bagaje cultural, reflexionar el contexto de las novelas, las referencias a otras obras y la importancia de la comercialización de símbolos. Las infografías al final, muestran la representación visual de las triadas: objeto-representamen-interpretante, desglosadas textualmente.

**Objeto:** ceguera blanca → decisigno

**Signo o representamen:** mar de leche, niebla

→símbolo / decisigno

**Interpretante:** pureza, incomprensión, egoísmo, negación →sinsignos/cualisignos

→ Categoría de signo

► Objeto secundario

**Objeto:** el médico

**Signo o representamen:** oftalmólogo, esposo, compañero → legisigno / ícono

**Interpretante:** razón, humanidad, entendimiento, valor organización

→cualisignos

► Representante de la sala → sinsigno / ícono

**Objeto:** mujer del médico

**Signo o representamen:** mujer, esposa, compañera → legisigno / ícono

**Interpretante:** guía, visión civilidad, valentía, coraje, miedo, incertidumbre, amor, protección → cualisigno / sinsigno

► Esclava → índice / legisigno

Rema: oráculo de Delfos, ojo de las Grayas.

Argumentos: el oráculo estaba confinado a un templo en donde debía servir a los reyes a ver su futuro, asegurar su porvenir.

El ojo de las Grayas es el único objeto que les permite ver, no sólo el futuro, sino el mundo.

**Objeto:** chica de las gafas oscuras

**Signo o representamen:** prostituta → legisigno / ícono

**Interpretante:** pecado, placer, humillación, vergüenza, estigma social  
→ legisignos / cualisignos

**Objeto:** primer ciego

**Signo o representamen:** hombre, esposo, compañero → legisigno / ícono

**Interpretante:** matrimonio, tradición, machismo, sumisión, dominio, heteronomía → legisignos / sinsignos

**Objeto:** esposa del primer ciego

**Signo o representamen:** mujer, esposa, compañera → legisignos / íconos

**Interpretante:** matrimonio, liberación, independencia → cualisignos / sinsignos

**Objeto:** ciego de la venda negra

**Signo o representamen:** vejez, cataratas → cualisigno / legisigno

**Interpretante:** sabiduría, aceptación, realidad → legisignos / sinsignos

► El heraldo → símbolo

Argumento: él brinda las noticias de lo sucedido afuera.

**Objeto:** escritor en la casa del primer ciego

**Signo o representamen:** escritor → legisigno / ícono

**Interpretante:** narrador, cultura, literatura → legisignos / sinsignos

► José Saramago → objeto → ícono

**Objeto:** manicomio

**Signo o representamen:** complejo psiquiátrico → índice

**Interpretante:** hacinamiento, locura, cautividad, cuarentena, cárcel  
→ legisignos

► Infierno → símbolo

► Horror, suciedad, pestilencia, pecado → legisignos / sinsignos / decisignos

Argumento: asociación a los infiernos, por la podredumbre, pestilencia y horrores del lugar.

► Laberinto (oscuridad, desubicación, locura) → cualisignos / sinsignos

Rema: laberinto del minotauro (mito).

Argumento: en las instalaciones se utilizaban cuerdas a modo de guía para los ciegos desubicados, como en un laberinto.

**Objeto:** ciegos → índice

**Signo o representamen:** ceguera → legisigno

**Interpretante:** salvajismo, traición, desconfianza, egoísmo → cualisignos / sinsignos

► Naturaleza humana → decisigno

Argumento: los ciegos abandonaron su civilidad para convertirse en animales guiados por sus instintos básicos.

**Objetos:** gobierno, ejército, banca → legisignos / íconos

**Signo o representamen:** poder, control, fuerza, riqueza, supresión, organización → cualisignos / sinsignos

**Interpretante:** *constructos* sociales, instituciones fallidas → legisignos / sinsignos

► Caos → símbolo

**Objeto:** ciudad → índice / legisigno

**Signo o representamen:** edificios, construcción, estructuras, urbanidad → índices / legisignos

**Interpretante:** caos, destrucción, salvajismo → cualisignos / sinsignos

Argumento: las ciudades se convirtieron en un entorno salvaje, donde los ciegos andaban en manadas, comportándose de manera animal.

**Objeto:** perro de las lágrimas

**Signo o representamen:** perro → índice / legisigno

**Interpretante:** comprensión compañía, fidelidad, humanidad → cualisignos / sinsignos

**Objeto:** santos vendados

**Signo o representamen:** santos, vírgenes, Dios, religión, iglesia, fe, piedad → legisignos / cualisignos / íconos / sinsignos

**Interpretante:** indiferencia, inexistencia → cualisignos / sinsignos

Argumento: si Dios y los santos eran indiferentes a sus penas, ellos no tenían derecho a mirarles ahí abajo.



# BLINDNESS

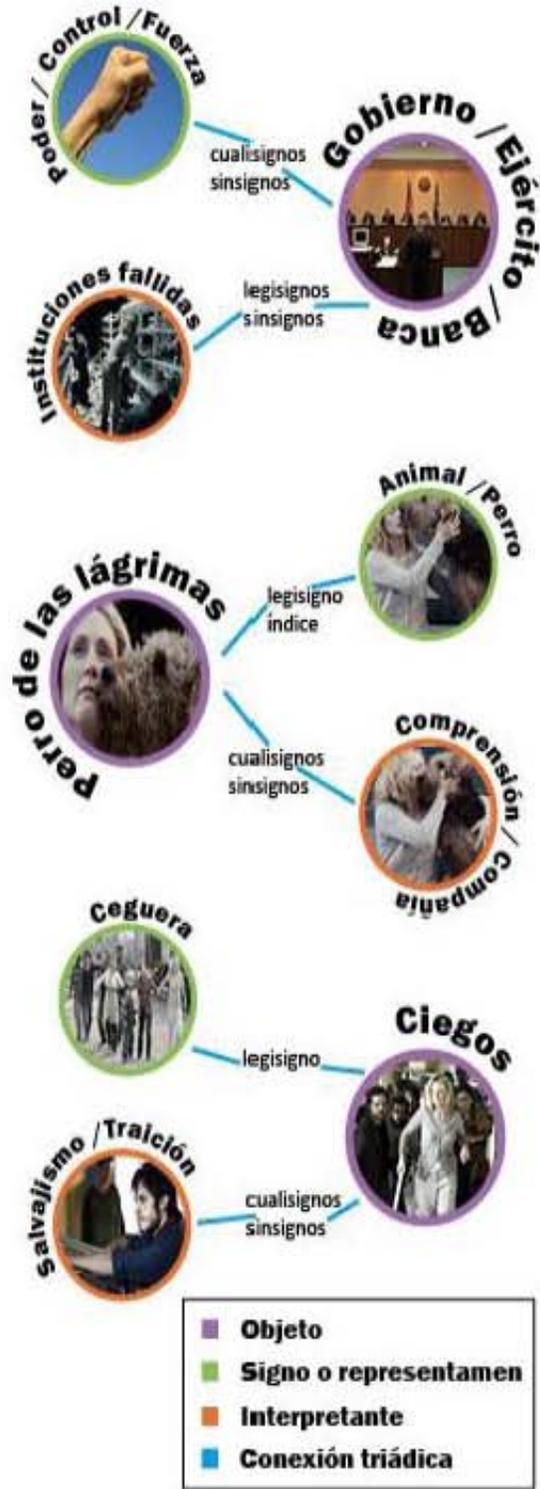


■	Objeto
■	Signo o representamen
■	Interpretante
■	Conexión triádica

Infografía elaborada por: David Cervantes



# BLINDNESS



■	Objeto
■	Signo o representamen
■	Interpretante
■	Conexión triádica

## Capítulo 4. Novela *vs.* Adaptación, una batalla imparcial

*“They have continued to see what the book ‘look like”, McFarlane, B.*

El cine es considerado un arte, el séptimo si de contar se trata, entonces, ¿por qué se duda del carácter de un material que antaño pertenecía al ámbito literario (otra de las bellas artes), a su paso por la pantalla grande? La adaptación en sus inicios no generó una discusión exhaustiva, era en su momento el traslado de una historia novelística a un material audiovisual.

Actualmente, el debate se genera en la creciente proliferación de fanáticos que adoptan una novela o la saga de un escritor. Aquí la reflexión acerca de la denominación de la literatura como culta o chatarra se hace a un lado, el foco es: ¿Qué tan buena es la película en comparación con el libro? ¿Es imprescindible leer la novela para entender la trama, pese a que la producción me haya parecido aceptable o fallida?

Por estas razones surge otro hecho: el alcance de las novelas con los lectores ha generado un gran éxito en las adaptaciones, factor por el cual desde el triunfo de Harry Potter, como ya se mencionó en este trabajo, las productoras de cine luchan por los derechos de obras literarias contemporáneas, de temáticas novedosas con las que el público *target* se identifica fácilmente. *Crepúsculo*, *Los Juegos del Hambre*, *Cazadores de Sombras*, *Divergente* y la más reciente *Cincuenta Sombras de Grey* se encuentran en una batalla campal por el título de la saga juvenil o la novela estelar del momento.

Se puede hablar de casos en los que la novela ha sido premiada por la crítica en sus dos formatos, pese a que sus logros en pantalla no hayan sido rotundos. Los *Hombres que no Amaban a las Mujeres*, del escritor sueco Stieg Larson, una obra novelística reconocida en Europa por su crudeza y exposición, es el caso ilustrativo, la adaptación cinematográfica sueca, así como el material del que proviene, alcanzaron fama rotunda a nivel regional europeo. No fue hasta años transcurridos que la obra fue conocida mundialmente, con el lanzamiento de la adaptación norteamericana estelarizada por Daniel Craig y Rooney Mara. Ambos casos receptores de críticas favorables por parte de analistas de cine, literatura y espectadores.

El público ha establecido una dicotomía en torno al traslado de novelas a la pantalla grande, la total aceptación o desprecio hacia este tipo de obras. Por una parte, se encuentran los que tuvieron contacto con el libro antes de que éste llegara a ser producción cinematográfica, los enamorados de los personajes e historias, mismos que se ven conmocionados al ver hecha realidad la trama de su novela favorita. Por la otra, aquellos que salen decepcionados de las salas de cine, mientras farfullan la forma en que la obra fue destruida, al tiempo que rememoran pasajes, citas que debieron ser incluidos por su carácter crucial en la historia.

Como plano secundario, se encuentran los espectadores de cine que juzgan la película en una perspectiva únicamente filmica, que la valoran tal cual fue

presentada, sin la necesidad de acercarse al material literario para apreciar/tachar positiva o negativamente la adaptación.

Por muy aproximativas que sean las adaptaciones no pueden dañar el original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos, o bien se contentan con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro o tendrán deseos de conocer el modelo y eso habrá ganado para la literatura.<sup>77</sup>

La suma de factores que conllevan a esta dicotomía se basan en la percepción del espectador-lector, la imaginación, ficción, *marketing* de las obras y la fascinación por los universos literarios creados por los autores, provocan la inmersión en este tópico, que genera polémica en cuanto a la censura, reducción o expansión de las tramas literarias.

#### 4.1. Conflictos entre novela y adaptación

A lo largo de esta investigación se ha establecido que existe una renuencia del público para comprender la adaptación como un material separado del discurso literario previo a la elaboración de un guión cinematográfico. Una película como parte de la idiosincrasia general, se juzga, en dado caso de provenir de una novela, por la similitud de escenas, personajes, incluso diálogos. En referencia a los tipos de adaptación que el teórico José Luis Sánchez Noriega menciona, para el público que busca el libro en la película, un traspaso tal cual, todas las adaptaciones deberían ser de equivalencia, lo cual limitaría, en un caso hipotético, la libertad estilística de un director y guionista. El éxito de una adaptación se simplifica en cuán parecida es al libro.

Sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones, bien porque resume la película, resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito –y hasta lo contradice- bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario.<sup>78</sup>

En este punto de análisis, es pertinente mencionar una vivencia personal, ilustrada con el caso de *Harry Potter* (sí, este texto e incluso el análisis no se centra en la saga del niño mago, pese a su mención en otros párrafos, pero fue la primera adaptación con la que tuve un contacto consciente, sin conocimiento de que ésta lo fuera).

A una edad temprana, los once años para ser exacto, tuve un acercamiento adaptativo con *Harry Potter y la Piedra Filosofal*, si he de mencionarlo, el libro, desde que me fue entregado, lo leí alrededor de seis o más veces, en espera del

---

<sup>77</sup> BAZIN, André, Citado por Sánchez Noriega, *Op. cit.*, p.50.

<sup>78</sup> *Ibid.* p.67.

segundo. Tiempo después, al ver la película dirigida por Chris Columbus, me sentí satisfecho. En ella pude encontrar **casi** todas las partes del relato, diálogos idénticos al libro que había memorizado anteriormente. Esta primera experiencia marcó una expectativa para los siguientes filmes. Por supuesto, que en ese entonces carecía del conocimiento que me permitiera analizar por separado cada obra. Como bien hace mención Noriega, los criterios de análisis en cuanto a cinematografía y adaptación, no estaban presentes.

...una película ha de ser juzgada en sí misma con arreglo a los criterios analíticos y estéticos propios del cine, y olvidarse por completo de la obra de referencia; o en todo caso, rechazar la operación comercial que supone, la mayoría de las veces, la adaptación de obras de prestigio.<sup>79</sup>

Fue entonces cuando adopté el prejuicio de la similitud de la novela, me sentía decepcionado al ver la poca relación entre un material con otro, tachaba de malas las adaptaciones, sin separar la idea de que ambos son discursos distintos, independientes entre ellos.

...es frecuente el rechazo de la obra fílmica en tanto que se juzga que la adaptación supone una simplificación, vulgarización, edulcoración, amputación de los aspectos más innovadores... en aras de la comercialidad, para lo cual se esquematiza la trama, se eliminan personajes, se suprime o simplifica el contexto histórico o político, se transforma la clausura del relato, mitigando su carácter trágico o su irresolución.<sup>80</sup>

En continuidad con el ejemplo previo, debo mencionar que la tercera película del niño mago, pasa a manos de un director distinto, Alfonso Cuarón, quien denominó la película como poseedora de una trama más oscura, tono que se adoptó para las secuelas, al establecer que la temática de los libros pasaba de ser infantil a juvenil o para un público maduro. En mi consideración previa, la peor película de la saga, por las transformaciones que se hacen al texto, escenografías, diálogos. Ahora bien, después de un estudio de la teoría de Sánchez Noriega, se comprende que la tercera entrega dirigida por el mexicano es, en esencia, fiel al libro y, sobre todo, un discurso cinematográfico original con la apreciación del director.

Varían las razones por las cuales se siguen elaborando adaptaciones ante el resultado negativo que obtienen las casas productoras con los fans decepcionados al ver el libro de su predilección, destruido por un inadecuado traslado e incluso porque el público no lector no se sintió atraído por la película. Sánchez Noriega establece una lista de razones por las que este género se produce:

- a) Necesidad de historias. Las casas productoras como emporio internacional poseen demandas para la producción de cientos de

---

<sup>79</sup> *Ibid.* p.68.

<sup>80</sup> *Ibid.* p.70.

películas al año, por ello se recurre a la literatura como fuente de inspiración.

- b) Garantía del éxito comercial. En constante ascenso con el consumo cinematográfico está el de libros diseñados para obtener éxito de ventas, los *best-seller* que sistemáticamente serán llevados a la pantalla, debido al triunfo del autor en librerías.

Tal es el caso de obras como *Divergent* (2014) o *Maze Runner* (2014), basadas en novelas exitosas en librerías, llevadas a la pantalla por productoras como 20th Century Fox o Lionsgate que se ha hecho famosa por la buena recepción de adaptaciones al cine desde *The Hunger Games*.

- c) Acceso al conocimiento histórico. Basado en acontecimientos históricos, obras literarias que condensen el espíritu de la época y de los personajes.

*El niño con el pijama de rayas* (2008), adaptación de la novela del escritor John Boyne, narra la historia de Bruno, hijo de un comandante nazi, quien durante el holocausto se muda a Auschwitz, en donde conoce a Shmuel un niño judío que al igual que el protagonista permanece en un estado de inocencia a pesar del periodo en el que vive. Una obra que retrata la atmósfera histórica de la Segunda Guerra Mundial y los campos de concentración.

- d) Recreación de mitos y obras emblemáticas. Para los cineastas, representa un desafío artístico la re interpretación de obras emblemáticas, en la que desean dejar su marca ya que sienten una peculiar admiración por el autor.

*Noé* (2014) del director Darren Aronofski, quien retoma el mito bíblico del Arca de Noé, una reinterpretación del pasaje del Génesis en la biblia.

- e) Prestigio artístico y cultural. Obras consagradas de autores clásicos, funciona como una operación cultural, cuya intención es crear un aliciente artístico en el espectador.

La literatura clásica ha sido llevada a la pantalla grande en numerosas ocasiones, son los autores reconocidos en el arte literario quienes proponen materiales dispuestos para la adaptación: Shakespeare (*Romeo + Juliet*, 1996), (Macbeth, 2015), León Tolstoi (*Anna Karenina*, 2013), Charles Dickens (*David Copperfield*, 1999 [con la actuación de Daniel Radcliff]).

- f) Labor divulgadora. Son aquellas obras como propuesta de divulgación para orientar hacia el material literario.

Emblema de la literatura inglesa, *Sherlock Holmes* es un trasvase cuya razón es la divulgación del material literario, con numerosos trabajos para los medios, fue hasta el lanzamiento de *Sherlock Holmes* (2009) del director Guy Ritchie, que la novela obtuvo mayor reconocimiento entre el público ajeno, por

no hablar de la serie televisiva *Sherlock* (2010), un propuesta de modernización o actualización creativa.

¿Cuál es el fundamento para establecer que la mayoría del material de las películas proviene de la literatura? Quizás no exista como tal una cronología establecida de la adaptación, no obstante, se ha documentado que el cine de adaptación ha sido ganador de varios premios Oscar. “*La Academia ha privilegiado históricamente las adaptaciones de novelas, siendo filmes con guiones adaptados los ganadores de tres cuartas partes de los premios a Mejor Película que se han entregado en la historia...*”<sup>81</sup> Una aseveración fundamentada en trabajo de Linda Serger.

En el [catálogo] de películas ganadoras del Oscar al mejor filme [de 1930 a 1992] de los 63 títulos que figuran hay una mayoría de 42 basados en textos literarios (33 novelas...) a los que habrá que añadir algunos otros que inspirados en historias reales han sido tomados de textos biográficos... En conjunto un 85% de los filmes que han recibido el Oscar a la mejor película, serían adaptaciones.<sup>82</sup>

Por supuesto, que el trabajo de Serger queda sesgado hasta el año de 1992, el paso de 22 años de premiaciones habrá incrementado el número de adaptaciones de novelas que han ganado un premio de la Academia a Mejor Película, como *12 Years a Slave* (2014).

A medida que los fanáticos demandan una mayor calidad en las adaptaciones que las productoras lanzan, se ha establecido una mancuerna cuya utilidad es doble: crear una obra cinematográfica fiel a la novela y proveer un material atractivo para el público en general, razón por la que se entabla un trato cercano con los escritores, ya sea que éstos tomen el papel de guionistas o asesores que hagan justicia a la novela. Asimismo, hay que considerar que de esta manera el autor, al ser incluido en la producción, se siente allegado, menos conflictuado al trato de la novela.

Un caso renombrado fue el de Stephen King, quien no formó parte de la producción y cuya percepción fue negativa en cuanto a la ejecución del director Stanley Kubrick con *The Shining* (1980), cuya anécdota fue publicada en el diario *The Guardian* (y un fragmento del diario que será mencionado a continuación).<sup>83</sup>

Parte de un texto reciente del periódico *Times* retoma en el artículo: *How to Turn a Great Book Into a Movie That Isn't Terrible*, esta mancuerna que se ha establecido entre directores y autores literarios. Este texto menciona la estrecha relación entre los escritores que han sido convocados para transmitir un espíritu fiel a la obra cinematográfica basada en sus libros.

---

<sup>81</sup> CARTMELL, D./WHELEHAN, I. *Adaptations. From text to screen, screen to text.* pp.23, 24.

<sup>82</sup> SERGER, Linda, *El arte de la adaptación*, p.24.

<sup>83</sup> DUNTHORNE, Joe, *Was Stephen King right to hate Stanley Kubrick's Shining?* The Guardian. <http://www.theguardian.com/film/2013/apr/06/king-kubrick-shining-adaptation> consultado el 06/04/2013.

Tropper says the stakes are high when you're trying to please a new audience in addition to the existing fans of the book, especially with the omnipresent risk of studio interference — and unlike some others, he was fortunate. “I was really lucky in that no one I worked with was too interested in straying too far from the book,” he says.<sup>84</sup>

Reluce esta nueva forma de congregarse distintas audiencias, donde la adaptación debe ser el punto de reunión, complacer a los fans de la novela que esperan ver una traslación y el público general. Una fórmula que pretende evitar la preconcepción de que Hollywood arruina toda adaptación que toca.

The process, of course, is no easy feat. Though there's a common perception that Hollywood will ruin a book, the trend is starting to shift, with studios working to preserve the original text's integrity as much as possible, even if that means waiting years — or decades — to get it right.<sup>85</sup>

Ahora la industria cinematográfica opta por acercarse a los fanáticos con el fin de complacerlos, forma alianzas con los escritores, guionistas y directores para producir una adaptación que satisfaga las necesidades del público, cuya principal expectativa es la fidelidad al libro sobre la interpretación del lenguaje fílmico. Tal es el caso de: *Bajo la misma estrella* (*The Fault in Our Stars*, 2014).

Tómese como punto de actualización la tercera entrega de *Los Juegos del Hambre: Sinsajo* (2014), un éxito de taquilla incomprendido por la división de una novela en dos entregas. La nueva estrategia del mercado del cine apuesta por alargar las franquicias la mayor cantidad de tiempo, con el fin de generar más ingresos. La polémica alrededor de este filme yace en la falta de entendimiento de la primera parte de la película, para el público habituado a la acción de la trama, ésta carece de dicho componente, pues la forma en que se realizó la división se focaliza en la guerra propagandística más que en el conflicto.

Uno de los fundamentos del rechazo entre novela y adaptación son las expectativas del público lector o cinéfilo, en el caso anterior, los fanáticos del libro sabían qué contenido sería desarrollado en la película; mientras los cinéfilos esperaban encontrar una fórmula similar a los largometrajes previos.

Cuando el público se apropia de los contenidos, establece expectativas que dirigen a la comparación, hecho que produce insatisfacción en cualesquiera de las dos partes. El conflicto no existe entre estos dos discursos, sino en la percepción del público que otorga un *status* de superioridad, ya sea al discurso literario o al cinematográfico.

---

<sup>84</sup> ROSS, Ashley, *How to Turn a Great Book Into a Movie That Isn't Terrible*, TIME. <http://time.com/2815729/book-to-movie-adaptations-screenwriters/> consultado el 03/06/2014.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

## 4.2. Ficción, elemento básico de la literatura y el cine

Repetir una película una y otra vez es la pesadilla de todo padre con niños pequeños. Un día como cualquier otro, deciden entretener a sus hijos con algún DVD infantil (o BluRay para aquellos con inclinaciones por formatos más actuales), con la esperanza de que pueda brindarles un momento de paz, mientras el infante disfruta embelesado una trama fantástica, cómica, alegre.

Primer paso para la desgracia (llámese la repetición incesante), si al niño le agradó lo que vio, querrá verlo de nuevo, reirá con los chistes que escuchó la primera vez, se emocionará al ver una secuencia excitante y llegará al final con la misma fascinación.

Pasada la tercera repetición, los padres están condenados, en un sentido figurativo, sus hijos han encontrado la denominada “película favorita”, con la que atormentarán a los papás en los momentos de relajación con la típica frase “podemos ver...”. Sé bien lo que mi madre vivía. Inocentemente, me introdujo en la lectura de cuentos infantiles, después a los clásicos de Disney, en la época cuando los VHS eran lo último en formatos de reproducción audiovisual, así que, ya fuera *La bella y la Bestia*, *Hércules*, y con el tiempo a una edad mayor *Jurassic Park*, un filme que adoraba ver vez tras vez debido a mi fijación momentánea con los dinosaurios.

La repetición es tal, que los diálogos se fijan en la mente del padre que mira junto a sus hijos, que escuchan mientras realizan otra actividad, o que simplemente dormitan después de la quinceava repetición. Por observación, he notado gente que reproduce los diálogos, algunos con gusto, otros con hastío. Se vuelve un referente social para aquellos con niños en casa.

Asimismo, a manera de frase *cliché*, está el: “¿qué nunca te vas a hartar de esa película?” El hecho anhelado sucede en un tiempo inespecífico, cuando se presta atención en otros intereses. Quizás aquí, el ámbito literario quede a un lado, no por falta de importancia, sino que leer un libro una y otra vez es un acto más personal, que no necesariamente incluye un acompañante. Es la ficción la que hace de un acto recurrente como la lectura o la apreciación de una película una experiencia singular, no importa el formato en que se reciba. *El teatro, la ópera, el cine, la televisión, los videojuegos y, por supuesto, la literatura –los diversos soportes de la ficción– son todos simulacros verosímiles de la realidad.*<sup>86</sup>

La palabra ficción trae consigo un sentido de falso, imaginario, contradice la idea de realidad. Metrajes como *El Exorcista*, novelas como *Entrevista con el vampiro* salen del concepto de realidad, en el mundo donde vivimos las posesiones o seres sobrenaturales pertenecen a la imaginación, al ingenio humano. *Sin embargo, la ficción está basada en la realidad que es: lo que el hombre desea, lo que sueña, lo que quisiera poseer, lo que se deja en el camino y*

---

<sup>86</sup> VOLPI. Jorge, *Op. cit.* p.20.

*lo que no sabe si le espera al volver de una esquina.*<sup>87</sup> La realidad también está constituida por los anhelos humanos, las proyecciones personales.

Tómese de ejemplo la *International Quidditch Alliance*, de la cual, México es parte, por mencionar el grupo que practica el deporte en las inmediaciones de Ciudad Universitaria. Pese haber sido pensado como un deporte de ficción o fantástico en el mundo mágico de la escritora J.K. Rowling, la invención de la autora, con un reglamento explícito en las novelas, traspasó las barreras de lo imaginario a lo real, la necesidad de los fans de poder vivir un juego de esta clase los encaminó a establecer el deporte como cualquier otro.

Ni los más severos iconoclastas han logrado combatir nuestra debilidad y nuestra dependencia por las mentiras literarias...Pero ellas no nos deleitan, no nos abducen, no nos atormentan de forma adictiva por el hecho de ser mentiras, sino porque pese a que reconozcamos su condición hechiza y chapucera, las vivimos con la misma pasión con la cual nos enfrentamos a lo real. Porque esas mentiras también pertenecen a lo real.<sup>88</sup>

Algo tiene de cierto el comentario previo, en la actualidad, el juego de *Quidditch* se practica en distintas partes del mundo, llevan a cabo copas mundiales para un deporte que podría parecer susceptible a limitaciones, las escobas voladoras aún pertenecen al mundo fantástico, sin embargo, el acto se lleva a cabo con la misma intensidad y compromiso por parte de los jugadores tal cual se tratase del fútbol.

La ficción permite al hombre expresarse en otros mundos, situaciones, personajes, le presenta posibilidades inexploradas en las cuales existe un sentimiento de empatía o pertenencia, en cualquiera de sus soportes, por consecuencia, los fanáticos ven en las adaptaciones un punto cercano a la experimentación de la ficción, un puente entre lo material e imaginario.

### 4.3. El *prop* como elemento de fanatismo e inmersión

El Vaticano oculta secretos encriptados en su arquitectura, creencia en la “fuerza” de *Star Wars*, los hechizos contenidos en libros de magia, posesiones diabólicas, poderes sobrenaturales, todo esto obra de la ficción e innegablemente la adopción del público de los universos creados por un autor. No basta con verse recreado en las historias, la apropiación es tal, que aquel que lo desee puede ser parte de la fantasía.

El *marketing* se ha encargado de eso, la creación de figuras de acción, objetos coleccionables, estampas, prendas, posters. Objetos al alcance del consumidor aficionado a realidades que son suyas pese haber pertenecido a la imaginación. Actualmente, los sitios de compra en línea como *Amazon*, *E-Bay*, *Mercado libre*

---

<sup>87</sup> MOREIRO, Julián, *Cómo leer textos literarios*, p.15.

<sup>88</sup> VOLPI, Jorge, *Op. cit.* p.20.

ofrecen cantidades de posibilidades para el coleccionista. Desde escudos con los emblemas de los reinos de *Game of Thrones* hasta crema con *glitter* para lucir una piel de diamante como los vampiros de la saga *Crepúsculo*. Nómbralo, posiblemente exista, ya sean productoras grandes o pequeñas, mercancía para todo tipo de clientes.

Claro, todo tiene un precio, entre más valioso, el costo ascenderá. No es lo mismo un juguete en centros comerciales inspirado por *El señor de los anillos*, que el anillo de poder de la misma franquicia, fabricado en oro con la escritura en élfico perfectamente grabada al interior. El programa televisivo *The Big Bang Theory*, lo ha representado en más de una ocasión, el caso del anillo, una máquina del tiempo, objetos que llegan a costar cientos o miles de dólares en el mercado, pensados para los fanáticos con el poder adquisitivo necesario.

Autógrafos, esos tiempos han pasado, no es que no sigan siendo valorados, si no de qué servirían las premieres donde miles de fanáticos esperan tras las vallas con la esperanza de que un actor firme el poster de la película, el DVD, o cualquier otro objeto al que se desee otorgar un valor “extra”. Incluso, al hablar de novelas, en un bajo nivel de apreciación de mercancías, las firmas de los autores otorgaban a los textos un valor especial/sentimental, más que un valuado comercial.

Hoy la manera en la que un fan puede verse inmerso en el universo de las adaptaciones es el *prop*.

The term movie prop is short for movie property and refers to any object used by actors or set decorators in a movie. It generally refers to items used to define characters or to advance the story line. For example, a cane or a costume that helps define a character is a prop, while a tree or a chair is considered set decoration. Some movie props are highly collectible items.<sup>89</sup>

La industria de cine “*Hollywoodense*” se ha caracterizado por las enormes cantidades de dinero invertidas en sus producciones fílmicas. Empresas multimillonarias que invierten su capital en películas que les producirán un reembolso en taquillas superior a la cantidad invertida. En ellas no escatiman gastos, ya sea vestuario, escenografía, efectos especiales, utilería.

Término que denomina a los objetos que representan a un personaje, utilizados por el mismo. Por supuesto, que el cine norteamericano no utiliza el término, le nombra *movie property* o *prop* en su versión reducida. Tras la realización de una superproducción, la utilería queda olvidada, razón por la que las productoras vendan los objetos utilizados en el set de grabación. “*When the production companies have this sales, the items usually get scattered to the wind*”<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup>Definición de la palabra *prop*, disponible en eHOW, [http://www.ehow.com/info\\_7977415\\_movie-props.html](http://www.ehow.com/info_7977415_movie-props.html) consultado el 09/06/2014.

<sup>90</sup> MADALENA, Joe, *Hollywood Treasure*, Hunger for District 12.

*Hollywood Treasure* es un programa norteamericano producido para SyFy Channel en el que el anfitrión Joe Madalena, también dueño de la tienda *Profiles in History*, se encarga de la compraventa de *props* del cine de ciencia ficción. El *show*, es una visión de la experiencia del coleccionista ambicioso que apuesta en subastas para hacerse de objetos como el títere de Yoda utilizado en *Star Wars: Episode V The Empire Strikes Back* (1980) o del vendedor que conoce la valía del Batimóvil original de *Batman Returns* (1992), entre muchos otros *props* que el programa presenta.

Rescatar este show televisivo es imperante para comprender el análisis semiótico elaborado en torno a las adaptaciones, los símbolos, signos, índices ubicados dentro de las tramas de estas películas. Se convierten en la base de un mercado nuevo para explotar, el del *prop* como parte de un universo literario o de cine, del cual el fanático quiere ser parte. *This is what collectors dream about, to have this intimate peace of Hollywood history.*<sup>91</sup>

Durante el episodio 3 de la segunda temporada *Hunger for District 12*, Joe Madalena comenta: *“I’ve been getting tons of calls from collectors who are looking for props from The Hunger Games, it’s the biggest hit of the year”*.

El capítulo se centra en la travesía de Joe con una de sus investigadoras a Carolina del Norte, en donde se les ha informado de posibles vendedores que poseen la utilería de la película. Uno de ellos es dueño de un boliche, el sujeto compró a la productora toda la decoración del set de la película, sin saber que pocos de esos objetos poseen un valor monetario, hecho que Madalena aclara: *[Set Decoration:] “This items definitely helped to shape the look of the movie, but they don’t become as valuable as really recognizable props.”*<sup>92</sup>

El valuado para el fanático y aquel que comercia con *props*, radica en la interacción del artista con la utilería, en específico el contacto que el objeto haya tenido con el personaje estelar, concede el estado de comercializable a objetos que adquieren un valor monetario exorbitante. *“On set, there’s a fine line that separates a prop from set decoration, but in my business, that difference worth a lot of money.”*<sup>93</sup>

Dentro del desarrollo del programa, el dueño de *Profiles in History* explica por medio de ejemplos la diferencia entre la decoración del set y el *prop*. Así le demuestra al hombre qué tipo de mercancía compró, no obstante, el vendedor posee algo más, el prendedor *Mockingjay*, símbolo de la película y de su personaje principal como se estableció en el análisis semiótico de las obras.

Let’s say Katniss go like this, take a piece of chocolate out, ate it, and put the cover back down, a prop per se would’ve commence and forever is a prop, this would’ve gone to the prop house, they would’ve tagged it... this are right next to it in the table, nobody touch them, is set decoration.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ibidem.*

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> *Ibidem.*

Junto a su asistente, Madalena realiza un gran descubrimiento: el símbolo de la película utilizado por la actriz principal, está a su alcance, el *prop* vale más de dos mil dólares, puede ser subastado por una cifra mayor después de haber sido comprado. El cazador de tesoros hace la compra y se lleva un objeto cargado semiótica y mercadológicamente.

A continuación, Joe Madalena se adentra a visitar los bosques de las cercanías pues se le informa que hay un *tour* en las locaciones grabadas al exterior, en ellas, una mujer ostenta el arco de Katniss (que no pone a la venta) y las flechas diseñadas para la película. Para esta mujer, el provecho proviene de los *tours* que ofrece por las locaciones, asimismo, asegura que el arco contiene un valor sentimental, pues es parte del filme, de su personaje estelar.

Hecho que constata la inmersión del fanático por poseer los objetos particulares de sus personajes, ser parte de la trama de *The Hunger Games*. Aún más impresionante es que, tras descubrir que el pueblo donde se filmaron las escenas del Distrito 12 está a la venta, Madalena acude en pos de poner el pueblo fantasma de 72 acres en Hildebran dentro de su subasta. Hecho que eventualmente logra. “*The Hunger Games are a global sensation, and there are fans around the world, who will love the chance to own Katniss’s home*”.<sup>95</sup>

El reconocimiento global de la obra, sea literaria o cinematográfica, produce en el fanático la ambición de poseer el amueblado del universo ficticio. Un efecto generador de pertenencia con la historia. Ser parte de la trama, hacerla real al ser dueño de ella. “*But this isn’t a prop or a costume, it’s not even a location anymore, this is the world of the Hunger Games, it’s part of Hollywood history now.*”<sup>96</sup>

Por mucho, la posesión del pueblo de la saga dista del fetiche de obtener un objeto que haya pertenecido a un actor, establece el concepto de inmersión en la ficción creada por una escritora, atestigua la necesidad del fanático por ser parte del universo de una obra literaria o una producción fílmica. Sobrepasa la experiencia de asistir a un parque de diversiones temático como Universal Studios, subirse a atracciones que simulan por medio de efectos especiales o pantallas, hechos como presenciar la vida de los dinosaurios en *Jurassic Park* o un viaje en escoba en las inmediaciones del castillo de Hogwarts.

He ahí la relevancia de la semiótica en la adaptación, que demuestra ser un puntal en la elaboración de mercancía con un potencial significativo. Pueblos, pines, arcos, pueden tornarse en *props* valiosos que un fanático deseará obtener como lazo al universo de su libro favorito, una forma de vivir en la ficción de su predilección.

En conjunción, la semiótica, la ficción y el *marketing* conducen a un apropiamiento e interiorización de las tramas contenidas en libros o filmes, capaces de producir un choque contra la fascinación del lector-espectador, incluso provocar polémicas de acuerdo con la forma en que la obra fue adaptada o la representación individual que sus personajes deben tener, en consecuencia,

---

<sup>95</sup> *Ibidem.*

<sup>96</sup> *Ibidem.*

censura o controversias a partir de las producciones que no se adecuan a la percepción individual.

#### 4.4. Recepción y éxito de las obras

Para el mercado global, la recepción de obras sean literarias o cinematográficas forma parte del proceso de comercialización en el que se analiza el éxito que los esfuerzos mercadológicos produjeron. En el caso de estas cinco obras, con sus adaptaciones, cada una posee un campo específico.

Una de las razones de la selección de las novelas adaptadas fue el tipo de público relacionado con ellas, para *Ensayo sobre la ceguera*, el seguimiento de un autor galardonado con el Premio Nobel de literatura; *ESO*, obra del renombrado autor de terror/ciencia ficción Stephen King, conocido mundialmente por novelas de terror o trasvases cinematográficos; *Orgullo y Prejuicio* de la autora inglesa Jane Austen, reconocida por su labor en la historia de la literatura clásica; *Los Juegos del Hambre* y *En llamas*, textos contemporáneos con millones fanáticos alrededor del mundo.

Cada uno de ellos captura un nicho de audiencia distinto, el intelectual, el literario, el entretenimiento, sus adaptaciones han atraído no sólo a los conocedores de la obras sino a espectadores en general.

Las obras literarias pertenecen a las categorías del *Best-seller* mencionadas anteriormente, lo que las convirtió en una fuente para la realización cinematográfica. Su recepción en taquillas y por la crítica literaria varía entre ellas por el tipo de público asociado con éstas. La tabla siguiente remarca esas diferencias.

Recepción de las cinco obras adaptadas				
Obra	Premios literarios	Premios cinematográficos	Taquilla Mundial (Dólares)	Adaptaciones
<i>The Hunger Games</i>	New York Times Book Review Editor's Choice 2008	BAFTA Children's Award 2011 Best Feature Picture	<b>\$691,247,768</b> <sup>97</sup>	1 <i>The Hunger Games</i> (2012)
<i>Catching Fire</i>	American Library Association Best Books for Young Adults 2010 New York Times Book Review Editor's Choice 2009	Empire Awards 2014 Best Film	<b>\$864,565,663</b> <sup>98</sup>	1 <i>The Hunger Games : Catching Fire</i> (2013)
<i>Pride &amp; Prejudice</i>	Premios editoriales por ediciones y reimpressiones	BAFTA Awards 2006 Best Director  London Critics Circle Film Awards 2006 British Film of the Year European Film Awards 2006 Best Film	<b>\$121,147,947</b> <sup>99</sup>	3 <i>Pride &amp; Prejudice</i> (2005)  <i>Pride &amp; Prejudice</i> (1997)  <i>Pride &amp; Prejudice</i> (1940)
<i>IT</i>	British Fantasy Society Awards 1987 Locus Awards 1987 World Fantasy Awards 1987	Primetime Emmy Awards 1991 Outstanding Achievement in Music Composition for a Miniseries or a Special (Dramatic Underscore)	Filme para televisión sin ganancias en taquilla	2 <i>Stephen King's IT</i> (1990)  <i>Woh</i> (1998)
<i>Ensaio sobre a cegueira</i>	Premio Brancatti 1991 Premio Literario Internacional Mondello 1992	Cinema Brazil Grand Price 2009 Best Picture Best Director	<b>\$19,844,979</b> <sup>100</sup>	1 <i>Blindness</i>

<sup>97</sup> *The Hunger Games*, Box Office Mojo, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=hungergames.htm> consultado el 07/07/14.

<sup>98</sup> *The Hunger Games: Catching Fire*, Box office Mojo, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=catchingfire.htm> consultado el 07/07/14.

<sup>99</sup> *Pride & Prejudice*, Box Oficce Mojo, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=prideandprejudice05.htm> consultado el 06/07/14.

<sup>100</sup> *Blindness*, Box Office Mojo, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blindness08.htm> consultado el 07/07/14.

Como se puede observar, dentro de las premiaciones sólo se consideran aquellos galardones obtenidos por las obras, premio literario, mejor película, mejor director, musicalización, diferentes aspectos que la crítica de dichos ámbitos consideró sobresalientes. Mientras que el número de ganancias en taquillas ofrece el alcance económico de las producciones.

En el caso de *ESO*, de Stephen King, hay que establecer otro factor, al ser una adaptación televisiva, no es posible conocer una cifra para evaluar la recepción del largometraje. No obstante, la obra es reconocida a nivel mundial, ya sea por su autor o por el anclaje del payaso Pennywise, como un personaje icónico de la cultura *pop*.

El orden como se han posicionado las obras, demuestra la recepción con el público internacional. Al haber mencionado los distintos ámbitos de cada obra, se asocia a la retención de los diferentes nichos.

Dentro de los ejemplos destaca *Ensayo sobre la ceguera*, una obra con un alto estatus literario cuya recaudación monetaria es inferior a las demás producciones, no por ello debe aducirse que una obra bajo estos estándares es incapaz de triunfar en taquillas porque no sea una obra de consumo masivo, sino al mensaje transmitido por el discurso fílmico que no capturó a la audiencia.

Cabe aclarar, que la recepción en cines no es relativa a la calidad de la obra o su clasificación de “alta” literatura o *light*, sino al comparativo de relatos disímiles. Aquí la evaluación de la audiencia se basa en que tan similar es el original fílmico al literario, hecho por el cual en la actualidad se busca la mayor fidelidad posible como fórmula de aceptación en taquillas, evitar que el público se sienta decepcionado al ver sus obras modificadas.

Tal aprobación no está limitada a la similitud, existen dos constantes de público, aquél que está familiarizado con la novela, el comparativo, que desea el traslado fiel de la obra, quien valora por equivalencias; mientras que quien no conoce la obra literaria, evalúa de acuerdo con su apreciación del discurso fílmico. Ambas constantes pueden converger en la recepción de hechos controversiales que modifican la percepción de la obra, como la censura o el choque temporal.

#### **4.5. Censura, cultura y temporalidad**

Antaño, las obras fílmicas eran lanzadas para un público expectante, que a diferencia del contemporáneo tenía que esperar meses, incluso años, para que un material nuevo llegase a los cines del país. Hay que tomar en cuenta los distintos procesos en los que la transportación, elaboración de copias, filmación, requerían un tiempo mayor debido a los medios tecnológicos con los que se contaba en aquellos días. La cinematografía era una maravilla que proponía nuevos universos creativos, lugares desconocidos, experiencias no vividas, historias sin contar.

Distinto del mundo donde vivimos ahora, las temáticas de la pantalla grande permanecían no exploradas, tendían menos al lugar común, pues era un entorno reciente. Los asistentes a las salas cinematográficas se maravillaban con películas que hablaban del espacio exterior, monstruos que acechan en la oscuridad, aventuras en mundos secretos, romances sin parangón. Los cines proyectaban una película a la semana o repeticiones de obras que habían fascinado al público, hasta el lanzamiento de un nuevo material.

Un factor relevante es el de la clasificación de los materiales por sus contenidos, existían clasificaciones que imponían un límite de edad para el público, dichas normas eran menos restrictivas en un principio, las clásicas A, B y C, familiar e infantil, público adolescente, mayor de edad. Ahora se posee una derivación extensiva de estas tres debido a las necesidades de padres, instituciones o gobiernos.

Para los nacidos en las décadas 70-90, el contenido en las películas parece ser muy distinto en comparación del actual. Recordemos la secuencia inaugural de la adaptación de la novela *Carrie* (1976), de Stephen King, en la que un grupo de chicas se baña en las regaderas escolares, escenas que mostraban desnudos parciales o totales, que no pasaban de ser ello, parte de un largometraje entero.

Las temáticas como el travestismo, eran abordadas con comicidad en la adaptación de la novela *Madame Doubtfire* (1993). Mutilaciones, sangre y violencia, en clásicos del cine como *Tiburón* (1975) y *Jurassic Park* (1993), ambas dirigidas por Steven Spielberg, sin olvidar el asesinato en serie de la novela *El silencio de los inocentes*, adaptada en el año de 1991. Asimismo, tópicos sociales como: discriminación racial o violaciones, encontrados en *To kill a mockingbird* (1961).

Pese a las limitaciones en cuanto a animación o efectos especiales, las películas cumplían con los estándares del público que se maravillaba, que quedaba atónito ante la sangre, monstruos, temáticas no limitadas, el cine era un arte expositivo. Así como la censura era parte de la cinematografía.

¿Por qué analizar la historia del cine desde el punto de vista de los tópicos censurados cuando la adaptación es el foco? Porque la adaptación de novelas al cine posee una temporalidad desarrollada a lo largo de los años, cuando las novelas han tratado temas que han provisto de aperturas de juicio, tolerancia, denuncia de conductas humanas reprochables. La literatura es testigo del desarrollo humano, así como lo es el cine.

De acuerdo con el hermeneuta alemán, Hans Georg Gadamer, el investigador debe comprender desde el momento histórico que estudia, liberarse de su contexto para entender otro ajeno a su tiempo. *La historicidad [...] es el modo de ser del hombre en la historia y el hombre sólo puede comprenderse en su historicidad.*<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> GADAMER, Hans Georg, *La continuidad de la historia y el instante de la existencia. Verdad y método II*, p.134.

Para Gadamer, los temas de la experiencia humana estaban contenidos en el arte, en los textos y en la misma historia. Razón de que la novela, como texto y parte del arte, funja como un reflejo histórico de la realidad, de la experiencia humana en un tiempo específico. Lo mismo que el cine años después, el séptimo arte que ha capturado fragmentos de la historia, los ha inmortalizado, e incluso, revivido con la adaptación de novelas de periodos no contemporáneos.

Resulta inverosímil descubrir que con el paso del tiempo, la censura se ha vuelto más rígida. Es cierto que la humanidad ha logrado avances en cuanto a la apertura de tópicos que antes eran satanizados: el feminismo, la sexualidad, la homosexualidad, la discriminación, los derechos humanos, avances que se han encarnado en la historia gracias a individuos que lucharon por su integridad. No obstante, la censura más que prohibición, es una protección para el público no apto.

De ahí que ahora podamos encontrar suficientes clasificaciones para el contenido: adulto, sexual, desnudez, violencia, sangre, descripciones gráficas. Se vive en un tiempo en que al cine se le aducen culpas por conductas violentas, asesinatos en serie, violaciones. La preocupación desmedida de padres o autoridades llega hasta al punto donde se inmiscuyen en terrenos legales para censurar los contenidos fílmicos.

La historia de la censura en los medios es extensa, así que no se abordará la temática, más bien se enfocará al objeto de estudio: la adaptación, tal es el caso de las cinco novelas analizadas en este trabajo, que fueron censuradas en casos diferentes.

Los casos presentados a continuación muestran la censura en el material analizado anteriormente:

Jane Austen, ícono de la literatura inglesa, está caracterizada por salir de los moldes del convencionalismo inglés del siglo XVIII. Sus novelas presentan heroínas que luchan por los ideales personales, mostrándose audaces e insolentes para la sociedad de antaño que aceptaba sin más las tradiciones escritas.

- El matrimonio por conveniencia: una costumbre de supervivencia económica de las familias inglesas en el siglo XVIII, los núcleos familiares, usualmente formados por dos padres y varios hijos, tenían por costumbre presentar a las hijas en sociedad para que éstas pudieran conocer un hombre que se casara con ellas y las mantuviera. Tal es el caso de la familia Bennet, donde las cinco hijas del matrimonio buscan un marido apropiado.

En el entorno actual, el matrimonio por conveniencia, o como arreglo monetario, enmarca a las mujeres como objeto de intercambio, una violación directa de los derechos humanos, específicamente de la mujer. Los horizontes entre la novela y la sociedad actual son separados por nociones humanísticas.

La sociedad de ese entonces no veía mal este tipo de uniones, era una regla general. Precisamente, el personaje de Elizabeth lucha contra las costumbres de su madre, posee el permiso de su padre, desea bajo sus consecuencias casarse por amor. Una ruptura en la historicidad de Austen, crea un horizonte más amplio que el de su época.

Suzanne Collins, autora de la trilogía de los *Juegos del Hambre*, utiliza el enfoque televisivo que su profesión le proporciona, base para que en sus libros se utilicen tecnicismos, como ángulos de cámara, conocimientos de clips de propaganda política, influencia de programas de entrevista.

- Racismo, segmentación: la primera pieza de la trilogía, establece a Rue, una niña de 11 años, como una pequeña de piel oscura, que puede interpretarse como afroamericana, ella muere atravesada por una lanza. La polémica suscitada en torno a esta novela, es precisamente la confrontación entre los horizontes de la autora, en primera instancia, su visión de los personajes y el horizonte del lector, quien señaló como racista la película por presentar como afroamericanos a sus personajes. Para solucionar el furor ocurrido por publicaciones de *Twitter* hechas por los fans, la autora declaró.

...Were not particularly intended to be biracial. It is a time period where hundreds of years have passed from now. There's been a lot of ethnic mixing. But I think I describe them as having dark hair, grey eyes, and sort of olive skin...But then there are some characters in the book who are more specifically described.<sup>102</sup>

Maestro del terror, Stephen King, no ha dudado en introducirse en temas asombrosos, creaciones fantásticas, terrores singulares, dimensiones extrañas. No es de sorprender que este autor, quien empezó su carrera novelística en 1974, tenga un sinfín de historias en su haber. Precisamente, la imaginación extensiva de este autor norteamericano le ha permitido introducir tópicos que pueden ofender susceptibilidades. King es un autor, que a diferencia de otros, abandona su horizonte al escribir. Adopta los temas difíciles de tratar, para después incorporarlos en sus libros como puntos argumentales.

*ESO*, escrita en 1986, un año después del tiempo presente en el que sitúa a los personajes novelados, utiliza temáticas reprochables para la moral de su tiempo, hace uso de estas controversias para ahondar en la naturaleza humana, el comportamiento del hombre ante aquello que sale de la heteronomía. Por ejemplo:

- Conductas homo-eróticas: Patrick Hocksteter, masturba a Henry Bowers, quien desprevenido permite la acción al sentir placer, pero que más tarde acusa a Hocksteter de “marica” al ofrecerle una felación. Fragmento que

---

<sup>102</sup> STEWART, Dodai. *A Character-By-Character Guide to Race in The Hunger Games*, Jezebel, disponible en <http://jezebel.com/5896515/a-character-by-character-guide-to-race-in-the-hunger-games> consultado el 06/08/2014.

muestra el comportamiento homo-erótico preadolescente y los prejuicios de este tipo de prácticas.

- Sociopatía: Patrick Hocksteter es un personaje con características sociópatas, un ser desconectado de la realidad, falta de emociones, impávido, aficionado del sufrimiento de animales, un asesino en potencia, que se ve destruido por ESO. Este niño es la representación de un padecimiento psicológico que tiempo después se analizaría a fondo, en respuesta a los distintos casos de asesinos en serie asociados con este desorden.
- Discriminación: un tópico universal abordado en distintas novelas, generalmente uno en específico. La novela de King utiliza el miedo a lo diferente para establecer la discriminación a personas con sobrepeso, afroamericanos, homosexuales, judíos, mujeres y discapacitados. Personas vulneradas por una característica determinada, que se ven representadas en los personajes principales y terciarios de esta obra que explota el miedo como detonador. Un retrato de las conductas de odio, persecuciones, ataques perpetrados por falta de tolerancia.
- Violencia infantil (de niño a niño): asunto de mera violencia, cohesionado a la discriminación, en la que la fuerza se utiliza para amedrentar o torturar. Henry Bowers es el *bully* por excelencia que persigue al “club de los perdedores” hasta extremos críticos, donde la barrera entre el asedio y el asesinato llega a un punto de quiebre; uso de navajas, explosivos, ruptura de huesos, puñaladas como forma de castigo, y demostración de superioridad.
- Violencia infantil (de adulto a niño): por medio de la crónica narrada a través de los diarios de Derry, Mike Hanlon averigua varios casos en los que padres, víctimas del alcoholismo o un temperamento incontrolado, asesinan a sus hijos con martillos o persiguen a muerte a sus hijas, como Alvin Marsh. El argumento es ESO, quien canaliza el miedo preexistente hasta un punto irracional, cuando los personajes cometen actos que en sus cabales no realizarían.
- Masacres: actos de extrema violencia escenificados en asesinatos en masa con hacha, balaceras, explosiones, ahogamientos, mutilaciones. Catástrofes accidentales o influenciadas por ESO, en las que, tras acontecer, la gente olvida lo que sucedió, se desentiende, entra en un estado de indiferencia en la que una amnesia inexplicable borra sus crímenes.
- Relaciones sexuales a edad temprana: un segmento con carga sexual es el regreso tras la primera derrota de ESO, en la que una joven Beverly Marsh, entabla relaciones sexuales con seis de sus amigos de 11 años, como una forma de restablecer el lazo de amistad, como un acto de amor que los

ayudará a salir de las cloacas, una acción profunda ligada al placer, amor y transcendencia metafísica.

Al fusionar horizontes, hay que comprender la historia del autor de quien hablamos, en este caso Stephen King. La historia norteamericana a través de novelas películas, documentales, noticias, forman parte de un registro en el que las conductas listadas son características de la cultura y la sociedad de Estados Unidos. De ahí que se hable del *bullying* en lugar de violencia infantil, los *mass murderers*, el Ku Kux Klan, antisemitismo, como referentes globales del comportamiento del hombre. Quizás el entorno local o regional haga de estos fenómenos algo no experimentado, hecho por el cual se justifica que el autor de esta novela de terror refleje en su obra hechos contemporáneos a su historicidad.

Saramago, por su parte, premio Nobel de literatura, es conocido por su retórica aguda, por su crítica a la sociedad, ubicada en sus novelas, donde un detonante mínimo como la muerte o la ceguera blanca, traen a relucir la identidad del hombre, sea así que aspectos en la trama de *Ensayo sobre la ceguera*, generaron furor al no comprender el horizonte cultural del autor.

- Santos vendados: la novela establece que la población venda los ojos de los santos en las iglesias como modo de demostrar la indiferencia de sus deidades en cuanto al mal que les acontecía.
- Mujer como valor de cambio: en el manicomio, la tercera sala del lado izquierdo solicita mujeres como moneda de cambio por comida, aquí las mujeres son usadas como objetos para satisfacer las necesidades carnales de los criminales.
- Depravación del hombre: una de las características de las obras de Saramago es inducir al hombre hacia situaciones fuera de lo común, que hacen resurgir las mejores o peores cualidades humanas que existen. La ceguera blanca conduce a los ciegos a convertirse en animales, a vivir en su propia suciedad, a regirse por su egoísmo y la autodestrucción.

En un entorno automatizado, como el nuestro, la obra escrita en 1955 produce una sensación de desasosiego, la dependencia de los sentidos es inherente al ser humano, a tal grado, que sin alguno, quien no estuviese acostumbrado, se vería en un apuro. La separación de horizontes causada por esta obra se ve marcada por la comprensión de la crítica del autor a la sociedad contemporánea, además del supuesto imaginario de una epidemia de ceguera que crea confusión entre la realidad y la ficción.

Estos cuatro autores, cada uno perteneciente a una línea temporal distinta, convergen en un punto, individualmente: todos sobrepasaron los horizontes culturales de su época, se adelantaron a eventos o juicios dictaminados por su tiempo. Es así como ahora las adaptaciones cinematográficas de estas obras se

ven sujetas a la censura, por normatividades, valores morales de la sociedad actual, razón de que los discursos novelísticos o cinematográficos sean tachados de racistas, violentos, misóginos, discriminadores e inclusive liberales, en referencia contextual de opiniones.

La mayoría de las producciones cinematográficas está atada a estatutos comerciales o estudios de mercado que prevén las reacciones del público, que lo estudian, para aprovecharse de éste en las taquillas, por lo tanto, el horizonte cultural de las adaptaciones cinematográficas como *ESO*, *Ensayo sobre la Ceguera*, *Los Juegos del Hambre*, y *Orgullo y Prejuicio*, se ven superadas en el horizonte cultural por las obras literarias de donde provienen. Proceso concatenado al rechazo a la adaptación, por falta de fidelidad a la obra.

## Capítulo 5. La apreciación del público ante la adaptación

La opinión del público es una pieza clave para entender la percepción sobre la adaptación, éste es el motivo de la investigación: comprender cuáles son los elementos que la gente busca en el discurso adaptativo y si éste produce un acercamiento a la lectura mediante el lenguaje cinematográfico.

Con la finalidad de obtener la percepción de las adaptaciones literarias al cine, era necesario cuestionar al público acerca de su conocimiento del tópico y obtener *insights* que sirvieran a la comprobación de la hipótesis planteada para este trabajo.

### 5.1. La adaptación cinematográfica de novelas, ¿medio de acercamiento a la lectura?

Para esta investigación se elaboró un muestreo no probabilístico, en específico del tipo consecutivo, que:

*...intenta incluir a TODOS los sujetos accesibles como parte de la muestra. Esta técnica de muestreo no probabilístico puede ser considerada la mejor muestra no probabilística, ya que incluye a todos los sujetos que están disponibles, lo que hace que la muestra represente mejor a toda la población”<sup>103</sup>.*

Por ello, se abrió al público una encuesta mixta de quince preguntas en torno al tema. La población incluida no poseía un *target* específico, pues se buscó la diversidad de juicios en personas que reconocieran películas basadas en libros, sin el sesgo de realizar perfiles para los aficionados de la adaptación y aquellos que no lo fueran. El cuestionamiento llevó a la obtención de ambas percepciones.

---

<sup>103</sup> *Muestreo no probabilístico*, Explorable, disponible en <https://explorable.com/es/muestreo-no-probabilistico> consultado el 05/09/14.

## Adaptación cinematográfica, el libro en la pantalla grande

1. ¿Sabes qué es una adaptación cinematográfica?
<input type="checkbox"/> Sí <input type="checkbox"/> No
2. ¿Has visto una película basada en un libro?
<input type="checkbox"/> Sí <input type="checkbox"/> No
3. ¿Cuántas películas basadas en libros has visto? (un número estimado o aproximación)
4. ¿Cuál es tu favorita?
5. ¿Qué tanto te gustan las películas basadas en libros?
<input type="checkbox"/> Nada <input type="checkbox"/> Poco <input type="checkbox"/> Bastante <input type="checkbox"/> Soy fan
6. Cuando ves este tipo de películas, ¿qué prefieres?
<input type="checkbox"/> Libro <input type="checkbox"/> Película
7. ¿Qué opinas de las películas basadas en libros?
8. Menciona cinco adaptaciones de libros que conozcas o hayas visto
9. ¿La película te invita a leer la novela en que se basó?
<input type="checkbox"/> Sí <input type="checkbox"/> No
10. En tu consideración, ¿cuáles son las adaptaciones del momento? (aquellas que están de moda o sean un fenómeno del cine)
11. ¿Cómo te enteras si las películas están basadas en libros?, ¿De qué forma o por cuál medio?
12. Para ver una adaptación, ¿es necesario leer el libro?
<input type="checkbox"/> Sí <input type="checkbox"/> No
13. ¿Por qué?
14. ¿Qué ventajas consideras que la película tiene sobre el libro?
15. ¿Qué valoras en una adaptación?
<input type="checkbox"/> Su similitud con el libro <input type="checkbox"/> El trabajo del director <input type="checkbox"/> El guión <input type="checkbox"/> Fotografía, soundtrack, edición <input type="checkbox"/> Ver tu libro favorito en la pantalla grande <input type="checkbox"/> Un argumento sólido, creíble <input type="checkbox"/>

La encuesta se realizó a través de un sitio de internet llamado: *e-encuesta.com*, una página que permite la elaboración del cuestionario con características variadas, de acuerdo con el diseño previo del mismo. Las ventajas de esta herramienta fueron: diferentes opciones de formas, la creación de un *link* con redirección a la encuesta, el análisis y la tabulación de los resultados en tiempo real.

Para la difusión del cuestionario, se decidió que las plataformas ideales serían: redes sociales como *Facebook* y *Twitter*, donde se abrió una liga por medio del cual los usuarios pudieron responder la forma y compartirla con sus contactos.

Fue así que se llegó a un total de 99 encuestados que respondieron las interrogantes. Como se puede observar, las preguntas no fueron enfocadas en torno a usos y frecuencias de lectura o asistencia al cine, sino en la apreciación de la adaptación. Las opiniones arrojadas por los usuarios ofrecieron una valoración global del tema, pero aquellos *insights* provistos por las preguntas abiertas permitieron la obtención de una percepción detallada.

La siguiente infografía es un análisis cualitativo y cuantitativo de las respuestas a la encuesta realizada. Las opiniones ofrecidas por los usuarios fueron numerosas, razón por la cual se resumieron sus comentarios para una mejor comprensión. Aquí se muestra el perfil del espectador de adaptaciones, sus percepciones, juicios y preferencias en pantalla. Para una consulta pormenorizada de cada respuesta, se recomienda revisar las tablas en los anexos.

# El libro en la pantalla grande

## La percepción de la adaptación cinematográfica

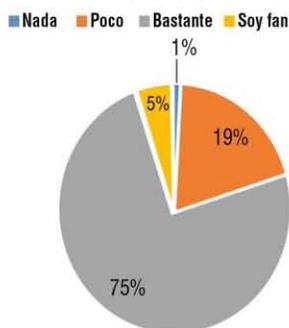
La adaptación cinematográfica es un fenómeno que atrae diferentes tipos de público. El objetivo de esta investigación fue conocer la percepción que se tiene sobre el tópico.

Por medio de una encuesta *online* realizada a 99 personas, se obtuvieron insights sobre el tema. Hay que resaltar que la población encuestada mencionó un total de 172 filmes de adaptación. Esto demuestra el consumo de adaptaciones por los siguientes motivos: entretenimiento, el libro en la pantalla, gusto por el cine e invitación a la lectura.

### Información esencial

92% de los encuestados sabe qué es una adaptación cinematográfica.  
 2% no lo sabe.  
 100% de ellos ha visto una adaptación.  
 85% prefiere el libro, mientras que el 15% la película.  
 Al 77% la adaptación les invita a leer la novela en que se basa, al 23% no.

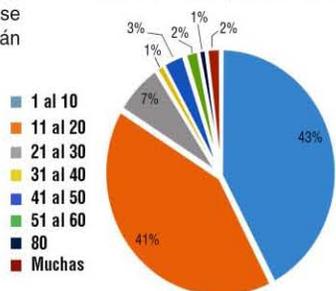
Gusto por la adaptación



Los principales medios por los cuales el público se entera que los filmes están basados en libros son:

- 1 Libro
- 2 Publicidad
- 3 Internet

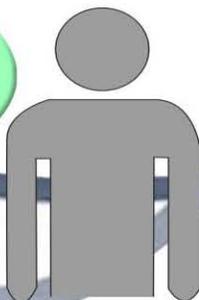
Estimación de adaptaciones vistas



El 75% encuestado considera que no es necesario leer la novela para ver la película. El 25% piensa que sí.

El público piensa que:  
**SÍ** se debe leer la novela, para entender el contexto de la historia y realizar un comparativo respecto a la fidelidad.  
**NO** se debe leer el libro, pues la película extrae, exalta y resume la trama, es una interpretación con un lenguaje propio, distinto del literario.

La gente opina que las adaptaciones:  
**Son buenas:** si la película mantiene fidelidad con el libro y proporciona elementos visuales atractivos.  
**Son malas:** cuando el largometraje no se parece a la novela, se considera que el libro es mejor por su trama detallada y extensa.

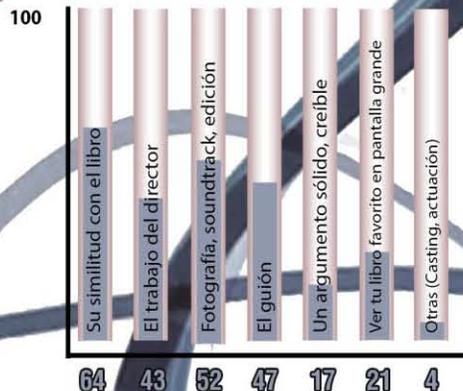


Adaptación favorita	Adaptación más conocida	Adaptación del momento
1 El señor de los anillos	1 Harry Potter	1 Los Juegos del Hambre
2 Harry Potter	2 El señor de los anillos	2 Harry Potter
3 Los Juegos del Hambre	3 Los Juegos del Hambre	3 Crepúsculo
4 ESO	4 Perfume	4 El Hobbit/El señor de los anillos
5 Perfume	5 Crepúsculo	5 50 Sombras de Grey

De acuerdo con los resultados, las ventajas de la adaptación sobre el libro son:

- 1 Elementos audiovisuales
- 2 Simplificación o evasión de la lectura
- 3 Difusión de la obra
- 4 Representación actuaral
- 5 Creatividad fílmica
- 6 Invitación a la lectura
- 7 Identificación con la obra

El público valora en la adaptación:



El perfil de la muestra devela los siguientes aspectos:

- El espectador de películas basadas en novelas, conoce lo que es una adaptación cinematográfica, ha visto este género, prefiere el libro a la película y en caso de no haber leído el libro, se siente invitado a hacerlo gracias al filme, pero considera que no es necesario leer la novela pues el largometraje es un resumen de la trama.
- Como se puede observar en la gráfica de gusto por la adaptación, los encuestados reconocen este tipo de filmes y como muestra, ellos mencionaron: 47 favoritas, 157 conocidas y 55 del momento, con repeticiones de títulos en cada categoría. Lo que remarca la predilección por el género adaptativo, pues al 75% le gusta bastante y la estimación de trasvases vistos es de: 1 a 10 con el 43% y 11 a 20 con un 41%, cinco sextos de la muestra.

La opinión respecto a la adaptación se encontró dividida en dos criterios:

- Son buenas: cuando el lector corrobora la fidelidad del filme con la novela, pues las películas omiten detalles que rompen la secuencia de la trama, acortan la historia. Se considera que son una forma distinta de ver el relato, pues exaltan hechos significativos, aunque los cambios pueden ser positivos en algunos casos. Se piensa que son adecuadas para los no lectores.
- Son malas: porque el libro posee un estatus de superioridad, los largometrajes no cumplen con las expectativas del lector. Desde su perspectiva, distorsionan la trama, limitan la imaginación y están mal adaptadas pues son prefabricadas para el mercado.
- Para el público imparcial: el discurso fílmico y el literario son independientes, poseen características distintas a diferenciar. Se espera que estos largometrajes no sean réplicas del libro, ya que son la labor del director, muestras cinematográficas que reinventan, innovan y representan atmósferas o emociones.

Los medios influyen en la difusión de películas basadas en novelas, ayudan al público a informarse. Los tres principales medios de información son: el libro, la publicidad y el Internet, sin embargo, las respuestas indicaron otras opciones.

Número de respuestas	Medio	Razón
53	Libro	La fama del libro y la promoción en librerías ayuda a la exposición de la novela, así como los lectores que conocen el contenido literario, previo al lanzamiento de la película.
40	Publicidad	Las entrevistas con los directores o actores, espectaculares, vallas, posters y <i>trailers</i> promocionan en qué novela se basa la película.
37	Internet	La web propone una variedad amplia de contenidos que se difunden a través de sitios, redes sociales, <i>blogs</i> , <i>podcast</i> y <i>vlogs</i> . Su constante actualización proporciona al usuario información, imágenes o videos al día. Asimismo, permiten la interacción, conducen a la discusión de temas como: el origen de la película, elecciones de <i>casting</i> , nuevos <i>trailers</i> o la reseña de las películas.
36	Recomendaciones y comentarios	Generalmente de conocidos o amigos que han leído la obra y comentan con aquellos que no, los orígenes del largometraje.
33	Créditos y sinopsis	Antes de ver el filme, la sinopsis resume la trama o informa de dónde proviene la adaptación, mientras que los créditos con la leyenda “basado en la novela de”, lo hacen al inicio o término. Son una señalización para el público, en este caso, los encuestados no se enteraron hasta el momento de leer uno u otro.
32	Medios tradicionales	Aunque los contenidos en internet llegan a un mayor número de personas, la televisión y la radio complementan con la difusión de <i>spots</i> , que invitan a ver la película, resaltan la base de la misma y promocionan la venta de boletos.
27	Prensa (impresa)	Aunque aquí no exista actualización continua o <i>feedback</i> con los lectores, este medio tradicional publica a lo largo de meses, contenidos algunas veces “exclusivos”, como entrevistas o sesiones fotográficas sólo disponibles en impreso. Las notas, reportajes, reseñas y críticas informan sobre el contenido cinematográfico.
7	Investigación propia	Los espectadores que han tenido contacto con la difusión de la película, sienten curiosidad por el relato de la pantalla grande, investigan por cuenta propia para determinar si está basado o no en una novela.

De acuerdo con los encuestados, las ventajas de la película sobre el libro abarcan ámbitos distintos. Con la intención de simplificar las variadas respuestas, se crearon siete criterios que se desglosaron así:

El número establece la suma total de menciones por criterio.

- **Discurso audiovisual** (51 menciones):

Elementos visuales (28 menciones): fotografía e imagen

Efectos especiales (12 menciones): gráficos, *CGI*

Elementos auditivos (11 menciones): Música, *Soundtrack*

El lenguaje audiovisual captura a los espectadores, por sus propiedades que maravillan o cautivan.

- **Simplificación o evasión de la lectura** (43 menciones):

Brevedad (23 menciones): reducción de tiempo, resumen, más corta que el libro

Entretenimiento (12 menciones): más dinamismo, rapidez, menos aburrido, como distracción

Simplificación (8 menciones): contenidos sencillos, simples, evadir lecturas tediosas, ideales para no lectores

Gran parte de los encuestados considera que las adaptaciones ayudan al no lector, simplifican contenidos o los hacen más accesibles, evitan el gasto de tiempo o aburrimiento al leer. Por ello, el cine se asocia más con el entretenimiento, la evasión y la rapidez.

- **Difusión de la obra** (16 menciones):

Mayor alcance, ventas y ganancias

El libro es promocionado por la película, pero ambos aumentan sus ventas.

- **Representación** (14 menciones):

Casting (8 menciones)

Actuación (6 menciones)

La población encuestada desea ver la cara de los personajes de las novelas, hacerlos reales, por ello, esperan que la elección del *casting* sea apropiada y el actor seleccionado dé vida al personaje adecuadamente.

- **Creatividad filmica** (8 menciones):

Labor y creatividad del director (5 menciones): discursos no idénticos, cambios creativos

Narrativa (3 menciones): trama innovadora, nuevos puntos de vista

Dentro de la muestra pocos fueron quienes aprecian el lenguaje cinematográfico construido por el director. Ellos desean ver nuevas historias, la creatividad en la imagen o el sonido, en vez de discursos únicamente fieles.

- **Invitación o reafirmación de la lectura** (6 menciones):
  - Incita a leer (3 menciones)
  - Recrear, revivir o re imaginar aspectos del libro (2 menciones)
  - Reafirmar o invalidar premisas del libro, hacer comparaciones (1 mención)

Una minoría opina que las películas tienen como ventaja la invitación a la lectura, o que les lleva a recordar pasajes de sus novelas favoritas, incluso a hacer comparaciones.

- **Identificación con la obra** (4 menciones):
  - Realismo, intensidad, impacto, acción

El filme funciona como una forma de apropiación del discurso cuando satisface las necesidades emocionales del público y lo hace identificarse con la obra o personajes.

La investigación realizada tuvo la finalidad de conocer al espectador, identificar cuáles son sus motivaciones para ver este género cinematográfico. Para el público, el aspecto que más se valora en las adaptaciones de novelas al cine es la fidelidad con la obra literaria. Pero el trasvase “ideal” es aquel que deriva de la capacidad y creatividad visual del director, así como la labor del guionista para construir argumentos creíbles, con secuencia y lógica. Todo esto aunado a la selección de actores que darán cara a los personajes, no sólo físicamente sino en la representación.

## Conclusiones

Como en un largometraje, el desenlace se aproxima, los créditos están a punto de correr para concluir esta investigación, enriquecedora en el sentido académico; entretenida, pues cada capítulo fue divertido al redactar e investigar detalles en obras literarias y cinematográficas; motivante, ya que algunas de las temáticas desarrolladas abrieron puertas a nuevos campos de investigación.

Este trabajo tuvo como objetivo principal analizar la estructura y semiótica de la adaptación cinematográfica y el lenguaje audiovisual como forma de acercamiento a la lectura de las novelas base. A partir de dicho planteamiento, se produjeron objetivos particulares:

El primero fue definir los conceptos, características y clasificaciones de la literatura, la novela, el lenguaje escrito y las formas discursivas. Éste se alcanzó en el capítulo uno, se partió de lo general a lo particular, se explicó el concepto de libro como soporte para la lectura, la suposición de que “todo libro es literatura” fue desmentida, para considerarla como tal, un texto debe producir belleza. Por ello, se separaron los géneros literarios de los no literarios como la teoría y la divulgación científica cuya principal función es brindar información. A continuación se definió la literatura desde la perspectiva de autores como Fournier Marcos o Todorov, de cada uno se tomaron diferentes acercamientos clave para comprender este género escrito y sus funciones, así, se ejemplificó con fragmentos provenientes del material seleccionado y otras novelas adaptadas.

Se trató de levantar el prejuicio sobre la “gran” literatura y la *light*, pues esto produce un posicionamiento de superioridad del libro sobre el cine, que en consecuencia, genera la falsa concepción de que las adaptaciones son inferiores porque sólo se transvasan obras “chatarra”. Se invalidó este planteamiento, ya que no depende del material literario sino del tratamiento del discurso fílmico.

Por ello, se adentró en la novela como principal fuente al adaptar; su diferencia del cuento corto, que resulta ser un material que, por su extensión, es más accesible para trasvasar. Los géneros novelísticos fueron esenciales para ilustrar las variantes de textos que se pueden transformar al cine. Aquí se abordaron las formas del discurso como fundamento del relato escrito, sus propiedades y usos aplicados a la literatura.

Se estudió al *best-seller* y sus categorías, ya que actualmente este tipo de libros son una fuente exitosa para la adaptación. En ellos existe una mina constante de material literario para ser transformado al ámbito cinematográfico.

El segundo objetivo era definir el concepto de adaptación, su desarrollo, el lenguaje que utiliza y sus componentes. Fue alcanzado en el capítulo dos, donde primero se describió el contexto del teatro como precursor del cine, se explicó la relación existente entre el arte literario, dramático y cinematográfico. A partir

de esta base, se definió el concepto de adaptación desde la perspectiva de José Luis Sánchez Noriega, quien aborda este tópico en su extensión, hecho que sirvió para fundamentar los argumentos presentados en este trabajo.

Al clasificar las adaptaciones, se identificaron qué tipo de trasvases se llevan a la pantalla grande. Este elemento sirvió para la evaluación de los traslados de novelas a un nivel cinematográfico, fueran estos por su fidelidad, tipo de relato, extensión o propuesta estilística.

Respecto al desarrollo de la adaptación, se describió su paso en la historia cinematográfica, se propuso un inicio temporal pese a la inexistencia de una cronología detallada. Por ello, se expuso la evolución del género adaptativo a través de sus variantes, como forma de actualización del contenido. Aquí se dio paso al relato cinematográfico al tomar dos elementos que tienen similitud con el discurso escrito: el guión y la narración. El cine hace uso de herramientas audiovisuales para relatar mediante la imagen. Narrar es definir: ¿qué se va a contar?, ¿por medio de cuáles estructuras visuales y auditivas? En referencia, se consideró a la música como parte esencial de las adaptaciones, la construcción del audiovisual como unidad del lenguaje cinematográfico.

El tercer objetivo era analizar el discurso literario, semiótico y adaptativo en las cinco obras seleccionadas, tanto en la novela como en el largometraje. En el capítulo tres se logró diferenciar un discurso del otro al estudiar las características de la novela mediante del modelo de Mikhail Bakhtin. Asimismo, se profundizó en el lenguaje escrito, la manera como las obras fueron redactadas, las motivaciones de los personajes, los signos, el contexto histórico-social. Sánchez Noriega resultó de gran ayuda, porque propone un análisis comparativo a nivel relato que permitió comprender las adecuaciones del lenguaje literario al cinematográfico.

Cabe mencionar que ambos discursos, en las cinco obras seleccionadas, poseían un elemento en común: la semiótica. Al examinar el material seleccionado, de acuerdo con las categorías de los signos de Pierce, se sugirió la importancia de éstos para el éxito de las obras en librerías y taquillas, pues las connotaciones contenidas activan referencias en el público, mismas que lo llevan a identificarse.

El cuarto objetivo era especificar los conflictos en la recepción de las adaptaciones, los factores que influyen la aceptación en el público. En el capítulo cuatro se expusieron las razones del rechazo del público hacia la adaptación, sus fundamentos y las directrices por las cuales este género se continúa desarrollando aun cuando algunos fanáticos están en desacuerdo.

En contraste, hay que mencionar que la ficción cumple un factor importante, pues genera la identificación en los espectadores, conduce a una apropiación, lo que es aprovechado por los estrategas del *marketing*, quienes hacen realidad la ficción a través de la manufactura de objetos que el público adquiere para formar parte de los universos literarios.

Sin duda, el éxito comercial de las adaptaciones refleja el consumo mundial, sin importar la censura en los medios o la renuencia del espectador que

compara discursos disímiles y no comprende la historicidad, y esto ocasiona la confrontación.

Para finalizar, el quinto objetivo era comprender, a través de encuestas, cómo la apreciación del público a las adaptaciones cinematográficas acerca a la lectura. Para lograr este objetivo se elaboró una encuesta a través de *Facebook* y *Twitter*, que fue respondida por noventa y nueve personas. Este último capítulo coincide con la hipótesis planteada:

**La adaptación de novelas al cine acerca a la lectura porque deviene en un referente cultural donde el medio cinematográfico convierte la lectura de novelas en un atractivo visual por el lenguaje cinematográfico.**

El último objetivo se cumplió, pues validó que: **la adaptación de novelas al cine sí acerca a la lectura por el lenguaje audiovisual**. Los espectadores se ven atraídos por el lenguaje cinematográfico o audiovisual, las imágenes en la pantalla, la representación física de personajes, los efectos especiales, la música y los relatos crean curiosidad, los invitan a leer la novela en que se basó y en ella, encontrar más detalles de la trama.

La comprobación de la hipótesis fue parcial, pues a la población muestra no se le cuestionó si habían leído el libro después de ver la película o cuál había sido el título leído a consecuencia de ver la adaptación. La interrogante planteaba un posible falso positivo, ya que los encuestados podían responder que sí, para no verse comprometidos como no lectores. Como referencia se tienen los cuestionarios en los que algunos sujetos respondían haber visto adaptaciones, pero no mencionaban títulos. Ya sea por desidia o desinterés, las respuestas falsas se consideraron como un margen de error.

Asimismo, se llegó a las siguientes reflexiones:

La teoría de José Luis Sánchez Noriega poseyó total utilidad pese a sus limitaciones temporales, ya que en la época de su estudio la adaptación no tenía el mismo auge que ahora. El autor se centró en el cine español, mencionó algunos casos de películas extranjeras, sin embargo, no desarrolló su texto con base en el alcance global del género. Asimismo, no consideró con tanta importancia el aspecto musical que resultó ser uno de los elementos que el público valora en el trasvase.

Para apreciar relatos disímiles sin caer en la comparación, hay que considerar que:

El cine y la literatura son discursos capaces de generar identificaciones, tienen modelos a seguir, satisfacen deseos, sirven para evadir la realidad. Las ficciones literarias o cinematográficas venden más por medio de la carga

semiótica en objetos, se comercializan mercancías que concretan la inmersión de los fanáticos.

Como arte escrito, la literatura pertenece a la abstracción, lo que el lector comprende, los conocimientos que se activan a través de las palabras. Incluso los géneros literarios se ven afectados por el cine, la narrativa utiliza herramientas propias de la cinematografía. Ahora existen referentes a filmes icónicos en las historias literarias, es decir, la intertextualidad.

La extensión del metraje no puede ser la misma que la del libro, pues la paginación en un guión es distinta a la de la novela, el relato pasa por tratamientos que generarán una nueva diégesis. Su duración depende de la velocidad con la que se desarrolle la trama, de acuerdo con la apreciación del director y el guionista.

No es una lectura comparada. En una película no se lee si los diálogos son los mismos que en el libro, no hay descripciones, los monólogos internos se tratan de distinta manera. El relato cinematográfico posee una retórica propia, distinta de la literaria. Puede hacerse una comparación no a nivel lingüístico, sino a nivel relato, plantear estas interrogantes: ¿qué contó el autor fílmico?, ¿de qué manera lo hizo?, ¿qué recursos visuales utilizó? Cine y literatura poseen formas narrativas distintas, en el primero, la narración es presente, en la segunda pasado.

Al calificar una adaptación, se debe realizar una comparación con otros filmes, no con las novelas; comprobar si existe una identidad fílmica o si tiene un nivel estético, en comparación cinemática, no literaria. Una adaptación puede considerarse legítima cuando su intensidad dramática tiene parangón con la literaria.

Ya que son discursos distintos, porque la literatura activa conocimientos con las palabras y el cine con imágenes concretas y representativas, remiten a un referente, ambas artes poseen una semiótica explotable para la identificación del lector-espectador.

La aceptación depende de la historicidad, como lo establece Gadamer, pues las obras pueden estar situadas en una temporalidad distinta. Esto se aplica en primera instancia al autor y en segunda al espectador. Que el autor sitúe la trama en una época determinada, no significa que forme parte de ella o refleje los valores de la misma. El tiempo entre el autor y la audiencia desencadena dos reacciones: si es el mismo, existe identificación, cuando no, se desactivan las referencias en el público, y por ende, hay una incompreensión o rechazo.

Identificar la capacidad del espectador para reconocer la diferencia de discursos es clave, la activación de conocimientos, su bagaje cultural o su instrucción académica hacen la diferencia; producen un público crítico que sabe analizar y apreciar dos medios distintos, sin compararlos.

## Fuentes de consulta

### Bibliográficas

AUSTEN, Jane. *Orgullo y prejuicio (Pride and prejudice)*, Ed. T. Egerton Whitehall, Reino Unido, 1813.

BRODWELL, David. *La narración en el cine de ficción*, Ed. Paidos, España, 1996.

BRODWELL, David / THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*, Ed. Paidos, España, 1995.

BROWN, Dan. *Ángeles y demonios*, Ed. Planeta, EUA, 2011.

CARTMELL, D./WHELEHAN, I. *Adaptations. From text to screen, screen to text*. Ed. Routledge, Inglaterra, 1999.

COLLINS Suzanne. *En Llamas (Catching Fire)*, Ed. Scholastic Press, EUA, 2009.

COLLINS, Suzanne. *Los Juegos del Hambre (The Hunger Games)*, Ed. Scholastic Press, EUA, 2009.

FIELD, Syd. *¿Qué es el guión cinematográfico?*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México 1986.

FOURNIER MARCOS, Celinda. *Análisis Literario*, Ed. Cengage Learning, México, 2009.

GADAMER, Hans Georg. *La continuidad de la historia y el instante de la existencia. Verdad y método II*, Ed. Ediciones Sígueme, Alemania, 1995.

GONZÁLEZ, Alonso C. *El guión*, Ed. Trillas, México, 1989.

GONZÁLEZ REYNA, Susana. *Periodismo de opinión y discurso*, Ed. Trillas, México, 1999.

KING, Stephen. *Eso (IT)*, Ed. Viking, EUA, 1986.

LINARES, M.J. *El guión. Elementos, formatos, estructuras.*, Ed. Alhambra Mexicana, México, 1991.

MCFARLANE, B. *Novel to film, an introduction to the theory of adaptation*, Ed. Clarendon Press, Inglaterra, 1996.

MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto. *La novela y el cine, análisis comparados de discursos narrativos*, Ed. La Mirada, España, 1998.

MOREIRO, Julián. *Cómo leer textos literarios*, Ed. EDAF, España, 2001.

ORTIZ OLIVERA, Itzel. *Del mito a la novela, de la literatura al cine, Harry Potter como un fenómeno de los medios de comunicación*, UNAM, México 2013.

PROULX, Annie. *Brokeback Mountain*, Ed. Scribner, EUA, 2005.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Ed. Paidós Comunicación, España, 2000.

SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera (Ensaio sobre a cegueira)*, Ed. Punto de Lectura, Portugal, 1995.

SERGER, Linda. *El arte de la adaptación*, Ed. Rialp, España 1993.

VANOYE, Francis. *Récit écrit-Récit filmique*, Ed. Nathan Francia, 1995.

VOLPI, Jorge. *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, Ed. Alfaguara; México, 2011, 168 p.p.

### **Hemerográficas**

RODRÍGUEZ MARTÍN, María Elena, “Teorías sobre adaptación cinematográfica”, *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma de Metropolitana, México, No.100, julio-septiembre, 2004.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. “Las adaptaciones literarias al cine, un debate permanente”, *Comunicar*, Octubre, Huelva, España, 2007.

WALDE MOHENO, Lillian Von Der. “Aproximaciones a la semiótica de Charles S. Peirce”, *Revista Acciones Textuales*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, No. 2, año 1, julio-diciembre, 1990.

### **Cibergráficas**

ARROSPIDE, Amparo. *Best seller y paraliteratura: la obra de Isabel Allende*, disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/arrospideinv02.htm> consultado el 20/07/2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Análisis de novela*, disponible en <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/Novela.html> consultado el 05/03/2014.

“Blindness”, *Box Office Mojo*, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blindness08.htm> consultado el 07/07/14.

Definición de la palabra clásico, disponible en el sitio de la RAE <http://lema.rae.es/drae/?val=cl%C3%A1sico> consultado el 21/10/2013.

Definición de la palabra libro, disponible en el sitio de la RAE <http://lema.rae.es/drae/?val=libro> consultado el 08/05/2013.

Definición de la palabra *prop*, disponible en eHOW, [http://www.ehow.com/info\\_7977415\\_movie-props.html](http://www.ehow.com/info_7977415_movie-props.html) consultado el 09/06/2014.

DUNTHORNE, Joe. “Was Stephen King right to hate Stanley Kubrick's *Shining*?” *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/film/2013/apr/06/king-kubrick-shining-adaptation> consultado el 06/04/2013.

HARE, Breanna. “Lo que le faltaba a Jennifer Lawrence: una canción popular en Billboard”, *CNN México*, disponible en <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2014/12/05/lo-que-le-faltaba-a-jennifer-lawrence-una-cancion-popular-en-billboard> consultado el 05 /12/14.

“Harry potter and the Sorcerer’s *Stone*”, *Box Office Mojo*, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=harrypotter.htm> consultado el 27/09/13.

JOHNSON/KUBRICK. “The *Shining*” (guión), p.2, *Scribd*, disponible en <http://es.scribd.com/doc/58023214/EL-RESPLANDOR-guion#scribd> consultado el 12/04/2013.

“Muestreo no probabilístico”, *Explorable*, disponible en <https://explorable.com/es/muestreo-no-probabilistico> consultado el 05/09/14.

“Pride & Prejudice”, *Box Office Mojo*, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=prideandprejudice05.htm> consultado el 06/07/14.

REDACCIÓN. “Autora de Cincuenta sombras encabeza lista de Forbes”, *El Universal*, México, martes 13 de agosto de 2013, disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/james-grey-forbes-942249.html> consultado el 13/08/2013.

REDACCIÓN. “15 películas que han hecho historia por sus efectos especiales”, *Cinepremiere*, disponible en <http://www.cinepremiere.com.mx/28744-viaje-a-la-luna-le-voyage-dans-la-lune-dir-george-melies-1902.html> consultado el 11/09/13.

SÁNCHEZ, Octavio José. “Música e imagen”, *Taller de producción aplicada 2002*, Apuntes, UNSL/TUPM, disponible en <http://prodmusical.unsl.edu.ar/apuntes/La%20musica%20en%20el%20cine.pdf> consultado el 16/01/14.

SILVERMAN, Dwight. Saturday Night Fever was inspired 35 years ago, with a lie, SF Gate, disponible en <http://blog.sfgate.com/hottopics/2011/06/08/saturday-night-fever-was-inspired-35-years-ago-with-a-lie/> consultado el 15/09/13.

STEWART, Dodai. “A Character-By-Character Guide to Race in The Hunger Games”, *Jezebel*, disponible en <http://jezebel.com/5896515/a-character-by-character-guide-to-race-in-the-hunger-games> consultado el 06/08/2014.

“The Hunger Games”, *Box Office Mojo*, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=hungergames.htm> consultado el 07/07/14.

“The Hunger Games: Catching Fire”, *Box office Mojo*, disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=catchingfire.htm> consultado el 07/07/14.

## Filmográficas

*Anna Karenina*, WRIGHT, Joe, 2012, Universal Pictures, Reino Unido, 130 min.

*Angels & Demons*, HOWARD, Ron, 2009, Columbia Pictures, EUA, 138 min.

*Blindness*, MEIRELLES, Fernando, 2008, Miramax Films, EUA, 121 min.

*Bridget Jones's Diary*, MAGUIRE, Sharon, 2001, Miramax Films, Reino Unido, 97 min.

*Brokeback Mountain*, LEE, Ang, 2005, Focus Features, EUA, 134 min.

*Carrie*, DE PLAMA, Brian, 1976, United Artists, EUA, 98 min.

*Cujo*, TEAGUE, Lewis, 1983, Warner Bros. Pictures, EUA, 91 min.

*Dear John*, HALLSTRÖM, Lasse, 2010, Relativity Media, EUA, 107 min.

*Divergent*, BURGER, Neil, 2014, Lionsgate, EUA, 139 min.  
*Dracula*, FORD COPPOLA, Francis, 1992, Columbia Pictures, EUA, 123 min.

*Fifty Shades of Grey*, TAYLOR-JOHNSON, Sam, 2015, Universal Pictures, EUA 125 min.

*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, YATES, David, 2009, Warner Bros. Pictures, Reino Unido, 153 min.

*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, COLUMBUS, Chris, 2001, Warner Bros. Pictures, Reino Unido, 152 min.

*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, CUARÓN, Alfonso, 2004, Warner Bros. Pictures, Reino Unido, 142 min.

*I, Robot*, PROYAS, Alex, 2004, Davis Entertainment, EUA, 115 min.

*IT*, LEE WALLACE, Tommy, 1990, Warner Bros, EUA, 192 min.

*Jurassic Park*, SPIELBERG, Steven, 1993, Universal Pictures, EUA, 127 min.

*Les Misérables*, AUGUST, Bille, 1998, Columbia Pictures, EUA, 134 min.

*Les Misérables*, HOOPER, Tom, 2012, Universal Pictures, EUA, 158 min.

*Life of Pi*, LEE, Ang, 2012, 20<sup>th</sup> Century Fox, EUA, 127 min.

*Planet of the Apes*, SCHAFFNER, Franklin, 1968, 20<sup>th</sup> Century Fox, EUA, 112 min.

*Pride & Prejudice*, WRIGHT, Joe, 2005, Focus Features, Reino Unido, 127 min.

*Schindler's List*, SPIELBERG, Steven, 1993, Universal Pictures, EUA, 197 min.

*Seeking a friend for the end of the world*, SCAFARIA, Lorene, 2012, Focus Pictures, EUA, 101 min.

*Sleeping Beauty*, LEIGH, Julia, 2011, Paramount Pictures, EUA, 102 min.

*Star Wars: Episode III Revenge of the Sith*, LUCAS, George, 2005, Lucasfilm, EUA, 140 min.

*The Boy in the Striped Pajamas*, HERMAN, Mark, 2008, Walt Disney Studios, EUA, 94 min.

*The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*, ADAMSON, Andrew, 2005, Buena Vista Pictures, EUA, 145 min.

*The Exorcist*, FRIEDKIN, William, 1973, Warner Bros. Pictures, EUA, 122 min.

*The Girl with the Dragon Tattoo*, FINCHER, David, 2009, Columbia Pictures, EUA, 158 min.

*The Fault in Our Stars*, BOONE, Josh, 2014, 20<sup>th</sup> century Fox, EUA, 126 min.

*The Help*, TATE, Taylor, 2011, Walt Disney Studios, EUA, 146 min.

*The Hunger Games*, ROSS, Gary, 2012, Lionsgate, EUA, 142 min.

*The Hunger Games: Catching Fire*, LAWRENCE, Francis, 2013, Lionsgate, EUA, 100 min.

*The Hunger Games: Mockingjay Part 1*, LAWRENCE, Francis, 2014, Lionsgate, EUA, 123 min.

*The Impossible*, BAYONA, J.A., 2012, Warner Bros. Pictures, EUA, 113 min.

*The Mist*, DARABONT, Frank, 2007, Metro-Goldwyn-Mayer, EUA, 126 min.

*The Notebook*, CASSAVETES, Nick, 2004, New Line Cinema, EUA, 124 min.

*The Painted Veil*, CURRAN, John, 2006, Warner Independent Pictures, EUA, 125 min.

*The Phantom of the Opera*, SCHUMACHER, Joel, 2004, Warner Bros. Pictures, EUA, 143 min.

*The Queen of the Damned*, RYMER, Michael, 2002, Warner Bros. Pictures, EUA, 101 min.

*The Shining*, KUBRICK, Stanley, 1980, Warner Bros. Pictures, EUA, 146 min.

*The Thing*, CARPENTER, John, 1982, Universal Pictures, EUA, 109 min.

*The Thing*, HEIJNINGEN JR., Matthijs van, 2011, Universal Pictures, EUA, 103 min.

*Twilight*, HARDWICKE, Catherine, 2008, Summit Entertainment, EUA, 121 min.

## Videográficas

ZUPON, Mark, GOURNEY, Scott. *Hollywood Treasure, Hunger for District 12* Joe Madalena, Johnatan Mankuta, Tracy McCall, Diana Gouveia, Goumey Productions, Zupon Entertainment LLC, USA, SyFi Channel, Episodio 3 segunda temporada 05 de junio de 2012, 60 min.

## Auditivas

CORNELL, Chris, *Preeching the end of the world*, Euphoria Morning, 1999, Interscope Records, EU, 4:41 min. disponible en Spotify <https://open.spotify.com/track/7h96SLcGcrSVmTCBbyCP5T> consultado el 13/10/13.

DION, Celine, *My heart will go on*, Let's talk about love, 1997, Columbia/Epic, EU, 4:39 min. disponible en Spotify <https://open.spotify.com/track/3oEHQmhvFLiE7ZYES0ulzv> consultado el 20/11/13.

GOULDING, Ellie, *Mirror*, The Hunger Games: Catching Fire Original Motion Picture Soundtrack, 2013, Island Records/Republic Records, EU, 4:22 min. disponible en Spotify <https://open.spotify.com/track/1UMBB42gmc05BUMXxaHewT> consultado el 25/11/13.

MARIANELLI, Dario, *The Girl and The Birch*, Anna Karenina (Original Music From The Motion Picture), 2012, DECCA Records, EU, 1:22 min. disponible en Spotify <https://open.spotify.com/track/78gGr3OPjOYB1PIbyHbTIE> consultado el 26/11/13.