

LINDA SEGER

EL ARTE DE LA ADAPTACIÓN

CÓMO CONVERTIR HECHOS Y FICCIONES EN PELÍCULAS



4.^a
EDICIÓN

LIBROS DE CINE

RIALP

LINDA SEGER

EL ARTE DE LA
ADAPTACIÓN
CÓMO CONVERTIR HECHOS Y
FICCIONES EN PELÍCULAS

Cuarta edición

Traducción: Marisa Chacón y Alfonso Méndiz

Edición, prólogo y notas: Alfonso Méndiz

Epílogo: Ramiro Gómez B. de Castro

EDICIONES RIALP
MADRID

Título original: *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*
Publicado por Henry Holt and Company, Inc., New York

© 1992 *by* LINDA SEGER

© 2021 de la versión española realizada por ALFONSO MÉNDIZ
by EDICIONES RIALP, Manuel Uribe, 13-15, Madrid
(www.rialp.com)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Realización eBook: produccioneditorial.com

ISBN (versión impresa): 978-84-321-6032-5

ISBN (versión digital): 978-84-321-6033-2

Fotografía de cubierta: © Alamy

Índice

Portada

Portada interior

Créditos

Prólogo

Muchísimas gracias...

Presentación

Convertir hechos y ficciones en películas

PRIMERA PARTE. ¿DÓNDE ESTÁ EL PROBLEMA?

1. Por qué la literatura se resiste al cine
2. Por qué el teatro se resiste al cine
3. Por qué las historias reales se resisten al cine
4. El remake: de cine a cine

SEGUNDA PARTE. LA CREACIÓN DE UN SEGUNDO ORIGINAL

5. En busca de la historia
6. Elección de personajes
7. Explorando el tema
8. Creación del estilo, el clima y el tono

TERCERA PARTE. DOS VECES ESCRITA, DOS VECES PAGADA

9. Cómo realizar una opción de compra
10. La escritura de docudramas

Conclusión

Epílogo

Anexos

Autor

Prólogo

Por qué la Literatura hechiza al Cine

ENTRE UN 30 % Y UN 40 % DE LAS películas que se producen cada año en el mundo están basadas en obras literarias. Si a esa cantidad añadimos las que se basan en sucesos reales o en biografías (este año hemos tenido un auténtico boom de biopics[1]: *Chaplin, Hoffa, Malcolm X*, etc.), ese porcentaje se eleva hasta casi el 50 % de la producción mundial, lo que revela muy a las claras su importancia en el contexto actual.

Si ahora acudimos a los grandes premios cinematográficos, veremos que la proporción crece todavía más, como si los estudios volcaran su atención especialmente en este tipo de proyectos. Durante la década de los ochenta, la Academia de Hollywood concedió el Oscar a la mejor película casi exclusivamente a filmes basados en un material precedente: cintas que provenían de novelas (*Gente corriente, La fuerza del cariño*), obras de teatro (*Amadeus, Paseando a Miss Daisy*), biografías (*Gandhi, El último emperador*) e historias reales (*Carros de fuego, Memorias de África*). En los noventa, esa tendencia parece confirmarse: *Bailando con lobos* y *El silencio de los corderos*.

Es lógico, por tanto, que nos preguntemos: ¿Por qué la Literatura tiene tanto atractivo para el Cine? ¿Por qué una adaptación parece tener más posibilidades de éxito que una historia original?

LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS EN ESPAÑA

Echemos ahora una ojeada a nuestra producción cinematográfica. A simple vista, también en nuestras fronteras parece cristalizar este fenómeno, especialmente en los últimos diez años. Tras dos adaptaciones magistrales de Mario Camus, que fueron altamente valoradas en los certámenes europeos (Oso de Oro en Berlín para *La Colmena*, 1982; y dos Premios en Cannes para *Los santos inocentes*, 1984), los productores españoles parecieron descubrir repentinamente las posibilidades cinematográficas de nuestra literatura, y las películas más importantes que vinieron después fueron en su mayoría adaptaciones.

En 1987 se recrearon para el cine con enorme éxito obras literarias «de prestigio»: *Divinas palabras*, de Valle-Inclán; *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca; y *El bosque animado*, de Fernández Flórez. Dos años más tarde, el recurso a piezas clásicas (*Esquilache*, sobre un texto de Buero Vallejo; *Sangre y arena*, sobre el libro de Blasco Ibáñez; y *El regreso de los mosqueteros*, sobre la novela de Dianas) se unió en la pantalla con el resurgir de la literatura contemporánea: *Si te dicen que caí* (J. Marsé), *El río que nos lleva* (J. L. Sampedro), *El mar y el tiempo* (F. Fernán Gómez), etc.

En 1990 se recupera de nuevo a Miguel Delibes, cuyas novelas habían propiciado algunas de las mejores películas de la transición: *La guerra de papá* (1976), a partir de *El príncipe destronado*, y la ya citada *Los santos inocentes* (1984). Ahora se acomete la adaptación de *El Tesoro* y *La sombra del ciprés es alargada*, aunque no con demasiada fortuna.

Un año después, las fuentes literarias se diversifican y encontramos filmes basados en crónicas periodísticas (*La noche más larga*, sobre el libro de Pedro J. Ramírez), en cuentos tradicionales (*Marcelino, pan y vino*, remake de la versión clásica de los cincuenta), en *bestsellers* de ficción (*Beltenebros*, *El rey pasmado*, *Cómo ser mujer y no morir*

en el intento) e incluso en libros de pensamiento: *El cielo sube* se realizó sobre *Oceanografía del tedio*, de E. D'Ors.

En 1992, por último, conocimos adaptaciones sobre textos teatrales de enorme éxito, aunque menos recientes: *Una mujer bajo la lluvia* (basada en *La vida en un hilo*, de Edgar Neville), y *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, pieza de Adolfo Marsillach que llevaba casi once años en escena. Junto a ellas, volvieron también las novelas de escritores de renombre: Pérez-Reverte (*El maestro de esgrima*), Álvaro Pombo (*El juego de los mensajes invisibles*, versión fílmica de su novela *El hijo adoptivo*) o Vázquez Montalbán (*Los mares del Sur* y —atención— *El laberinto griego*: esta última fue escrita primero como guion y elaborada luego como novela por él mismo). En 1993 se trabajan adaptaciones con alto presupuesto y a partir de escritores conocidos: *La tabla de Flandes*, de Pérez-Reverte, producida con capital americano; la segunda parte de *Cómo ser mujer...*; y *Ciudadano Max*, sobre un texto de Vázquez Figueroa, entre otras.

Esta profusión de adaptaciones literarias ha tenido también su reflejo en la entrega anual de los premios nacionales de cinematografía. Desde el nacimiento de los premios Goya en 1986, nuestra Academia ha otorgado casi siempre a una adaptación el premio a la mejor película: el primer ganador fue *El viaje a ninguna parte* (1986), basado en una pieza teatral de Fernando Fernán Gómez; después, *El bosque animado* (1987), primer filme que acaparó un elevado número de galardones —cinco— y que se convirtió en el detonante de una masiva irrupción de la literatura en el cine. En 1989 fue *El sueño del mono loco*, adaptación de una novela de Christopher Frank; y en 1990, la inolvidable *¡Ay, Carmela!* —basada en una pieza teatral de Sanchis Sinisterra— que se ha convertido en la película más galardonada de nuestra historia: trece Goyas, incluidos los cinco grandes: mejor filme, director, actor principal, actriz principal y guion adaptado.

En los dos últimos años, el triunfo de las adaptaciones persiste. En 1991, *El rey pasmado* obtuvo ocho Goyas y fue la cinta más galardonada, aunque no lograra el premio a la mejor película. Y en 1992, *El maestro de esgrima*, Goya al mejor guion adaptado, tuvo el honor de ser la segunda película más premiada y, sobre todo, el privilegio de representar a España en los Oscars: fue seleccionada por nuestra Academia como candidata a la mejor película extranjera.

El fenómeno de las adaptaciones tiene también su correlato en España. Por eso, la pregunta que enunciábamos al comienzo parece ahora más acuciante: ¿Por qué la Literatura tiene tanto atractivo para el Cine? ¿Por qué los productores recurren con tanta frecuencia a ella?

SEIS MIL CINEASTAS EN BUSCA DE UN GUION

Son incontables los guionistas y directores que cada día salen a la calle en busca de novelas u obras de teatro para adaptar. Algunas personas del mundo del cine, los analistas de historias, viven precisamente de eso: de leer todas las obras que llegan a una compañía productora —elaboran una sinopsis y un informe crítico en dos folios— para descubrir las que verdaderamente pueden funcionar en la pantalla.

La demanda de material literario es tan alta que todos los estudios de Hollywood tienen «espías» en Nueva York con la exclusiva misión de descubrir —antes que ningún otro— posibles historias para el cine: asisten a los ensayos previos al estreno teatral, repasan las novedades editoriales de ficción y llaman frecuentemente a los agentes literarios en demanda de manuscritos con potencial dramático. Como consecuencia, muchas veces los derechos para el cine se han conseguido ya antes de que la novela se publique —así sucedió con *Parque Jurásico*— o antes de que la obra se estrene: Algunos hombres buenos.

Por supuesto, existe también la otra cara de la moneda. Junto a toda esta actividad de búsqueda, hay cientos de agentes literarios que envían a los estudios toda obra literaria que juzgan mínimamente idónea para el cine.

En esta carrera por comprar o vender los derechos, los productores tienen, sin embargo, que sopesar su juicio. Es mucho lo que cuesta comprar un libro y poco lo que da de sí si no tiene posibilidades de adaptarse a un nuevo lenguaje. Necesitan estar seguros de que no tiran el dinero, de que la obra realmente va a funcionar como película; por eso, como precisan de un cierto tiempo para analizar el material, lo que hacen no es comprarlo inmediatamente, sino adquirir una opción de compra por un tiempo determinado.

Normalmente, las grandes productoras americanas pagan entre 5000 y 100 000 dólares por una opción de un año. Pero a veces esas cifras se disparan si hay varios estudios que pujan por conseguir el libro. Cuando Kim Wozencraft terminó su primera novela, *Rush*[\[2\]](#), no aspiraba a ganar más de los 2500 a 75 000 dólares que cualquier editorial suele adelantar por una edición de tapa dura a un escritor primerizo. Sin embargo, la obra llegó a varias compañías que se entusiasmaron con la historia, y la puja creció hasta tal punto que Richard Zanuck (productor de *Tiburón* y *Paseando a Miss Daisy*) llegó a pagar un millón de dólares por la novela. En ese momento, *Rush* no estaba ni siquiera en galeras: era tan solo un manuscrito inédito que una agente había mandado a los estudios para probar fortuna.

Desde luego, si algo está claro en el negocio de las adaptaciones es que el escritor siempre sale ganando. Que se lo digan, si no, al prolífico Pérez-Reverte, que vio cómo crecían geométricamente las ventas de *El maestro de esgrima* tras el estreno de su adaptación cinematográfica. Por los derechos para el cine no recibió una suma demasiado elevada —tres millones y medio de pesetas—,

pero el libro ha sobrepasado ya los cien mil ejemplares y va camino de doblar esa cifra.

En el mercado americano, la mayoría de los escritores sueñan mucho más con los beneficios de una adaptación cinematográfica que con los estrictamente literarios. Que su obra sea llevada al cine —tanto si es apenas conocida como si es un *bestseller*— puede suponer para él beneficios millonarios. Warren Adler, que vio cómo su desconocida novela *La guerra de los Rose* se convertía en una película taquillera, vendió a TriStar Pictures su siguiente novela (*Private lies*) por un millón doscientos mil dólares: la cifra más alta que se ha pagado jamás por un manuscrito inédito que ni siquiera han visto los editores. En el otro extremo está Michael Crichton y su famoso *Parque Jurásico*, por el que la Universal pagó en su día un millón y medio de dólares. Crichton ganó también varios cientos de miles de dólares por el guion y el honor de trabajar con Spielberg en una película que está rompiendo todos los records de taquilla.

Sin embargo, a veces la suerte tarda en llegar. Alex Haley, que en 1965 publicó *La autobiografía de Malcolm X* y vendió la primera opción de compra a la Warner, ha tenido que esperar casi veinte años para que se ejecutase la opción y cobrar así la cuantía total de sus derechos.

Precisamente para evitar el —a veces— larguísimo período de la preproducción, algunos agentes tratan de vender el libro a alguien que sea productor y editor simultáneamente. Lo hacen también con la esperanza de que el acuerdo cinematográfico aumente la tirada de la novela y los iniciales beneficios de su cliente. Esto es lo que hizo Virginia Barber, agente literaria de Nueva York, con una escritora primeriza; y así, la primera novela de Marti Leimbach, *Dying Young* (la película se llamó en España *Elegir un amor*), recibió de la editorial Doubleday no el habitual adelanto de 2500 a 7500 dólares, sino más de 500 000 por la edición de tapa dura (además de los 300 000

dólares por los derechos para el cine). Coincidiendo con el estreno del filme, las ventas de la edición en rústica sobrepasaron los 700 000 ejemplares.

EL PROBLEMA DE LA FIDELIDAD AL TEXTO

Una de las cuestiones más debatidas cuando se plantea el tema de las adaptaciones es precisamente el grado de fidelidad al texto literario. Por extraño que parezca, este ha sido durante muchos años el principal y casi único criterio para valorar el acierto de una adaptación. Se olvida, o se quiere olvidar, que el cineasta goza también de su legítimo ámbito creativo.

Una vez que el productor compra los derechos, la obra es suya; y no solo puede hacer con ella lo que desee, sino que, muchas veces se ve obligado incluso a modificar sensiblemente la historia para que funcione en la pantalla. Cuando analiza el material que ha adquirido o va a adquirir; debe valorar no tanto las cualidades del texto en si cuanto sus posibilidades de ser —o de transformarse— en una historia contada con imágenes y sonidos. Y aquí es donde entra en juego la pericia del productor o del cineasta, su «ojo clínico» para el cine.

Es conocida la historia de cómo Casablanca llegó a la pantalla. Procedía de una pieza teatral, *Everybody come to Rick's* —la acción transcurría íntegramente en el café de Rick—, de tan mediocre factura que ningún productor teatral quiso estrenarla. Enviada a Hollywood como última posibilidad, un analista de la Warner vislumbró el «excelente melodrama, lleno de colorido y acertado en su ambientación» que podía extraerse de aquella obra. Inducido por aquel informe, el productor Hal Wallis descubrió el potencial cinematográfico que había en esa pieza; y tras una completa revisión de la trama, la convirtió en una de las películas más famosas de la historia del cine. El argumento varió poco, pero los personajes y casi todos

los diálogos tuvieron que ser replanteados y experimentaron una profunda transformación.

En el extremo opuesto está el caso de *El halcón maltés*, conocida novela de Dashiell Hammett que había sido llevada dos veces a la pantalla antes de la versión de John Huston. Las dos primeras, *Dangerous Female* (1931) y *Satan Met a Lady* (1936), habían introducido numerosos cambios en los personajes y en el desarrollo de la trama. En la segunda versión, por ejemplo, el villano se convertía en mujer, y elpreciado halcón, en colmillo de marfil adornado con joyas. Cuando el joven Huston —entonces guionista— leyó nuevamente la novela, decidió adaptarla sin alterar en absoluto la estructura, ni los personajes, ni los diálogos: filmó el libro «tal y como estaba». Y el resultado, *El halcón maltés* (1941), permanece hoy como una obra maestra del cine negro que ha marcado a toda una generación de cineastas.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta el sentido de reinterpretación que lleva implícito toda adaptación al cine. Las distintas versiones del Hamlet shakesperiano, por ejemplo, ponen de manifiesto las diferencias de cultura y de periodo histórico a que pertenecen sus directores; pero, sobre todo, el diferente modo de entender una misma obra y un mismo personaje: metafísico y apasionado en Laurence Olivier (1948), político y abrumado en Gregory Kozintsev (1964), ingenioso y profundamente torturado en Zeffirelli (1991). De ahí también las diferencias ambientales: decorados abstractos, de origen teatral, en Olivier; edificios y patios absolutamente realistas, en Zeffirelli.

Además —y muy especialmente en las versiones modernas de los clásicos, como es el caso de Shakespeare— el cineasta puede entender que la obra pide una suerte de actualización en el tiempo o en la cultura. *Ran*, de Akira Kurosawa, es la completa traslación de la tragedia de *El Rey Lear* a la mentalidad y el sistema de valores japoneses.

Los diálogos se transforman por completo y los personajes cambian también (las hijas del rey se convierten en varones para justificar su autoridad y mando en el mundo misógino nipón), pero los temas de fondo permanecen intactos: piedad, ancianidad, familia; visión pesimista del poder; crueldad y locura del alma ambiciosa, etc. Al trasponer el drama al mundo medieval japonés, la obra no solo no pierde densidad, sino que adquiere resonancias nuevas en contacto con el código del honor, la resignación nipona y la filosofía del samurai.

POR QUÉ LA LITERATURA HECHIZA AL CINE

Ha llegado el momento de contestar a la pregunta que nos hacíamos al principio y que, por dos veces, hemos demorado responder. En un prólogo a un libro eminentemente útil y práctico, no suele quedar mucho espacio para disquisiciones teóricas. No suele quedar mucho, pero sí algo; porque la reflexión sobre el sentido de lo que hacemos nos estimula y alienta en la tarea diaria, e ilumina nuestro trabajo desde una perspectiva más honda, más completa y profunda.

La Literatura ha hechizado al Cine —o este se ha dejado hechizar por aquella— porque ambas tienen una similitud mucho más profunda que la evidente semejanza formal (la una trabaja con palabras; es decir, con lo abstracto; y la otra con imágenes: es decir, con lo sensible). En síntesis, nos encontramos con dos artes temporales, he ahí la cuestión. Dos artes que, junto con el tiempo, manejan necesariamente las nociones de relato, ritmo y división secuencial (ya sea en forma de escena-lugar, como en el cine o el teatro, o en forma de capítulo-acción, como en la novela). Dos artes, en definitiva, cuya misma esencia temporal las ha convertido en instancias narrativas, en fuentes inagotables de relatos.

Frente a la pintura, la arquitectura o la escultura, que trabajan y definen el espacio (con todo lo que eso conlleva:

volumen, profundidad, perspectiva), el cine integra todo esto en su dinámica temporal. Se enfrenta a una imagen plana y limitada, como el pintor, a un espacio que cobija y define a personas, como el arquitecto; pero a fin de cuentas su ley interna se define por otros parámetros. El cine, que suele definirse como el arte de «la imagen en movimiento», es antes movimiento (tiempo) que imagen (espacio). Por eso es más narrativo que visual. Por eso presenta más afinidades con la literatura o la música —esta última es también temporal: sus obras constituyen relatos— que con las artes espaciales.

Esto nos lleva a una última conclusión: la de que las formas expresivas están también limitadas por el tiempo. Es frecuente oír, cuando se habla de adaptaciones cinematográficas, una expresión semejante a esta: «La película es buena, pero “pierde” con relación a la novela». Con esto se quiere decir, no pocas veces, que el filme ha perdido detalles, secuencias, elementos caracterizadores y otros mil aspectos que enriquecieron la lectura original. No se percata, quien esto dice, de que el cine es siempre un arte de condensación.

Frente a la novela, que está estructurada para leer a ratos, fragmentadamente, con tiempo por delante, el cine se nos presenta como una experiencia unitaria, de algo seguido que debe contemplarse de un tirón. Mientras una novela media suele requerir de diez a veinte horas, el cine no puede exceder el tiempo habitual de cualquier espectáculo (teatro, fútbol, toros, etc.), es decir, unas dos horas. Esto, junto a la necesaria reducción de la trama, conlleva en la adaptación la necesidad de una historia más hilada, donde el argumento tiene más peso y la unidad de acción está más definida. Mientras la novela se recrea en personajes y ambientes, el filme busca la acción y el conflicto.

Lo que hace el cineasta al adaptar es convertir las novelas en «novelas cortas». Una novela es un conjunto de mundos,

pensamientos, caracteres y acciones. La novela corta es básicamente una acción: una sola acción que tiene una unidad narrativa mucho más clara y más «en primer plano». Tal vez por eso las adaptaciones más fáciles han sido frecuentemente relatos breves: *La diligencia*, *La perla*, *La ventana indiscreta*, *Eva al desnudo*, etc.

Si el cuento es asimilable a un cortometraje o a un *spot* (un tema sencillo, unos pocos personajes y una escena concreta o dos: la despedida en un andén, el reencuentro familiar o el hallazgo de un objeto añorado), la novela corta es lo más parecido a un filme (una unidad de acción, como repetidas veces señala Linda Seger en este libro) y una novela, lo más semejante a una serie o miniserie televisiva: una historia donde el primer plano lo ocupan una pluralidad de personajes y sus problemas, con una estructura formalmente fragmentada (capítulos o episodios: cada uno con su propia acción), y en el que el argumento pierde importancia para quedar semioscurecido en el fondo.

Llegamos así al final de estas páginas. Hemos visto en ellas que el cine es hoy un gran devorador de argumentos literarios y un celoso vigía de cuanto se imprime sobre papel. Sus adaptaciones son, con frecuencia, altamente esperadas por el público; y, desde luego, enormemente valoradas por los jurados internacionales. Siendo así, no es de extrañar la legión de productores que van a la caza de un libro que poder adaptar. Pero esa decisión entraña altos riesgos, y Linda Seger nos habla pormenorizadamente de ellos. El productor que va a comprar los derechos de una obra debe conocer muy bien cuáles son los problemas inherentes a toda traslación cinematográfica; debe saber las dificultades que se pueden soslayar y las que son poco menos que insolubles. Debe conocer también las distintas cuestiones que ha de resolver un guionista según se enfrente a una novela o a una obra teatral, a un libro de

memorias o a un relato breve. Y debe, por supuesto, conocer los procedimientos legales para adquirir una opción o para proteger sus derechos.

De todo esto nos habla Linda Seger. De esto y de muchas cosas más que, en forma de atinados consejos —no en vano se ha curtido en mil batallas: las de muchas adaptaciones para el cine—, sabe decir en secreto a quien sepa y quiera gustar el placer de contemplar un buen relato.

ALFONSO MÉNDIZ
Prof. de Narrativa Audiovisual
Universidad de Navarra
Pamplona, 21 de julio de 1993

[1] Con este nombre se designan las películas que, con una perspectiva histórica y un tratamiento épico, recrean la vida de una persona. El término inglés se ha formado por contracción: *bio-graphy pic-tures*.

[2] La película, dirigida por Lili Zanut e interpretada por Jason Patrick y Jennifer Jason Leigh, llamó en España *Hasta el límite*. En Estados Unidos se estrenó en diciembre de 1991, y pocos meses después llegó a nuestras pantallas.

Muchísimas gracias...

A mi editora, Cynthia Vartan, porque trabajar con ella es una delicia.

A mi agente, Martha Casselman, por su constante ayuda y solicitud.

A mi asesor, Lenny Felder, por sus acertados consejos y ánimos.

A Lee y Jan Batchler y a Ethel Symolon, por el título del libro; y a Gloria Stern, por el título de la tercera parte.

A Karen Balog, Beth Brickell, Dara Marks, Donie Nelson y Ed Whetmore, por su lectura del libro y sus valiosos comentarios.

A la novelista Phyllis Gebauer, por sus interesantes comentarios sobre el libro y, en especial, por su ayuda en el capítulo noveno.

Al novelista Gayle Stone y al profesor David Oates, por la lectura y comentarios del capítulo segundo; a los profesores Wayne Rood y Joyce Cavarozzi y a los dramaturgos Dale Wasserman y Don Freed, por la lectura y comentarios del capítulo tercero; y a la escritora Cynthia Cherbak por sus aportaciones en el capítulo cuarto.

Gracias también al abogado de la industria del espectáculo, Stephen Rohde, por compartir conmigo sus conocimientos y orientarme en el capítulo noveno; y a Philippe Perebinusoff, director ejecutivo del Departamento de Estándares de la *ABC*, por su información y ayuda en el capítulo décimo.

Un agradecimiento especial al escritor Nelson Giddings, que ha realizado innumerables adaptaciones. Hace algunos años escuché una conferencia suya sobre este tema que me ayudó a concebir este libro. Parte del primer capítulo se

basa en unos conceptos sobre el trabajo de la adaptación que Nelson me ha permitido utilizar.

Y, por supuesto, a mi marido, Peter, a quien va dedicado este libro.

Presentación

¿TE HAS FIJADO ALGUNA VEZ en la cantidad de películas que son adaptaciones? La adaptación se ha convertido en la nueva sangre vital para el negocio del cine y la televisión. Piensa, por ejemplo, en cuántas de nuestras grandes películas han partido de libros, obras de teatro e historias reales: *El nacimiento de una nación*, *El mago de Oz*, *Lo que el viento se llevó*, *Casablanca*, *Raíces profundas*, *Solo ante el peligro* y *La ventana indiscreta*, por citar solo algunas. Incluso el clásico *Ciudadano Kane* se basó en algunos aspectos de la verdadera historia de William Randolph Hearst[1].

La mayoría de las películas premiadas en certámenes y festivales de cine son adaptaciones. Considera, si no, la evidencia de estos datos:

- El 85 % de los filmes galardonados con el «Oscar a la mejor película» son adaptaciones.
- El 45 % de las películas realizadas para televisión son adaptaciones; pero las que reciben el Premio Emmy son adaptaciones en un 70 %.
- El 83 % del total de las miniseries son adaptaciones; pero ese porcentaje sube hasta el 95 % entre las premiadas con Emmys.

Si analizamos la producción de un año cualquiera veremos que los filmes sobre los que más se habla suelen ser adaptaciones. En diciembre de 1989 el público y la crítica hablaban mucho de películas como *Melodía de seducción*, *La guerra de los Rose*, *Vida y amores de una diablesa*, *La sirenita*, *Enrique V*, *Mi pie izquierdo*, *El oso*, *Tiempos de gloria*, *Black rain* y *Magnolias de acero*. Las adaptaciones

de 1990 incluían otros filmes muy comentados: *Despertares*, *Postales desde el filo*, *La hoguera de las vanidades*, *Memphis Belle*, *Bailando con lobos*, *La casa Rusia*, *Henry and June*, *El misterio de von Bulow*, *Uno de los nuestros*, *Hamlet*, *El honor de la venganza*, *Cyrano de Bergerac*, *Los timadores* y *Misery*.

Por otro lado, las adaptaciones no son un dominio exclusivo de escritores consagrados o productores de reconocido prestigio. Muchos comienzan a trabajar como guionistas, adquiriendo los derechos de un libro o de una historia real y planteando después a un Estudio la posibilidad de que les encarguen el guion. Barry Morrow (*Rain Man*) adquirió los derechos sobre la historia real de Bill, un retrasado mental, y escribió un guion sobre ella con el que obtuvo un premio Emmy. El primer guion de Anna Hamilton Phelan, *Máscara*, estaba basado en la vida de Rusty y Rocky Dennis (Rocky era un chico con el Síndrome de *craniodiphicil*, una alteración genética que produce serias deformidades faciales). Brian Ross escribió un guion *on spec*^[2] sobre una historia real titulada *A Friendly Suit*, de la que se han comprado opciones varias veces, aunque todavía no se ha realizado. Sin embargo, después de leer el guion, la NBC decidió contratarle para escribir dos docudramas: *Cast the First Stone* y *On Thin Ice: the Tai Babilonia Story*. Leoni Sandercook comenzó con una película para televisión, *A Season of Fear*, que está basada, también, en una historia real. Kurt Luedtke escribió *Memorias de África*, su segunda película, en parte porque había adquirido una opción sobre los derechos de un libro poco conocido —pero importante— sobre Denys Finch-Hatton; ese libro proporcionó la clave para construir la historia de *Memorias de África*. Earl Hamner comenzó su carrera como guionista adaptando una novela suya a serial televisivo; esa adaptación llegaría a ser la extensa y conocida serie *The Waltons*.

Muchos novelistas piensan que el cine puede dar una segunda oportunidad a sus historias y así proporcionarles más lectores. La venta de derechos de autor por millones de dólares empieza a ser ya corriente entre novelistas famosos. Pero también los que comienzan tienen la esperanza de ver sus historias en la pantalla, y a menudo escriben con un tipo de estructura y unos personajes apropiados para el cine. Pete Dexter, autor del *bestseller París Trout*, vendió los derechos de su novela con la condición de ser el guionista de la película.

Hoy más que nunca, los productores buscan adaptaciones para sus películas. Muchos de ellos lo hacen porque se trata de un material más viable comercialmente, al contar ya con una audiencia. Otros aluden a la escasez de buenos guiones originales, y señalan que la mayoría de las historias carecen de originalidad. Pero el precio de esta operación puede ser muy alto. Hacer una adaptación significa pagar dos veces por un producto: primero, al comprar los derechos; y después, al escribir el guion. El juicio sobre la historia también se realiza dos veces: primero hay que evaluar las posibilidades del material de origen, y después la capacidad del guion para trasladar el argumento a la pantalla.

Muchas películas de éxito han sido adaptaciones, pero también lo han sido los grandes fracasos. Una adaptación, *Heaven's gate*, llevó a los estudios United Artists a la quiebra. *Raise the Titanic* fue la causa de que Marble Arch Productions, una productora de éxito hasta entonces, se hundiera para siempre. *A Chorus Line* es otro ejemplo. Se había invertido en ella más de un millón de dólares antes de comenzar el rodaje; y, a pesar de que había conseguido un gran éxito en Broadway, el público no acudió a ver la película como se esperaba. Evidentemente, mucho se juega un filme en que la adaptación se haga correctamente.

Adaptar de una fuente a otra es llevar a cabo un complicado proceso. *El arte de la adaptación* se refiere a

cómo hacerlo bien. En estas páginas se analiza ese proceso para guiar a los escritores, productores y directores que luchan por convertir obras literarias en películas. También puede ayudar a novelistas y dramaturgos a convertir sus propias obras en guiones. Después de asesorar a muchos novelistas y autores teatrales, he llegado a la conclusión de que la mayoría de ellos tienen este deseo.

Esta obra se basa en las ideas de trabajo de mis dos libros anteriores: *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente* y *Creating Unforgettable Characters*. No necesitas haberlos leído para sacar provecho a este volumen; pero si no has escrito nunca un guion, te convendría leer algún libro básico sobre el tema, además de este, como guía para este proceso. Al final de estas páginas encontrarás una sucinta bibliografía.

La mayoría de los conceptos de este libro surgen de mi trabajo como consultora^[3] en un gran número de adaptaciones para el cine. Muchas de ellas se encuentran actualmente en desarrollo, y otras han sido ya producidas, como *Romero*, sobre el arzobispo de El Salvador asesinado en 1980; *La historia interminable II*, basada en la novela de Michael Ende; y *Flores en el ático*, sobre un libro de V. C. Andrews. Entre las adaptaciones para televisión ya producidas están *Pancho Bornes*, sobre una mujer piloto en los primeros días de la aviación; *The Fourth Wise man*, basada en la novela del mismo título de Henry van Dyke; y la miniserie australiana *The Rainbow Warrior*, sobre un barco neozelandés perteneciente a la organización pacifista Greenpeace que la policía francesa hizo volar en julio de 1985.

A lo largo del libro me apoyaré en ejemplos de películas bien conocidas por los lectores. Todas ellas están disponibles en videoclubs, de forma que puedes volver a verlas, si lo deseas, a medida que lees estas páginas.

Si quieres releer el material en que están basadas, podrás encontrarlo fácilmente en librerías y bibliotecas. Me he

centrado, sobre todo, en historias que yo encuentro particularmente agradables, confiando en que tú también disfrutarás con su lectura.

La mayoría de los ejemplos de adaptación de novelas los he sacado de *Lo que el viento se llevó*, *Una habitación con vistas*, *Alguien voló sobre el nido del Cuco* y *Defensa*[4]. Para los ejemplos de relatos breves, he utilizado varios que encontré en el libro *No, but I saw the movie*, editado por David Wheeler. Cito ejemplos de adaptaciones teatrales tan conocidas como *Amadeus*, *La loba*, *Paseando a Miss Daisy* y *The Visit*. Esta última fue el objeto de estudio de mi tesis doctoral y también el tema de una película de los años cincuenta. Entre los ejemplos de historias reales llevadas al cine, me centro en personas muy conocidas y en películas fácilmente asequibles en videoclubs.

Tanto si eres un escritor esporádico como si eres alguien que empiezas, espero que este libro te ayude a clarificar los conceptos claves que pueden determinar la diferencia entre una adaptación que funciona y otra que no; conceptos que pueden hacer una adaptación tan buena, o incluso mejor, que el propio original.

CÓMO USAR ESTE LIBRO

Este es un libro de recursos. No necesitas comenzar por el principio y seguir ordenadamente hasta el final. Si ahora mismo estás ya trabajando en una adaptación, puede que quieras comenzar por la introducción, que te dará una visión general del trabajo del adaptador, y pasar directamente a la segunda parte, que contiene métodos prácticos para trasladar a una película la historia, los personajes, el tema y el estilo.

La primera parte te ayudará a analizar mejor tu material de origen, de forma que puedas comprender por qué surgen los problemas al adaptar. Si estás intentando adquirir los derechos de algún material, te conviene

estudiar la tercera parte del libro para saber cómo protegerte legalmente.

Este es un libro práctico. Espero que sea útil en cada etapa de tu adaptación.

[1] William Randolph Hearst (1863-1951). Fue un conocido magnate de la prensa norteamericana y propulsor del periodismo amarillo, que llegó a poseer un imperio con más de 50 publicaciones. Hizo también incursiones en la política, pero tras su fracaso en las elecciones a Gobernador del Estado, se retiró al palacio de San Simeón, donde vivió los últimos años de decadencia rodeado de cuadros y esculturas. Su enorme paralelismo con el protagonista de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) ha sido estudiado numerosas veces por los críticos de cine.

[2] Expresión de la industria norteamericana (abreviatura de *on speculation*) que designa aquel guion escrito sin contrato ni adelanto de dinero; tan solo con la esperanza —especulación— de que luego podrá venderse.

[3] En el original, *film consultant*. Este trabajo, apenas conocido en España, tiene numerosas facetas: desde juzgar la viabilidad comercial de un determinado proyecto, a supervisar el guion, sugerir cambios en los personajes o en la estructura, etc.

[4] La película es conocida también como *Deliverance* (John Boorman, 1972), su título original.

Convertir hechos y ficciones en películas

HAS LEÍDO EL LIBRO. ERA VISUAL, cinematográfico. Los personajes resultaban atractivos; la historia, envolvente; el estilo, entretenido. Pero la película no funcionó. ¿Por qué?

Te encantaba la obra teatral. Parecía una apuesta segura para un filme. La habían visto millones de personas en los teatros, pero el público se mantuvo alejado de la película. ¿Qué fue lo que falló?

¿Por qué será que los peores fracasos y los grandes éxitos suelen ser adaptaciones? ¿Por qué algunas funcionan y otras no? ¿Es que los escritores y productores no conocen su trabajo? ¿O es que hay algo intrínseco en el proceso de adaptación que trae consigo problemas?

A pesar de lo que la gente cree, no existe la adaptación fácil. Probablemente hemos oído decir «todo lo que tienes que hacer es filmar el libro». Francis Ford Coppola intentó hacer esto en la versión de *El gran Gatsby* de 1974; y falló. Otros dicen: «El libro fue increíblemente popular; va a ser un bombazo». *La hoguera de las vanidades* resultó un *bestseller*, pero la película fue vapuleada por la crítica. Muchos escritores y productores han emprendido proyectos que parecían apuestas seguras y han fallado después de haber gastado en ellas miles —o, a veces, millones— de dólares.

Por su propia naturaleza, la adaptación es una traslación, una conversión de un medio a otro. Todo material previo —literario o no— se resistirá en principio al cambio, como si dijera: «Tómame tal como soy». Pero la adaptación implica cambio. Implica un proceso que supone repensar, reconceptualizar; y también, comprender que la naturaleza

del drama es intrínsecamente diferente de la de cualquier otra forma literaria.

El adaptador actúa al modo de un escultor. Cuando le preguntaron a Miguel Ángel cómo era capaz de esculpir un ángel tan bello contestó: «El ángel está ahí encerrado en la piedra; yo simplemente elimino de ella todo aquello que no es el ángel». El adaptador elimina todo aquello que no es el drama; de forma que, al final, permanezca la esencia del drama que está en el interior de otro material.

¿Qué necesitas hacer para que una adaptación funcione?
¿Qué incluye este proceso?

CONDENSAR O AMPLIAR EL MATERIAL

Muy pocas historias originales serán equivalentes a las dos horas de duración de una película. La novela de seiscientas páginas será demasiado larga; el relato breve o la noticia de periódico, demasiado cortos. El primer trabajo del adaptador consistirá en averiguar cómo encajar el material de origen en parámetros de tiempo diferentes.

Rara vez una película comienza o termina donde lo hace el libro. Ciertamente, hay notables excepciones: la película *Lo que el viento se llevó* comienza con la primera escena del libro y termina con la última. Pero lo más frecuente es encontrar los principios y finales en el interior de la historia. La novela *El color púrpura* comienza con el primer incidente de incesto entre Celie y su padre, que ocurre varios años antes del momento en que comienza la película. En el caso de *Cuenta conmigo*, la película termina once páginas antes del final del libro.

La condensación, por naturaleza requiere pérdida de material. Supone eliminar subtramas, combinar o reducir personajes, omitir varios de los temas desarrollados en una novela larga; y buscar, dentro del material, los tres actos de la estructura dramática. Estas decisiones pueden resultar frustrantes, ya que muchas veces los escritores necesitan

renunciar a escenas y personajes para que la película funcione.

Los cortes y combinaciones de personajes ayudan a condensar una amplia novela en un formato más manejable. En la película *Lo que el viento se llevó* conocemos a personajes como Scarlett O'Hara, Rhett Butler, Melanie, Ashley, la tía Pittypat, el doctor Meade, o las criadas Prissy y Mammy. Si lees el libro conocerás otros personajes importantes que no aparecen en el filme, como Archie, Will o el gobernador. En el libro, la madre de Scarlett, Ellen, es una figura importante, cuyos valores, amabilidad y visión de lo que significa ser una dama sureña sirvieron a Scarlett como ejemplo y norma de conducta; y, a la vez, como causa del sentimiento de culpabilidad por su actuación. A pesar de esto, Ellen se ve muy poco en la película. Fue necesario sacrificar su personaje por la excesiva longitud de la novela.

El trabajo de adaptar una historia corta requiere añadir más que sustraer. Normalmente, un relato breve tiene menos personajes que una novela; y estos se enfrentan a situaciones sencillas que a veces carecen de un principio, medio y final. En muchas de esas historias cortas no hay apenas subtramas que compliquen la acción. Trabajar con ellas significa añadir subtramas, añadir personajes y desarrollar nuevas escenas o secuencias.

Muchas de las mejores películas han partido de relatos breves. Podríamos citar *La diligencia*, *Sucedió una noche*, *Eva al desnudo*, *Qué bello es vivir* o *Solo ante el peligro*. Una de mis películas musicales favoritas, *Siete novias para siete hermanos*, surgió de una historia corta encantadora, *The Sobbin Women*, de Stephen Vincent Benet.

The Greatest Gift, un relato breve de Philip van Doren Stern que fue llevado al cine en *Qué bello es vivir*, gira en torno a un solo incidente: George quiere suicidarse y un ángel le hace ver cómo sería la vida sin él. El guionista

utiliza este episodio, pero se extiende en la vida de George y en sus relaciones con otros personajes.

En *The Tin Star*, de John M. Cunningham, que llegó a ser el filme *Solo ante el peligro*, el protagonista muere en el desenlace. En la película se añadieron relaciones con otros personajes y se incluyó un final glorioso.

En otras adaptaciones de relatos breves se han añadido escenas nuevas para redondear o desarrollar personajes y matices de la historia. En *Stage to Lordsburg*, de Ernest Haycox (*La diligencia*), el personaje de Ringo se convirtió en el foco central de la narración con el fin de ampliar el papel de John Wayne. En la adaptación de *Night Bus*, de Samuel Hopkins Adams (*Sucedió una noche*) se reforzaron las subtramas y se añadieron nuevos matices.

Estas decisiones contribuyen a dar al guion una línea dramática. Pero el adaptador tendrá que considerar también que su traducción de la historia sea una película comercialmente viable.

HACERLA COMERCIAL

Para muchos escritores la palabra «comercial» resulta desagradable. Sugiere la pérdida de integridad del propio proyecto, adición de escenas gratuitas de persecución o de sexo, y reducción de la historia al mínimo común denominador para ganar audiencias.

Es cierto que para muchos productores «lo comercial» es un concepto muy limitado. Si tuvieran que definirlo, muchos Estudios aludirían al último *bestseller* como *La jungla de cristal 2* y no, por ejemplo, a *Paseando a Miss Daisy*, que ha conseguido una recaudación superior a los cien millones de dólares. Lo ejemplificarían con *Desafío total*, y no con *Mi pie izquierdo*, una película de bajo presupuesto que ha conseguido beneficios respetables. En síntesis, lo definirían por su línea más baja y no por la más alta, que es la calidad.

Pero es importante recordar que el cine y la televisión son también un negocio, y que los productores necesitan tener las garantías suficientes de que pueden conseguir beneficios con el dinero que invierten. Hay una línea muy sutil entre aceptar riesgos razonables, de forma que se puedan hacer proyectos originales, y tomar decisiones con cautela, asegurando lo que ha tenido éxito en el pasado.

Esta línea divisoria adquiere especial importancia cuando se decide aquello que se va a adaptar. Existen muchas novelas, obras de teatro e historias de la vida real que no son viables comercialmente. Resultan demasiado difíciles de adaptar, y se resistirán a cualquier cambio que intente hacerlas más asequibles. El guionista y los productores necesitan hacer una valoración razonada sobre aquello que podría funcionar y aquello que sería económicamente complicado y no merece la pena invertir ni tiempo ni dinero en el intento.

Personalmente, creo que muchos proyectos son adaptables. Por eso aplaudo a productores y escritores que buscan nuevas ideas en el arte del cine. Me encantan las sorpresas, los libros y obras de teatro que nadie esperaba que tuvieran éxito. Películas como *Paseando a Miss Daisy*, *Amadeus*, *Una habitación con vistas*, *Gente corriente* o *El misterio de von Bulow*. Todas ellas tienen problemas implícitos en el material que fácilmente hubieran acarreado el fracaso. Pero esos problemas se resolvieron, demostrando que si realmente sabes lo que estás haciendo, y lo haces bien, las historias poco corrientes pueden tener éxito. Pero, ¿cómo saber qué es lo que hay que hacer? ¿Y cómo convertir un trabajo aparentemente poco atractivo en algo comercial?

Un libro *bestseller* puede ser leído por un millón de lectores; o quizá cuatro u ocho millones, si es uno de los grandes. Una obra de teatro con éxito en Broadway puede ser vista por uno o por ocho millones de personas. Pero si solo fueran cinco millones de personas a ver una película,