

LA PERCEPCIÓN DEL AMOR A TRAVÉS DEL TIEMPO. ANÁLISIS TEXTUAL DE “*ROMEO + JULIETA*” (LURHMANN, 1996)

Andrea Ruiz Jiménez

RESUMEN: Este Trabajo de Fin de Grado pretende estudiar el fenómeno de las adaptaciones literarias a través del análisis textual del largometraje *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996) con el objetivo de comparar y localizar los posibles cambios a la narrativa de esta versión cinematográfica en relación con el texto original de la obra literaria de referencia y de título prácticamente homónimo *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597).

PALABRAS CLAVE: Comunicación Audiovisual, Análisis fílmico, Adaptación literaria, *Romeo y Julieta*, Shakespeare, Lurhmann

Trabajo de Fin de Grado - Curso 2024-2025
Convocatoria: Octubre/Noviembre
Tutor: Prof. Mónica Tovar Vicente
Grado: Comunicación Audiovisual
Campus de Fuenlabrada
Universidad Rey Juan Carlos

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 3 |
| 2. JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD | 5 |
| 3. MARCO TEÓRICO..... | 8 |
| 3.1 Adaptación: definición y proceso..... | 8 |
| 3.2 La narración y el lenguaje cinematográfico | 11 |
| 3.3 Shakespeare y sus adaptaciones a la gran pantalla | 17 |
| 3.4 El estilo de Baz Lurhmann: <i>Romeo + Julieta</i> (1996) | 24 |
| 4. OBJETIVOS E HIPÓTESIS..... | 28 |
| 5. METODOLOGÍA..... | 30 |
| 6. RESULTADOS | 32 |
| 6.1 Sinopsis comparativa | 33 |
| 6.2 Procedimientos de adaptación | 40 |
| 6.2.1 Supresiones | 40 |
| 6.2.2 Compresiones | 42 |
| 6.2.3 Traslaciones | 45 |
| 6.2.4 Transformaciones..... | 48 |
| 6.2.5 Añadidos | 49 |
| 7. CONCLUSIONES..... | 51 |
| 8. DISCUSIÓN | 55 |
| 9. BIBLIOGRAFÍA | 58 |

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años se está produciendo una apuesta por las adaptaciones literarias como refleja que, tanto las plataformas de *streaming* como las productoras de cine se hayan aventurado en la creación de contenido audiovisual, es decir, películas y series, basado íntegramente en obras de literatura. Esto es, empresas como Netflix han enfocado sus productos audiovisuales en la transformación de novelas exitosas entre el público lector, y prueba de esto son las adaptaciones de los libros de la escritora española Elísabet Benavent. *Valeria* (Castaño, 2020) fue el primer estreno en la plataforma audiovisual basado en el material de la autora nacional, específicamente, en el conjunto de ejemplares de la *Saga Valeria* (2013). Esta serie tuvo una gran acogida por el público, tanto es así, que cuenta con tres temporadas y una cuarta confirmada que será estrenada próximamente. Sin embargo, no es el único ejemplo, puesto que, el verano pasado, Netflix volvió a recurrir a otra novela de Benavent como inspiración para una de sus series. En esta ocasión, la obra literaria elegida fue *Un cuento perfecto* del 2020 que sirvió como referencia para la elaboración de una miniserie con el mismo nombre dirigida por Chloé Wallace que consiguió, de nuevo, llegar a una gran audiencia posicionándose entre los títulos más vistos de la plataforma a nivel nacional.

No obstante, no son solo las plataformas de *streaming* aquellas que encaminan su producción audiovisual a las adaptaciones literarias, sino que, también, las productoras de cine han apostado en los últimos años por este tipo de películas, como se ha señalado con anterioridad. Un ejemplo que podría compararse con nuestro objeto de estudio es el conjunto de largometrajes basados en la saga *Dune* (Herbert, 1965). La primera entrega inspirada en la novela de Herbert fue el largometraje de mismo título dirigido por David Lynch (1984) y que no consiguió una gran crítica entre la audiencia. Décadas después, la obra literaria volvió a servir como referencia, en esta ocasión para la realización de una miniserie de tres capítulos, *Dune, la leyenda* (Harrison, 2000). Aproximadamente 20 años más tarde, un producto audiovisual utilizó otra vez el libro del escritor estadounidense como fuente inspiración. Esta vez fue el largometraje *Dune* (Villeneuve, 2021) que, a diferencia del realizado en los años 80, tuvo una gran

acogida en el público, tanto lector como cinéfilo, tanto es así, que se ha realizado una segunda parte *Dune: Parte 2* (Villeneuve, 2024). De esta manera, este conglomerado de productos audiovisuales basados en un libro podría asemejarse al objeto de estudio de nuestro trabajo.

Atendiendo a este interés de la transformación del texto literario al propiamente cinematográfico, y que, como posteriormente se recoge en algunas páginas, no es exclusivo de la época contemporánea al haberse identificado incluso en las primeras etapas del séptimo arte, en este Trabajo de Fin de Grado (TFG), se pretende comprobar cuál fue el resultado del paso del texto literario *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597) a una de sus adaptaciones la gran pantalla que consiguió mayor reconocimiento: *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996). El largometraje fue estrenado en España en el año 1997, y tuvo un gran impacto tanto en el público como entre las críticas y los expertos; de hecho, esto se tradujo en la obtención de un total de 15 premios internacionales cinematográficos, entre ellos cinco BAFTA, y 29 nominaciones. Entre los premiados está el intérprete de Romeo, Leonardo DiCaprio, que junto con su compañera de rodaje, Claire Danes, interpretando a Julieta, consiguieron dotar de representatividad a los protagonistas de la tragicomedia. De esta manera, y partiendo tanto desde la naturaleza como del objetivo principal de la investigación, este TFG se divide en varias partes constituyentes.

En primer lugar, el estudio profundiza en varias temáticas relacionadas con la narrativa literaria y fílmica con el fin de examinar y determinar la situación actual en el campo de las adaptaciones literarias y teatrales en el cine. La investigación establece como eje de estudio la historia como discurso tanto en los libros como en el cine y la precisión de sus transformaciones de un medio a otro, así como las problemáticas que genera este método de creación de contenidos. Así, el trabajo trata de determinar el verdadero significado de éxito en las adaptaciones, teniendo en cuenta tanto la homogeneidad del texto literario frente al fílmico como, el contexto sociocultural del origen de la pieza literaria versus el entorno cuando se filma la película.

La propuesta, además, indaga sobre las transformaciones de obras literarias clásicas por su producción cinematográfica. Para ello, Shakespeare y sus obras

teatrales se convierten en los objetos de estudio principales en esta línea de investigación. El dramaturgo inglés y sus tragicomedias clásicas han servido como inspiración narrativa a un gran número de películas, entre ellas, la pieza cinematográfica analizada en este trabajo. El estudio examina superficialmente el éxito de varias adaptaciones fílmicas, todas ellas basadas en obras clásicas del autor inglés Shakespeare y realizadas en las últimas décadas, en su transformación del texto literario y su estructura narrativa a la gran pantalla.

Posteriormente, la investigación se centra exclusivamente en una de las tragicomedias del autor inglés: la ya mencionada *Romeo y Julieta*. El trabajo profundiza textualmente en la pieza audiovisual *Romeo + Julieta* Lurhmann y compara su estructura narrativa y texto fílmico con el relato original de la obra teatral. Para ello, la investigación intenta determinar cuál es el modelo de análisis óptimo a la hora de equiparar y examinar la obra literaria con su adaptación homónima al mundo audiovisual. A través del modelo de comparación planteado por Sánchez-Noriega (1999) se pretende determinar si la transformación del texto literario junto con su estructura narrativa ha sido realizada respetando la obra de referencia y con precisión a un medio totalmente distinto como es el cine.

2. JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD

El cine ya no es insólito e innovador, al menos, si se compara con las décadas y momentos cuando se han producido sus principales avances narrativos y técnicos. Es muy difícil que una idea novedosa consiga una gran afluencia de espectadores en las salas de cine y, como consecuencia, un gran éxito. Un éxito que se traduce en cifras económicas, y que, a su vez, permite que nuevas piezas audiovisuales sean creadas y estrenadas. En definitiva, la industria cinematográfica se habría convertido en una suerte de círculo vicioso donde el dinero sería su principal motor. A causa de este hecho, la adaptación parece ser una de las herramientas más utilizadas dentro del campo de la creación audiovisual contemporánea, como ya hemos comentado en el epígrafe anterior. De este modo, si un libro ha triunfado entre el público lector, tiene lógica que su

adaptación a la gran pantalla pueda tener la misma fama y se traduzca en beneficios económicos. Todo aquel amante de la obra literaria querrá ir a una sala de cine a comprobar si la pieza audiovisual se trata de una transformación minuciosa y precisa del texto, así como, también, querrá descubrir si el imaginario creado en su mente a raíz del texto coincide con aquel mostrado a través de la película.

Así, cada vez es mayor el número de adaptaciones a la gran pantalla. De hecho, si se revisan los últimos estrenos en las plataformas de *streaming*, se observa que, en los últimos meses, se han multiplicado este tipo de discursos narrativos como por ejemplo, *Heartstopper* (Oseman, 2022-2024) basada en las novelas gráficas de la misma autora. Aunque, merece destacarse que, no solo ha aumentado el número de adaptaciones en los servicios de *streaming*, sino también, en las carteleras. En las últimas entregas de festivales cinematográficos, varias películas galardonadas o estrenadas contaban con guiones procedentes de textos literarios como *Un amor* (Coixet, 2023) basada en la novela homónima de Sara Mesa (2020) y que fue presentada en el Festival de Cine de San Sebastián o *Pobres criaturas* (Lanthimos, 2023), que toma como referencia la novela homónima del autor británico Alasdair Gray (1992) que ganó el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia. De esta manera, hay diferentes hipótesis con relación al ascenso de este fenómeno, entre ellas, la apuntada económica. Sin embargo, también podría relacionarse con el fenómeno fan y es que el auge de las grandes sagas y obras literarias contemporáneas de ciencia ficción ha favorecido el consumo de la lectura en la sociedad conllevando, entre otras consecuencias, que los seguidores de los libros simplemente quieren disfrutar de las adaptaciones de sus sagas u obras literarias favoritas en la gran pantalla. Pero, ¿a qué se debe este hecho?

Podría estar vinculado con uno de los principales inconvenientes de la literatura y es que esta disciplina artística es individualista, es decir, a través de un conjunto de palabras, cada consumidor forma su propia imagen mental de lo que acaba de leer. Por el contrario, la oportunidad que brinda el cine junto con las adaptaciones es la posibilidad de traducir dicho texto o palabras a imágenes. Así, los lectores amantes de una obra literaria pueden disfrutar de una experiencia

única, donde sus ideas, reflexiones e iconos mentales son interpretados a través de imágenes y personas físicas. Este producto permite que el público pueda empatizar aún más con un relato y permanezca en el imaginario de la sociedad.

Sin embargo, la literatura no se trata de una forma de arte y comunicación contemporánea. Esta disciplina artística ha estado presente en la sociedad durante siglos y ha servido como herramienta de transcripción de inquietudes y emociones universales aplicables a cualquier contexto espaciotemporal. Los clásicos literarios escritos cientos de años atrás siguen siendo adaptados al cine y siguen funcionando entre las masas. Algunos ejemplos son *Emma* (De Wilde, 2020) basada en la obra literaria homónima de la famosa escritora Jane Austen o *Mujercitas* (Gerwig, 2019) con una nueva versión del clásico escrito por Louisa May Alcott. Este hecho podría calificarse de sorprendente teniendo en cuenta las diferencias socioculturales que existen entre el contexto de origen de la obra literaria y el de la fecha del estreno de la pieza audiovisual. Aunque el texto de un libro cuente con un vocabulario y léxico casi extinto en el presente, su transformación al filme sigue atrayendo a los espectadores. Pero, ¿y si una adaptación fílmica mantiene la estructura del relato, pero cambia las palabras del texto de origen? ¿Tendría éxito entre el público lector al igual que entre los espectadores de la película?

La posibilidad que te proporciona la adaptación literaria de una obra clásica a la gran pantalla es la oportunidad de elegir entre mantener el texto y relato original del clásico literario, o, por el contrario, conservar esa narración o, mejor dicho, estructura narrativa original, aunque situándolo en un contexto sociocultural aproximado al contemporáneo y con un texto más parecido al actual. Los fanáticos del libro, junto con algunos expertos en la materia, opinarán que aquella adaptación que no respete el lenguaje original no se trata de una transformación exitosa. Sin embargo, ¿el objetivo de una película no es tratar de conseguir que el público empatice con su discurso? Si la adaptación conserva el relato inicial del libro, pero renuncia al léxico original y establece la narrativa en un contexto contemporáneo, podría lograr ser igual de exitosa que en el caso anteriormente descrito si consiguiera empatizar con la audiencia y los amantes del cine además de que, en principio, mantendría el conflicto principal del relato que es una de las

variables con las que más conecta el público al sentirse, habitualmente, identificado, en mayor o menor grado, con los problemas a los que se enfrenta el personaje protagonista y con la propia resolución de los mismos.

Esta problemática entra en juego en el análisis textual fílmico de la adaptación literaria elegida para esta investigación: *Romeo + Julieta* (Luhmann, 1996). El famoso director de cine australiano mantiene el relato original adecuando el texto al contexto sociocultural cuando la pieza audiovisual fue estrenada, tal y como veremos en el apartado dedicado a los resultados.

3. MARCO TEÓRICO

Este epígrafe del TFG va a profundizar en el fenómeno de la adaptación literaria desde diferentes puntos de vista. Para ello, este capítulo se va a dividir en distintos subepígrafes. El primero de estos pretende delimitar la definición más precisa del término adaptación literaria, así como, el origen histórico de este. Posteriormente, el siguiente apartado ilustra el procedimiento de trasvase del texto literario al lenguaje cinematográfico y cuándo y por qué los expertos en la materia opinan que una adaptación ha sido correctamente realizada. Seguidamente, el tercer subepígrafe se enfoca únicamente en las adaptaciones cinematográficas basadas en las obras del autor inglés Shakespeare para acabar analizando las películas fundamentadas en *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597). Finalmente, el último apartado describe el estilo de cine de Baz Lurhmann, el *Red Carpet Cinema*, y explica los efectos que este tiene en su adaptación al cine *Romeo + Julieta* (1996).

3.1 Adaptación: definición y proceso

El término “adaptar” se define como la modificación de una obra científica, literaria, musical, etc., Para que pueda difundirse entre un público distinto de aquel al cual iba inicialmente destinada, o bien darle una forma diferente a la

original (Real Academia Española, s.f.). Por consiguiente, el término “adaptación literaria” se refiere a toda aquella reproducción del texto de un libro en imágenes en movimiento; tratándose, por tanto, no sólo de la traducción de las propias palabras en vídeos, sino, además, de la transcripción de “los temas y argumentos” (Sánchez-Noriega, 2001, p. 66) que constituyen y forman parte del relato de una obra literaria con el objetivo de divulgar y expandir su narrativa más allá del nicho constituido por el público lector.

En este sentido, hay que considerar que la literatura se trata de una disciplina artística antigua, una forma de arte que lleva siglos implantada en la sociedad. En el frente contrario se encuentra el cine, una expresión artística novedosa que cuenta con apenas dos siglos de historia. Así, cuando se originan nuevas formas de arte es natural e irremediable que el pasado sirva de inspiración para poder avanzar y actualizar las nuevas expresiones artísticas. El séptimo arte, al tratarse de una disciplina joven, ha atravesado este proceso; mientras que, la literatura y el teatro son formas de expresión artísticas con cientos de años de historia que directa e indirectamente han servido al cine como inspiración, impulsando su evolución (Bazin, 1967). Teniendo en cuenta esta premisa, hay que destacar que, hasta la segunda mitad del siglo XIX, las principales disciplinas artísticas (la pintura, el teatro y la literatura) estaban reservadas a las clases más altas de la sociedad. Sin embargo, el origen del cine cambia el rumbo de la sociedad y permite el comienzo de la democratización de la cultura (Gómez, 2010).

El arte cinematográfico nace inicialmente para el público obrero, el proletariado, una forma de arte accesible y asequible para las clases más bajas de la sociedad. De hecho, la primera proyección de piezas fílmicas se realizó el 28 de diciembre de 1895 en los sótanos del Gran Café de París accesible para aquella persona que comprara una entrada correspondiente a un franco (Encabo, 2004). No obstante, con el objetivo de expandir su público a otras clases sociales de mayor estatus, el cine comienza a apoyarse en las disciplinas artísticas clásicas.

Hasta dicho momento, la literatura junto con el teatro, eran las únicas disciplinas artísticas capaces de contar historias de manera detallada y con una estructura narrativa amplia y concreta. Los cineastas descubren así un mundo de posibilidades a través de los libros y la tragicomedia; puesto que, no sólo son

capaces de replicar el objetivo principal de la literatura, es decir, narrar un relato, sino que, además, consiguen que, al adaptar obras clásicas literarias se abran las puertas del cine a un público mucho más extenso y correspondiente a las altas esferas sociales. Es la burguesía la causante de la implantación del cine como una forma de arte digna de prestigio (Gómez, 2010) saciando el arte filmico la necesidad por parte de la sociedad de contar historias y lo hace desde un punto de origen accesible a cualquier tipo de audiencia. De esta manera, el arte de narrar relatos y sucesos se democratiza. Sin embargo, aunque el séptimo arte, durante el siglo XX, va ampliando cada vez más su número de espectadores, no va a ser hasta su segunda mitad, alrededor de los años 70, cuando esta disciplina artística va a lograr el reconocimiento social, así como intelectual, que tiene la literatura (Sánchez-Noriega, 2001).

Relacionado con lo anterior, podemos recordar que la cultura está en constante movimiento, no para de retroalimentarse y progresar. Así, las artes narrativas y representativas clásicas han logrado ir evolucionando paralelamente a la cultura, mejorando sus métodos de expresión y reproducción al igual que sus herramientas e instrumentos para poder relatar y retratar narrativas. En cambio, el cine, con su tardía aparición y corta historia, se enfrenta a un reto que consiste en mejorar su lenguaje discursivo e implementar nuevos descubrimientos técnicos a un ritmo vertiginoso (Gimferrer, 1999). El séptimo arte debe reinventarse continuamente, no solo con la finalidad de poder alcanzar el nivel de reconocimiento y prestigio que poseen el resto de las artes expresivas clásicas, sino también, con el objetivo de mejorar los dispositivos y procedimientos que le permiten contar las historias, desde el sonido, la imagen en color hasta los elementos tecnológicos. Estos descubrimientos del cine en relación con sus propios modos de narración a través de imágenes en movimiento dotan a esta expresión artística de una amplia riqueza expresiva junto con una complejidad nunca vista en las disciplinas artísticas clásicas (Rodríguez, 2004).

Con la implantación de la raíz narrativa en el séptimo arte, los cineastas “dejan de ser los competidores de los pintores y dramaturgos, y se convierten al fin en creadores equivalentes a los novelistas” (Bazin, 1967, p. 63). Es cierto que la

fuente primaria de la novela y obra teatral son las palabras, sin ellas sería imposible plasmar los acontecimientos que se quieren narrar. Del mismo modo, es inviable producir una pieza audiovisual fílmica sin imágenes en movimiento ni sonido, ya sea diálogos, de ambiente o música (Sánchez-Noriega, 2001). Sin embargo, aunque estas herramientas son esenciales, no son los elementos más importantes de los relatos; puesto que, su génesis o razón de ser es aquello que se cuenta y la manera en la que se hace.

Tanto los relatos cinematográficos como los literarios poseen un componente en común y es que, en ambos casos, un autor pretende contar una historia ayudándose de diferentes herramientas, técnicas y procedimientos.

3.2 La narración y el lenguaje cinematográfico

El elemento clave de estas historias, común en el cine y la literatura, es la narrativa o la narración. Según Gimferrer (1999) se puede definir como “la organización verbal o visual de la realidad en secuencias” (p. 5). Ahora bien, un texto constituido por palabras y oraciones aleatorias no es considerado una novela; del mismo modo, una pieza audiovisual formada por imágenes en movimiento y sonidos editados de manera fortuita no constituye una obra fílmica. Según Genette (1983), sin embargo, la narrativa es “el discurso oral o escrito utilizado para contar un evento específico o una serie de eventos” (p. 25). Por consiguiente, los elementos narrativos, es decir, los personajes, conflictos y acciones, son dotados de significado a través de la constitución de un relato. La historia es el factor que hace única y extraordinaria a una obra artística, ya sea literaria o fílmica al no ser “las palabras, imágenes o iconos utilizados, sino los conflictos, eventos, situaciones y comportamientos representados mediante dichas palabras, imágenes o iconos” (Chatman, 1978, p. 20).

Así pues, la estructura narrativa se divide en componentes. Por un lado, está la historia, es decir, se trata del contenido del texto, la cadena de eventos y sucesos que suceden a lo largo de la pieza artística. Estos conflictos y situaciones están propiciados por, según Chatman (1978), “los elementos existentes” (p. 19), que podrían ser reconocidos como los personajes o el contexto espaciotemporal

donde se va a fijar la trama. No obstante, por otro lado, la narrativa está formada por el discurso. El discurso se define como las expresiones utilizadas durante el relato, el método con el cuál el contenido del texto es comunicado, es decir, las palabras o imágenes en movimiento o sonidos empleados en la obra. Teniendo todo esto en cuenta, el autor de origen americano expresa que “la historia es aquello que es representado, mientras que el discurso es la forma en la que se hace” (Chatman, 1978, p. 19).

Así, si tomamos como referencia este planteamiento, establecemos que la historia y el discurso, o narración, por tanto, existen, según Genette (1983) “con la ayuda de un intermediario, la narrativa” (p. 29). Es decir, “la narrativa solo puede ser tal si cuenta una historia, una trama sin la cual no sería una narración, y, si es narrada o contada por una persona, sin la cual no sería considerada en sí misma un discurso” (*ibidem*). Ambos componentes, por ende, son indispensables a la par que importantes. Las obras artísticas narrativas van a tener una historia propia. El libro o pieza audiovisual va a contar con unos personajes con características únicas que se van a enfrentar a una serie de conflictos concretos en un contexto espaciotemporal característico. Estos elementos narrativos van a ser pensados y plasmados por los autores, escritores o cineastas con su propio discurso. No obstante, una obra artística específica nunca va a ser única y exclusiva, puesto que, es totalmente inseparable de la red de piezas literarias y cinematográficas que la preceden (Pérez Bowie, 2004). Por tanto, es usual que una obra clásica haya servido de inspiración a la hora de construir un arquetipo de personaje o un conflicto en un libro o película determinada, es decir, es difícil crear relatos y personajes con situaciones insólitas. No se trata de un plagio ni una copia, simplemente la historia ya no podría determinarse como una trama íntegra y totalmente original. Además, es prácticamente imposible, de la misma manera, separar las obras artísticas de aquellas que han sido producidas en el mismo contexto histórico y sociocultural (Pérez Bowie, 2004). Las inquietudes y temas que los literatos y cineastas abordan en sus piezas, en muchas ocasiones, vienen determinados por sus vivencias y anécdotas personales. Por consiguiente, es natural que, si un conjunto de piezas artísticas ha sido producido por autores dispares, pero paralelamente en un mismo contexto sociocultural, sus tramas y relatos planteen

conflictos o personajes muy similares. Así, y siguiendo la propuesta de Pérez Bowie, las obras narrativas creativas han de considerarse como “actos de discurso” (p. 280). Las historias y relatos de las piezas artísticas pueden llegar a ser muy similares o, incluso, iguales siendo aquello que les va a diferenciar va a ser el discurso del relato; y es que cada autor tiene una manera específica de expresarse y esta habilidad se ve reflejada en la elección de palabras o imágenes que son utilizadas en los textos o películas, respectivamente. Es esta selección y capacidad de expresión aquello que dota de originalidad a la pieza artística, y simultáneamente, es la razón que justifica que cada obra sea diferente a las demás, aunque tengan la misma historia o trama como punto de partida.

Asimismo, hay que considerar el modo de consumo de las diferentes artes expresivas. La literatura, y, por consiguiente, las obras literarias, son individualistas. El lector consume la novela, físicamente solo en un lugar aislado, condicionado por su imaginario y vivencias personales. El texto y sus palabras son interpretadas y transformadas en imágenes mentales e ideas que permiten al lector empatizar con las tramas y personajes (Bazin, 1967). El lector se identifica así como un consumidor activo a la par que participativo capaz de traducir las palabras del texto en un conjunto de imágenes mentales que desarrollan un mundo imaginativo alrededor de la pieza literaria (Sánchez-Noriega, 2001). Este procedimiento es único, puesto que, cada persona va a traducir el texto escrito en imágenes mentales particulares y con una estética característica. A partir de un conjunto de palabras surgen cientos de interpretaciones siendo precisamente, este proceso conceptual el cual hay que tener en cuenta a la hora de adaptar una obra literaria a la gran pantalla, ya que, se da la heterogeneidad en las interpretaciones del texto escrito. Aquellas novelas o tragicomedias que cuentan con una gran riqueza léxica y discursiva son más favorables para ser transformadas en obras audiovisuales, no sólo en una ocasión sino, además, algunas de ellas serán reproducidas en múltiples. Cada una de las versiones va a representar un punto de vista distinto, así como, una interpretación del texto escrito plasmado en la obra original o novela (Gimferrer, 1999). Cada cineasta encargado de realizar una adaptación literaria debe leer la obra original para poder representarla en la gran pantalla, y, por ende, cada director de cine interpretará el texto escrito de una manera única que

se manifestará en la narrativa y estética particular de su obra audiovisual. Y es que, mientras “el cine desarrolla una historia ante nuestra vista, la novela nos obliga a imaginarla” (Zecchi, 2012, p. 25); es decir, al contrario que el lector, el espectador medio de cine se considera un consumidor pasivo, un mero espectador de un conjunto de imágenes en movimiento que constituyen un mundo de fantasía ya creado (Sánchez-Noriega, 2001). Las escenas o vídeos de la pieza audiovisual están ordenados y presentados de tal manera que la audiencia no tenga que reflexionar acerca del relato y su significado. Por tanto, es importante determinar el valor del texto en las adaptaciones, es decir, decidir hasta qué punto la pieza fílmica debe replicar el texto de la obra original de referencia. En este sentido, y rescatando la definición de adaptación que mencionábamos más arriba, la pieza audiovisual debe modificar el texto de la obra original con el objetivo de expandir su público a un mayor número de espectadores. Los cineastas no quieren competir con la obra literaria, sino que, intentan añadir una nueva dimensión al imaginario sociocultural perteneciente a dicha novela o tragicomedia utilizada como fuente de inspiración (Bazin, 1967). De este modo, tras leer la obra original, cada director de cine es capaz de introducir su visión en la adaptación, aun manteniendo el texto original, con el propósito de satisfacer a los lectores de la novela o tragicomedia y acercar la obra literaria a aquellos espectadores que no la han leído. Sin embargo, muchas adaptaciones literarias son rechazadas. Según Sánchez-Noriega (2001), existen varias causas para justificar este desprecio hacia las mismas; por ejemplo, y entre ellas, en ocasiones, el cineasta, a través de su interpretación del texto, realiza un mal resumen del original que sirve de fuente de inspiración, o, incluso, comete una degradación y simplificación de la trama y personajes de la obra literaria en la pieza audiovisual. En ambos casos, este fenómeno es considerado como una falta de respeto a la novela o tragicomedia adaptada en la gran pantalla (Sánchez-Noriega, 2001). De esta manera, se considera que el producto final de la adaptación debe ser un equilibrio entre el respeto al texto junto con la visión personal del cineasta. El resultado audiovisual debe ser la historia de la obra original representada a través del discurso del director de cine (Chatman, 1978).

En cuanto a la tipología de las obras literarias que son adaptadas, merece destacarse que estas se extienden desde los últimos lanzamientos literarios contemporáneos hasta obras clásicas que acontecen en contextos espaciotemporales correspondientes a siglos atrás con tramas o expresiones léxicas anticuadas. Este último fenómeno, en ocasiones, dificulta la comprensión e interpretación del texto por parte del lector; por lo que, los guionistas encargados de realizar la adaptación literaria procuran adecuar el texto original a las nuevas generaciones dentro del contexto sociocultural contemporáneo, es decir, intentan ajustarlo a la sensibilidad actual (Gimferrer, 1999). Precisamente, aunque las obras clásicas literarias resulten más complicadas de adaptar, son el principal atractivo de los directores a la hora de traspasar la literatura a la gran pantalla tratándose de un procedimiento que podría derivar de un objetivo económico y es que si una novela o tragicomedia ha conseguido éxito entre los lectores y al mismo tiempo que consagrarse con renombre en el ámbito de la literatura, es posible que su transformación a la gran pantalla vaya a tener una acogida igual de popular que la obra original de referencia. Y esto motiva, y paralelamente, explica en muchos casos por qué el director de cine busca el atractivo de un título que ya ha logrado un éxito entre la audiencia (Rodríguez, 2004).

Sin embargo, esta práctica es un arma de doble filo, pues y como hemos dejado entrever más arriba, al adaptar obras literarias renombradas, una parte de los espectadores critica la pieza audiovisual alegando que existen diferencias notorias entre esta y su inspiración literaria. Y es que es muy difícil que un texto fílmico consiga plasmar a la perfección la totalidad de una historia narrada en una novela u obra de teatro. Como consecuencia, algunos elementos narrativos de la obra original literaria serán resumidos o suprimidos en su trasvase a la gran pantalla (Sánchez-Noriega, 2000). Este recurso obliga al director de cine a tomar decisiones debiendo elegir sabiamente qué elementos narrativos y tramas mantener y cuáles eliminar o resumir en su guion fílmico con el objetivo de mantener la esencia de la novela u obra de teatro de referencia en la película. Esta decisión es muy importante puesto que, en algunas ocasiones, el cineasta, y, en otras, el guionista, al eliminar ciertos componentes de la narración, puede estar suprimiendo aquello que determina el valor de la obra literaria (Sánchez-

Sánchez-Noriega, 2000). No existe ninguna forma de adaptar una novela u obra teatral sin deshacerse de parte del texto original y sustituirlo por algo nuevo, como una opinión o punto de vista del cineasta (Bazin, 1967). Por esta razón como señala Zecchi (2012) “la fidelidad de la adaptación es un imposible” (p. 21).

No obstante, y, como enuncia Gimferrer (1999), “no siempre la mejor adaptación es la más fiel” (p. 9). En la industria fílmica, aquellos cineastas que han elaborado una adaptación rehusando cualquier intento de parecerse a la obra original han conseguido que su pieza audiovisual sea exitosa (Rodríguez, 2004). La justificación de este suceso radica en la autonomía de la pieza audiovisual, ya que, tanto esta como la literaria, aunque tengan una historia en común, deben considerarse como objetos independientes. Así, la película debe ser examinada a través de los criterios analíticos y estilísticos correspondientes al cine, sin tener en cuenta la obra literaria escogida como referencia (Sánchez-Noriega, 2001) y es que un cineasta puede plasmar la historia de la fuente de inspiración a la perfección en su adaptación literaria y, paralelamente, fallar en su expresión artística. La fidelidad de la pieza audiovisual con la novela u obra teatral, por tanto, no es sinónimo de calidad. Consecuentemente, Gimferrer (1999) afirma que la adaptación literaria ideal debe ser aquella que, tras su consumo, produce un sentimiento en la audiencia análogo a la sensación que el lector experimenta tras finalizar la novela u obra teatral homónima por primera vez. Por lo tanto, la pieza audiovisual realizada a través de los medios propios del cine, como son la imagen y el sonido, tiene que conseguir un resultado parecido, que no idéntico, a la sensación que provocan las palabras en la obra literaria de referencia; es decir, la fílmica debe conservar el espíritu de la fuente de inspiración, “características estilísticas como el tono, el ritmo, el estilo o el punto de vista de la narración” (Zecchi, 2012, p. 47). Por ende, los cineastas encargados de la adaptación literaria, en ocasiones, realizan cambios en la narrativa original con el objetivo de sorprender a la audiencia, pero manteniendo la trama original o algunos de sus elementos característicos. Estas transformaciones en la narrativa de la historia, sorprendentes e interesantes, provocan un efecto análogo en los espectadores comparable al impacto que causa la primera lectura de la novela u obra teatral en los lectores. El consumidor de la película acepta todo cambio en la trama original si el resultado estético es original e insólito (Rodríguez,

2004). El valor y calidad de la obra audiovisual, por tanto, se instaura cuando la audiencia experimenta y analiza la pieza por primera vez, es decir, cuando el espectador puede formar su propia opinión tras el consumo (Chatman, 1978).

Independientemente de las numerosas críticas hacia las adaptaciones, desde finales del siglo XX, la industria cinematográfica ha aumentado el número de reproducciones de estas. El cine, no sólo americano, sino también europeo, ha localizado un negocio en la realización de adaptaciones de clásicos literarios (Rodríguez, 2004). Uno de los autores renombrados más reproducidos y utilizados en piezas audiovisuales como fuente de referencia es Shakespeare, puesto que, el dramaturgo inglés y sus obras no se ven dañadas en sus versiones en la gran pantalla (Sánchez-Noriega, 2001).

3.3 Shakespeare y sus adaptaciones a la gran pantalla

Shakespeare, entonces, ha sido siempre una fuente de inspiración para el cine, desde los inicios de la expresión artística, hasta la actualidad. Ya a principios del siglo XX, cuando el séptimo arte contaba con apenas unas décadas de historia, el dramaturgo inglés y sus obras clásicas servían como referencia para realizar piezas audiovisuales. *Rey Juan* (Dando y Dickson, 1899) fue la primera pieza fílmica proyectada con el autor británico como referencia. La película, una pieza de apenas dos minutos, fue reproducida por primera vez en 1899 (Rodríguez, 2004). El escritor inglés y sus obras destacan por la maestría con las palabras y la complejidad de sus personajes. Debido a estas destrezas, es sorprendente el éxito que recibieron las películas encargadas de adaptar teatros del dramaturgo teniendo en cuenta que el cine en aquella época era totalmente mudo. La principal virtud de las obras literarias de Shakespeare, el texto y sus palabras, son suprimidas en las piezas fílmicas; no obstante, las adaptaciones no cesan y continúan propagándose en la cultura de la época consiguiendo un gran éxito entre la audiencia.

Aun así, es con la aparición del sonido cuando emergen las adaptaciones más exitosas basadas en el repertorio de obras clásicas del escritor inglés. A partir de la segunda mitad del siglo XX, se eleva el número de adaptaciones que eligen

a Shakespeare como fuente principal de referencia. Directores de cine renombrados como Roman Polanski (1971) u Orson Welles (1948) se ponen al frente de producciones cinematográficas basadas en el clásico del dramaturgo inglés *Macbeth*. Este movimiento cinematográfico no solo tuvo lugar en Estados Unidos, sino que se expandió mundialmente, con directores como Akira Kurosawa representando, de nuevo, tragicomedias del autor británico cómo *Macbeth* o reiventando *El Rey Lear* en sus películas *Trono de Sangre* (1957) y *Ran* (1986), respectivamente (Rodríguez, 2004).

Sin embargo, el mayor exponente fue Lawrence Olivier (1907-1989), un director ligado principalmente a las adaptaciones de los clásicos del dramaturgo británico (Rodríguez, 2004). El actor y cineasta de misma nacionalidad llevó a la gran pantalla algunos de los clásicos del escritor inglés consiguiendo un gran renombre y éxito en sus piezas cinematográficas. Olivier no sólo protagoniza algunos de los fílmicos, sino que incluso, ejerce como director de cine. El mayor ejemplo es la adaptación *Hamlet* (Olivier, 1948) donde Lawrence Olivier dirige el filme y, además, actúa como su personaje principal, el propio Hamlet, príncipe de Dinamarca. Esta pieza audiovisual consiguió un gran éxito y fue nominada y galardonada en grandes premios cinematográficos, entre ellos, consiguió cuatro estatuillas en los premios Oscar, así como, dos Globos de Oro.

A finales del siglo XX, aproximadamente en los años 90, Shakespeare vuelve a colocarse en el punto de mira de los cineastas internacionales. Entre los años 1989 y 2016, 25 adaptaciones literarias de habla inglesa inspiradas en los textos y guiones de las obras clásicas del famoso y renombrado dramaturgo inglés fueron estrenadas en salas de cine (Sheppard, 2017). Uno de los mayores exponentes apareció en la cinematografía británica, Kenneth Branagh. Sus fieles adaptaciones literarias basadas en las tragicomedias del escritor británico consiguieron un gran éxito entre los espectadores y fueron condecoradas por las críticas. En algunas de las películas basadas en los textos del dramaturgo inglés, Branagh simplemente ejerce su papel como algunos de los personajes del filme, por ejemplo, en *Otelo* (Parker, 1995) donde el actor desempeña el rol de Yago. No obstante, Branagh no solo ha protagonizado estas adaptaciones, sino, que incluso, ha llegado a dirigir algunas de ellas generándose la dualidad actor-

director ya representada en el caso de Olivier. Algunos ejemplos son *Enrique V* (Branagh, 1989) donde la figura británica interpreta el papel de Enrique V de Inglaterra además de dirigir la pieza audiovisual, o, *Mucho ruido y pocas nueces* (Branagh, 1993) donde el actor vuelve a intervenir como cineasta y protagonista de la historia ejecutando el rol de Benedicto. Ambas adaptaciones contaron con una gran acogida por parte del público internacional y estuvieron nominadas a grandes galardones mundiales ligados al séptimo arte como los premios Oscar, BAFTA o los Globos de Oro; aunque, su obra magna es la adaptación literaria *Hamlet* (Branagh, 1996). Esta película, con una duración de poco más de cuatro horas, replica a la perfección el texto de la obra homónima de Shakespeare. Branagh, aparte de dirigir el filme, vuelve a actuar en su propia película, en esta ocasión, atribuyéndose el papel del protagonista, Hamlet. La pieza cinematográfica fue alabada y bien acogida por la audiencia además de nominada en varias categorías en grandes premios y galas de cine como los premios Oscar o los BAFTA (Rodríguez, 2004).

Por las razones antes mencionadas, se puede establecer que Shakespeare es uno de los autores dominantes en el ámbito de las adaptaciones. Los cineastas eligen las obras clásicas del dramaturgo inglés una y otra vez como fuente de referencia a la hora de realizar sus piezas fílmicas. Las obras magnas del escritor y sus adaptaciones a la gran pantalla siguen triunfando entre el público, aunque hayan sido representadas decenas de veces. Y este fenómeno se debe a varias causas en las que se profundiza a continuación.

La primera justificación está relacionada directamente con el escritor británico. En la época isabelina, Shakespeare se consagró por su habilidad para escribir grandes obras y reproducirlas en los teatros; un éxito que se ha reforzado y que ha crecido a lo largo de la historia. En la actualidad, la sociedad, aunque no haya leído ninguna de sus obras, reconoce las historias que plasman los textos del autor inglés. Este prestigio como dramaturgo que alberga el escritor facilita la labor del cineasta a la hora de adaptar alguna de sus obras (Rodríguez, 2004); ya que, el espectador de la pieza fílmica conoce la historia de la película antes del visionado, y es por eso por lo que le atrae verla en una sala de cine.

La segunda razón está vinculada con la riqueza del texto. Gimferrer (1999) afirma en este sentido que, si la riqueza de un texto literario es alta, más probabilidades tendrá de ser adaptado a la gran pantalla. De esta manera, las obras de Shakespeare están repletas de tramas complejas y personajes con gran profundidad que permiten abordar la historia desde distintos puntos de vista; una condición que conlleva que cada cineasta o guionista pueda plantear la historia de la obra clásica desde su perspectiva. Por este motivo, cada adaptación de las obras del renombrado dramaturgo inglés va a ser diferente de la anterior, y, como consecuencia, distinta de la próxima que se vaya a realizar. Cada pieza fílmica inspirada en alguna de las tragicomedias del escritor británico va a ofrecer un tratamiento de la trama y los personajes insólito y personal. Asimismo, el conjunto de adaptaciones con una misma tragicomedia de Shakespeare como referencia beneficia el entendimiento de la profundidad de la historia y los complejos personajes del autor por parte del espectador al complementar o, incluso, retroalimentar las comprensiones e interpretaciones derivadas del visionado de las distintas películas (Rodríguez, 2004).

Por último, las obras teatrales del escritor inglés se utilizan en adaptaciones por la semejanza de sus textos con los guiones cinematográficos; puesto que, las tragicomedias de Shakespeare se caracterizan por tener una acción incesante y continua, y este elemento es compartido, a la par que, primordial en las piezas fílmicas. Además, los cambios de escena entre los actos y entre ellas mismas en las tragicomedias del escritor recuerdan a los cortes realizados entre las secuencias en las películas. Otro factor que comparten las obras teatrales del autor británico y sus adaptaciones son las singulares tramas y finales, en muchas ocasiones, inesperados que plasman los textos. Teniendo en cuenta la época en la que fueron escritas las obras del dramaturgo, los giros argumentales son icónicos asemejándose a aquellos que las piezas audiovisuales realizan en sus guiones para dividir su estructura en actos (Rodríguez, 2004) y que son conocidos, habitualmente, como puntos de giro o *plot points*, en su variante anglosajona. Por ende, se puede determinar que el parecido de la estructura narrativa de las tragicomedias clásicas del autor británico con los guiones cinematográficos favorece la transformación del texto en piezas fílmicas. De esta manera, para adaptar un texto de Shakespeare es necesario tener en cuenta las

críticas y los debates alrededor de sus obras, pero, sobre todo, saber interpretar sus palabras y traspasarlas al contexto sociocultural contemporáneo, así como, poder traducir los elementos teatrales en la gran pantalla (Cartmell y Whelehan, 2013). Siguiendo estas pautas, parece que el éxito en las adaptaciones del autor británico está asegurado.

Ahora bien, si el tránsito del texto literario al fílmico se asemeja sencillo siempre y cuando se respete la obra de origen, a finales del siglo XX un grupo de cineastas deciden arriesgar al reproducir títulos clásicos de Shakespeare en la gran pantalla de una manera diferente. De este modo, y a partir de los años 90, surge en el ámbito de la industria audiovisual un debate en relación con la fidelidad de los textos del autor británico y la modernización de los clásicos literarios (Rodríguez, 2004); todo ello debido a que los directores de cine pretendían mantener la historia original de la obra literaria, pero situándola en un contexto más cercano al contemporáneo. La oleada de adaptaciones modernas de los clásicos de Shakespeare se caracterizó principalmente por la búsqueda de una localización temporal de la historia y argumento más afín a nuestros días (Sanderson, 2002). Entre todos los ejemplos de adaptaciones con esta característica destaca la pieza audiovisual del cineasta australiano *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996) objeto de estudio de nuestra investigación, y que, como refleja el título, parte de la tragicomedia *Romeo y Julieta* (1597), una de las obras de referencia más adaptadas en la historia del cine. De hecho, tan solo en el siglo XX se realizaron aproximadamente 16 entregas basadas en este clásico del autor británico (Minutella, 2002). El argumento de la historia, dos jóvenes enamorados que no pueden estar juntos, pero, luchan hasta al final por amor, puede ser aplicable a cualquier época espaciotemporal y es muy fácil que la audiencia se identifique con los personajes y con sus distintos conflictos. Como consecuencia, el texto de esta obra se ha utilizado muchas veces como fuente de inspiración en la gran pantalla.

Una de las primeras adaptaciones más exitosas del clásico surge a mediados de los años 30. En 1936, George Cukor estrena *Romeo y Julieta*, su versión de la tragedia, respetando fielmente el argumento de la historia del escritor británico en su adaptación (Rodríguez, 2004). Para realizar la película de la manera más

realista posible, Cukor estudia la arquitectura italiana para intentar replicar un decorado en Hollywood parecido al de la ciudad de Verona (Minutella, 2002). No obstante, al reproducir el texto de la obra clásica, el cineasta podría cometer algunos errores; entre ellos, los actores que interpretan los personajes principales, Romeo y Julieta, son una pareja de adultos con una edad comprendida entre los 30 y los 40 años, mientras que, en el teatro y obra de referencia, esos mismos personajes, cuentan con 16 y 13 años respectivamente. Además, teniendo en cuenta el texto de la obra original, Cukor mantiene apenas el 45 por ciento del lenguaje y algunos pasajes poéticos (Minutella, 2002). Aun con estos descuidos, el director de cine estadounidense consigue mantener la historia y representar la trama respetando la figura de Shakespeare y su estilo literario en su adaptación de la tragicomedia. No obstante, no consiguió mucho éxito entre los espectadores.

Años después, a mitad de la década de los cincuenta, en 1954, se vuelve a estrenar una adaptación basada en la mencionada obra, esta vez de la mano del director italiano Renato Castellani. Su versión *Romeo y Julieta* pretende repetir la fórmula de Cukor, y es que, el cineasta trata de reproducir el clásico literario de una manera fiel, priorizando el texto original de Shakespeare. Para ello, Castellani procura duplicar la arquitectura italiana característica de la ciudad de Verona a través de los rodajes en exteriores en pueblos italianos ubicados en la Toscana, e incluso, llega a realizar algunas tomas en la ciudad en la que transcurre el relato del autor inglés (Minutella, 2002). A diferencia de la adaptación de 1936, Castellani le da mucha importancia al contexto espaciotemporal donde está situada la historia original, motivo por el que, el espacio donde están grabadas las escenas de la película junto con el vestuario de los personajes, inspirado en la época medieval, denotan el cuidado del director con respecto a la obra de referencia. Por el contrario, el cineasta no prioriza el discurso de la tragicomedia al eliminar, aproximadamente, el 64 por ciento del texto original, es decir, descarta varias escenas de la fuente de referencia y, además, añade otras y material inexistente en la obra literaria creados por el propio director de la adaptación (Minutella, 2002). Esta versión de la *Romeo y Julieta* original supone así un intento de modernización del clásico a través del guion cinematográfico como se ha señalado más arriba. Castellani

aspira a realizar una adaptación de la obra sin éxito, una versión que perfeccionará y triunfará en un futuro (especialmente, en términos de público) bajo la tutela de Lurhmann.

A finales de la siguiente década, una nueva adaptación del clásico literario vuelve a ser estrenada. En 1968, otro director italiano llamado Franco Zeffirelli se pone al frente de otra película inspirada en la tragicomedia escrita por Shakespeare titulada *Romeo y Julieta*. En este caso, el cineasta pretende interpretar y representar la obra desde un punto de vista afín a la mentalidad de la juventud existente en el momento del estreno de la pieza fílmica. Zeffirelli entiende así a la obra literaria como una historia de amor trágica entre dos amantes, lo que implica que la trama amorosa sea tratada de la manera más contemporánea posible en su película. Por esta razón, se deshace de ciertos elementos existentes en la pieza de referencia, y es que, el sector más joven de la población no se comunica utilizando un lenguaje poético o expresiones lingüísticas complejas; sus integrantes se relacionan a través de un léxico sencillo, sin mucho vocabulario, y, priorizando el lenguaje físico frente el verbal. Zeffirelli identifica esta característica en su público objetivo y, consecuentemente, toma decisiones controversiales en su versión del clásico, ya que, además de eliminar el lenguaje poético que caracteriza a la tragicomedia, también silencia dos tercios del texto original (Minutella, 2002). Otro elemento significativo de esta adaptación es la elección de los actores protagonistas de la pieza y es que en la obra de referencia, Julieta, como se ha señalado más arriba, cuenta con apenas 13 años, y, Romeo, con aproximadamente, 16 años, aunque parece imposible replicar este marco de edad en una pieza fílmica contemporánea, Zeffirelli se acerca y se atreve en su elección de los personajes (Rodríguez, 2004). De esta manera, el cineasta italiano elige a dos adolescentes no profesionales en el campo de la industria cinematográfica como sus protagonistas: Leonard Whiting con 17 años como Romeo, y, Olivia Hussey con tan sólo 16 años como Julieta (Minutella, 2002). Esta decisión, en cierto sentido, puede estar relacionada con el éxito que esta adaptación obtuvo tanto entre el público espectador como entre las críticas recibidas.

En definitiva, se puede establecer que los textos de Shakespeare, a pesar de su latencia en el ámbito literario, son difíciles de entender en el contexto actual. Como consecuencia, una manera de conseguir que sean accesibles para la sociedad es representarlos en obras audiovisuales, es decir, reproducirlos a través de imágenes en movimiento y conceptos contemporáneos y de la cultura popular de la época (Cartmell y Whelehan, 2013). De hecho, uno de los mayores exponentes de esta práctica específica del lenguaje audiovisual es Baz Lurhmann al tratar de fusionar el pasado con el presente en sus piezas cinematográficas. En ocasiones, el director de origen australiano centra la trama en espaciotemporales antiguos y los acompaña de elementos contemporáneos, como la música. Algunos ejemplos de este planteamiento son *Moulin Rouge!* (2001) o *El Gran Gatsby* (2013). En otras ocasiones, la trama acontece en el presente, pero conviviendo con elementos del pasado. Este es el caso de *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996), donde la historia tiene lugar en la década de los 90, no obstante, el texto de origen utilizado sería el escrito por Shakespeare cientos de años atrás. Lurhmann consigue así que el público entienda o, al menos, se aproxime a la historia del escritor inglés a través de su interpretación.

3.4 El estilo de Baz Lurhmann: *Romeo + Julieta* (1996)

A principios de la década de los años 90, aparece en el panorama cinematográfico un director novel con una visión insólita del cine hasta el momento tratándose del ya mencionado Baz Lurhmann. Su diferenciación, basada en un tratamiento narrativo específico, así como, en la expresión de un estilo y estética únicos, se plasma igualmente con la instauración de una nueva manera de entender el séptimo arte: el *Red Curtain Cinema*¹. A través de este

¹ Esta corriente cinematográfica recoge la filmografía de Baz Lurhmann al compartir ciertas características estilísticas; es decir, herramientas como el montaje, el vestuario o las referencias a diferentes medios de comunicación (teatro, literatura o televisión) denotan las películas del director al tener un sello personal.

término, acuñado por el propio Lurhmann, se hace referencia al conjunto de su filmografía (Koch, 2014).

En este sentido, y como primera premisa, debe señalarse que las películas dirigidas por el cineasta australiano no cumplen exactamente con las características propias de los llamados “taquillazos” o *blockbusters*² típicos de la industria cinematográfica localizada en Hollywood, sino que, cuentan con una serie de propiedades en común que las relacionan entre ellas y paralelamente las hacen diferente del resto de obras fílmicas (Cook, 2010). Así, los títulos pertenecientes al *Red Curtain Cinema* son largometrajes con narrativas simples ubicados en un mundo imaginario, fantasioso y teatral (Koch, 2014). Y es ese último estilo propio de las piezas de Lurhmann el que se manifiesta en la combinación de escenas con bailes y música, así como, en la forma de editar las imágenes en movimiento con cortes rápidos y continuados; es decir, al visualizar un largometraje del director australiano, el espectador tiene la sensación de ser parte activa del mismo en vez de ser un consumidor puramente pasivo (Koch, 2014).

Relativo a la historia y la construcción del discurso, el *Red Curtain Cinema* posee una narración clásica a la par que afinada protagonizada por unos personajes simples interpretados por grandes estrellas y actores pertenecientes a la industria del séptimo arte. Al mismo tiempo, el cine creado por Baz Lurhmann pretende romper las barreras entre los distintos géneros del cine, mezclando los ya elementos teatrales mencionados como serían la música o el baile con referencias culturales contemporáneas relativas a otras películas, así como a clásicos cinematográficos, e incluso alude a otros medios de comunicación como la televisión (Cook, 2010). De esta manera, y como resultado de esa combinación, se identifica como uno de los motores principales de las piezas fílmicas del director australiano a la exageración; o dicho de otra manera, se comprende que su objetivo principal es entretener a la audiencia, es decir,

² Son películas que consiguen un gran éxito en taquilla durante su estreno. Este éxito se traduce en millones de euros, de personas o audiencia, y, como consecuencia, pasa a formar parte del imaginario cultural cinematográfico de la sociedad.

cautivar al espectador y estimular sus sentidos más allá de, genéricamente representar la realidad o recurrir a imágenes costumbristas. Lurhmann no solo utiliza escenas musicales para conseguir este efecto estimulante en los consumidores, sino que, además, usa elementos visuales llamativos como escenografías llenas de colores vibrantes o vestuarios vistosos y provocativos con el fin de intensificar la experiencia del visionado (Koch, 2014). Y, precisamente, esta última característica se observa también en la estética de las obras fílmicas de este director y en las que predomina un uso excesivo del color; no sólo mediante la saturación sino también con el dominio de algunas paletas de tonalidades específicas como las del rojo o el azul. Asimismo, el cineasta australiano emplea en sus distintas películas una forma de edición muy dinámica con los ya aludidos cortes muy rápidos sincronizados con el ritmo de la música y, paralelamente, de la trama. Por último, otro de los componentes esenciales de su estética es la utilización de cámaras móviles que facilitan la filmación de los números musicales y añaden dinamismo a las imágenes en movimiento (Cook, 2010).

Como se ha señalado con anterioridad, el estreno de la *Romeo + Julieta* firmada por Lurhmann se produce en la segunda mitad de los años 90, en 1996, tratándose de una adaptación de la obra clásica que interpreta a la perfección la sugerencia de Cartmell y Whelehan (2013), y que pasaría a ser una de las piezas clave del *Red Carpet Cinema*. El director, junto con el guionista Craig Pearce, ofrece en su adaptación del clásico una manera innovadora, y hasta la fecha de su estreno insólita, de versionar y adaptar un texto clásico en una pieza fílmica (Rodríguez, 2004). Sin embargo, cabe remarcar que sí presenta puntos comunes con algunas de las versiones previas como sucede con la filmada por Zeffirelli al apostar por dos jóvenes actores como los protagonistas de la pieza fílmica. Claire Danes, con apenas 17 años y muy poca experiencia en el mundo audiovisual, interpreta el papel de la joven Julieta; mientras que, Leonardo DiCaprio, con tan solo 21 años, da vida a Romeo (Minutella, 2002). No obstante, y esto sí evidencia una diferencia con respecto a las adaptaciones realizadas anteriormente, Lurhmann y Pearce sí mantienen gran parte del texto original de la obra de referencia y otorgándole una evidente importancia a lo largo del filme. El cineasta conserva así y, aproximadamente, un tercio del contenido del texto original, e

incluso, gran parte del lenguaje poético que caracteriza al autor británico y sus obras clásicas; aunque también es cierto que traduce las palabras de Shakespeare y su tragicomedia a través de iconos e imágenes pertenecientes al contexto y cultura popular del siglo XX (Minutella, 2002). Esta técnica de representación utilizada por el cineasta permite que el texto con cientos de años de historia pueda ser entendido por los espectadores en la actualidad, como ya se ha propuesto con anterioridad. Además, Luhrmann no solo facilita la comprensión de la trama y el texto mediante las imágenes en movimiento, sino, y al mismo tiempo, también, a través del contexto espaciotemporal que le proporciona a la obra original. De este modo, el director de cine y el guionista deciden localizar el drama en América del Norte en la época contemporánea, específicamente, en los años 80, en lugar de situarlo en su ubicación original, es decir, en Verona y durante la era medieval.

Relacionado con lo anterior y atendiendo a lo señalado por Sanderson (2002), todas estas decisiones narrativas y visuales tomadas por el cineasta australiano, aunque parezcan arriesgadas, están destinadas a agradar a su supuesto público objetivo, es decir, al adolescente de cambio de siglo. Como consecuencia de este enfoque, Luhrmann y Pearce utilizan todos los códigos, nuevos métodos de expresión, e incluso, herramientas que una disciplina artística como el cine ofrece a sus autores con el objetivo de realizar y estrenar una versión original e innovadora de uno de los clásicos literarios más conocidos internacionalmente, y en paralelo, más adaptados en la corta historia del cine (Rodríguez, 2004). Así, emplean elementos cinematográficos de forma novedosa como la iconografía, vestuario, colores o puestas en escenas que no corresponden ni se asemejan con el texto original, frente a herramientas como el lenguaje poético o el montaje que pertenecen a la parte más tradicional y semejante de la obra de referencia. Esta fusión de ideas es la causa de la singularidad en la versión del clásico, así como, se considera al director de cine australiano como el motivo por el que se revolucionó la manera de percibir a un autor como Shakespeare por parte de la audiencia más contemporánea (Sheppard, 2017).

Una vez alcanzado este punto, se considera necesario remarcar cómo la literatura y el cine son dos disciplinas artísticas que se han beneficiado

mutuamente a lo largo de su existencia. Los grandes clásicos literarios han sido rescatados por los cineastas que han conseguido que la audiencia más contemporánea consiga conectar con sus tramas y personajes. Y es que cada vez que un director de cine decide representar una actualización de un clásico como *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597), como en el caso de la versión cinematográfica del cineasta Lurhmann, “llega un cierto empaque narrativo y una claridad conceptual a un número de espectadores jamás antes igualado por ninguna otra representación teatral o cinematográfica que contribuyen a que dos personajes como Romeo y Julieta no mueran del todo” (Sanderson, 2002, p. 81).

En definitiva, a la hora de analizar la narrativa de una película, pero, sobre todo, de una adaptación, hay que tener en cuenta su historia y su discurso; y es que, considerando que una adaptación literaria surge de una pieza escrita, desde una novela hasta una obra de teatro, los guionistas o directores cinematográficos tienden a respetar la historia original, o, al menos, su estructura. No obstante, los autores en el cine reflejan su estética o su estilo a través del discurso, es decir, por medio de la elección de personajes, escenarios, música o la propia edición; y, de hecho, algunos directores, trabajando de forma consecutiva todos estos recursos, tienen un discurso propio y reconocible para la audiencia, como sucede con Lurhmann. A continuación, profundizaremos en el análisis de la narrativa de una de las creaciones del director australiano más reconocidas, la referida *Romeo + Julieta* de 1996 con el objetivo de comprender cómo se ha producido ese tránsito de la obra literaria a la fílmica y atendiendo a la premisa señalada de que, en términos de adaptación de contenido, el director australiano parece sustentarse en el principio del respeto y la conversación.

4. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

A la hora de realizar este TFG, se han planteado una serie de objetivos e hipótesis que han guiado tanto su análisis como la interpretación de los datos obtenidos. Así pues, y partiendo de los primeros, se ha trabajado con un objetivo principal y tres específicos que se establecen a continuación:

- **Objetivo principal:** Comprobar hasta qué punto coinciden la estructura narrativa textual del clásico literario *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597) con la planteada en su versión cinematográfica homónima producida y dirigida por el cineasta australiano Baz Lurhmann en el año 1996.
- **Objetivo específico 1:** Averiguar cómo el director de cine consigue adaptar un texto antiguo con cientos de años de historia en un contexto sociocultural contemporáneo.
- **Objetivo específico 2:** Revisar cómo se produce ese proceso en términos lingüísticos atendiendo a la adaptación del lenguaje antiguo a la contemporaneidad.
- **Objetivo específico 3:** Examinar los recursos y herramientas cinematográficos utilizados para traducir el texto y las palabras en imágenes en movimiento.

Por su parte, y pasando al segundo concepto que titula este apartado, las hipótesis son los planteamientos que han orientado tanto la aproximación analítica a la película como la comprobación de los resultados. De esta manera, y como se ha propuesto anteriormente con los objetivos, el TFG se ha desarrollado atendiendo a una **hipótesis general** y tres particulares.

- **Hipótesis general:** La estructura original de la obra literaria ha sido retocada y modificada, es decir, elementos narrativos como los personajes o la trama han sido transformados en su adaptación al cine, en la versión *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996), para adaptarse a las normas no escritas del cine y las imágenes en movimiento.
- **Hipótesis particular 1:** Los distintos personajes que aparecen a lo largo de la pieza cinematográfica modifican parte del vocabulario original en la fuente de inspiración para adecuarse al contexto actual y a los espectadores potenciales del filme.
- **Hipótesis particular 2:** Parte del elenco de personajes del clásico literario de Shakespeare cambia en la pieza audiovisual estrenada en la gran pantalla;

en cambio, la pareja protagonista conserva sus características principales (es decir, sus nombres o la pertenencia a dos núcleos familiares enfrentados, así como, su conflicto principal el amor trágico).

· **Hipótesis particular 3:** Siguiendo las características propias del *Red Carpet Cinema*, en *Romeo + Julieta* (1996), Lurhmann aborda el texto fílmico desde una perspectiva teatral y musical que refleja a través de la puesta en escena y la banda sonora.

De esta manera, estas cuatro consideraciones han sido comprobadas a partir de los resultados que se presentan páginas después ocasionándose su aceptación o refutación en base a los datos analíticos obtenidos. Antes de su exposición, y en el siguiente epígrafe, se profundiza en el método elegido para llevar a cabo el análisis textual fílmico propuesto en este TFG.

5. METODOLOGÍA

Como se ha venido mencionando, este trabajo de investigación pretende revisar la estructura narrativa de la obra literaria clásica utilizada como referencia, *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597), y paralelamente, analizar la resultante de su adaptación a la gran pantalla en el caso concreto de *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996). Así, y como se recogía en el epígrafe dedicado a los objetivos que han orientado la realización de este TFG, el propósito de esta aproximación es determinar el parecido de la historia original con aquella plasmada en su réplica fílmica, es decir, evaluar hasta qué punto la estructura narrativa de la obra teatral de referencia es respetada y se mantiene en su versión cinematográfica. Para ello, hay que emplear un método de comparativa entre ambas narrativas habiéndose recurrido al procedimiento planteado por José Luis Sánchez-Noriega (1999). En su investigación, el autor español define un modelo práctico-teórico con el objetivo de cotejar y comparar obras teatrales con sus adaptaciones cinematográficas. Así, y teniendo en cuenta que, en nuestro análisis los objetos

de estudio son una tragicomedia clásica, u obra teatral, y una pieza filmica que adapta su texto, esta metodología se ha considerado como la más adecuada.

De forma más específica, Sánchez-Noriega (1999) propone realizar “una sinopsis comparativa” (p. 69) entre la obra teatral de referencia y su versión en la gran pantalla siendo necesario para poder llevarla a cabo efectuar un visionado completo del largometraje considerado como objeto de estudio de la investigación. Para ello, se ha aplicado el análisis textual fílmico según la definición de Casetti y Di Chio (1990) partiendo de que “de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a construir, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica” (p. 17). En este caso específico, y de manera aplicativa, se ha visualizado el filme *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996) para posteriormente, dividir la obra filmica y su estructura en unidades, es decir, se ha fraccionado el texto fílmico en fragmentos analíticos que, en esta propuesta han coincidido con las secuencias propias del guion y del montaje. De esta manera, tanto el largometraje como la obra literaria están divididas de forma equiparada, puesto que, la película ha sido separada en secuencias que se corresponden con los capítulos establecidos por el propio autor en la tragicomedia, aunque, en nuestro objeto de estudio, serán denominados escenas.

Una vez la división de ambos trabajos artísticos se ha realizado, comienza la “sinopsis comparativa” descrita por Sánchez-Noriega (1999). Este modelo teórico-práctico requiere emparejar una secuencia fílmica con una escena teatral con el objetivo de generar la mencionada comparación, tal y como acabamos de explicar. Además, y de forma particular en nuestro TFG, las secuencias fílmicas se han colocado según su orden de aparición en la película, y, a su vez, se han asociado con su correspondiente escena en la tragicomedia independientemente de su ubicación en el desarrollo discursivo de la obra teatral. Así, y como primera consecuencia, con este procedimiento, se pretende mostrar los posibles cambios que ha sufrido la estructura narrativa del largometraje en relación con la obra literaria utilizada como referencia sin entrar en otros detalles más específicos como serían los relativos a la presencia o ausencia de personajes o al empleo del recurso lingüístico, entre otros.

Una vez ejecutada esta comparativa puramente estructural, Sánchez-Noriega (1999) establece un esquema constituido por términos específicos que permiten determinar y nombrar los posibles cambios que ha sufrido la estructura narrativa fílmica. Este esquema básico se compone de un total de nueve conceptos tratándose de: supresiones, compresiones, unificaciones, traslaciones, transformaciones, añadidos, transformaciones en la estructura temporal, enunciación, clausura del texto y visualizaciones; además, cada una de categorías está compuesta a su vez por subcategorías. En nuestro caso, en el TFG, nos hemos centrado en las más evidentes; esto es, en las supresiones o eliminación de ciertos elementos narrativos, las compresiones que son acciones o diálogos condensados en el texto fílmico, las traslaciones que son acciones que suceden en el texto pero que son parcialmente modificadas, las transformaciones que son acciones y elementos narrativos que han sido cambiados por completo, y, por últimos, los añadidos que son acciones y elementos agregados por el director. Tras haber efectuado la “sinopsis comparativa”, es necesario señalar los cambios identificados durante su realización, y además, describirlos. De esta manera, y como se recoge en el siguiente epígrafe, entre los principales resultados obtenidos al aplicar la metodología propuesta se ha apreciado que no existe un respeto exacto de la estructura literaria (al superar en unidades componentes la fílmica, lo que invita a pensar en algunos añadidos por parte del guion fílmico) habiéndose producido esa relativa alteración al aplicarse igualmente compresiones, traslaciones, supresiones y transformaciones.

6. RESULTADOS

Como se acaba de señalar y como uno de los primeros resultados obtenidos, simplemente, de la comparación estructural entre las dos unidades narrativas, el visionado del largometraje *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996) siguiendo las instrucciones del método teórico-práctico establecido por Sánchez-Noriega (1999) ha resultado en un total de 32 secuencias que se contraponen con las 25

escenas teatrales que constituyen la obra literaria de referencia, con el prólogo incluido³. De este modo, y en las siguientes páginas, se profundiza tanto en la sinopsis comparativa ya referida como en las principales modificaciones que ha sufrido el texto de Shakespeare en su adaptación a la gran pantalla por el cineasta australiano; un conjunto de resultados que han permitido, como se ha anticipado, la revisión de las hipótesis planteadas y que serán recuperadas en el apartado consecutivo.

6.1 Sinopsis comparativa

En la tabla que se incluye a continuación, se presentan los resultados recogidos según el modelo teórico-práctico confeccionado por el historiador cinematográfico José Luis Sánchez-Noriega (1999). En ella, hay dos columnas: una está destinada al relato cinematográfico, y, la otra, está centrada en la tragicomedia de Shakespeare. Así, la primera recoge el número de secuencias que constituyen el largometraje estructuradas según su orden de aparición en este; mientras que la segunda se centra en las escenas que componen la obra literaria. A diferencia de la primera, aquí, estas escenas se asocian con las secuencias cinematográficas siguiendo el principio de correspondencia o equiparación; por lo tanto, su orden no es lineal, es decir, incluso, en algunos casos habrá escenas repetidas o, en otras ocasiones, han llegado a ser eliminadas como se puede deducir de lo recogido por la tabla. Asimismo, se indica el número de las páginas que son trasladadas y representadas en las imágenes en movimiento de cada secuencia e, igualmente, se han concretado aquellas que han sido añadidas por el propio Lurhmann.

Por último se señalan en esta segunda columna los procedimientos de adaptación o cambios realizados en la narrativa según la terminología propuesta

³ Cabe mencionarse que estas 25 escenas teatrales están distribuidas en un prólogo y en un total de 5 actos que no responden a un reparto equitativo; es decir, el acto 1 está formado por 5 escenas; el 2, por 6 escenas; el 3, por 5; el 4, por 5 y el último, el acto 5, por 3 escenas.

por Sánchez-Noriega (1999). Posteriormente, en el siguiente apartado han sido descritos más detalladamente, así como, su efecto o función en la narrativa del largometraje.

Tabla 1.

Datos resultantes de la aplicación de la sinopsis comparativa.

| RELATO CINEMATOGRAFICO | OBRA TEATRAL |
|--|--|
| <p>Secuencia 1: [00:00:13-00:01:10]. Una presentadora de televisión narra el prólogo de forma exacta como si se tratase de una noticia.</p> | <p>Prólogo: p. 9.</p> |
| <p>Secuencia 2: [00:01:11-00:02:38]. Un narrador en voz en <i>off</i> lee el prólogo mientras se muestran imágenes en movimiento en forma de tráiler.</p> | <p>Prólogo: p. 9.</p> |
| <p>Secuencia 3: [00:02:39-00:13:36]. Pelea entre miembros de Montescos y Capuletos. Primera aparición de Romeo.</p> | <p>Acto 1 Escena 1: pp. 10-14. Cambio de localización tanto en el filme como en la obra teatral.</p> |
| <p>Secuencia 4: [00:13:37-00:15:56]. París y Capuleto se reúnen. Conversación entre Romeo y Benvolio.</p> | <p>Acto 1 Escena 2: pp. 14-16. Traslación de espacio: el encuentro entre Paris y Capuleto es en una oficina, no en la calle. Supresión parcial del texto durante la conversación.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Secuencia 5: [00:15:57-00:18:46]. Ama, Señora Capuleto y Julieta conversan.</p> | <p>Acto 1 Escena 3: pp. 16-18. Supresión parcial del texto.</p> |
| <p>Secuencia 6: [00:18:47-00:24:04]. Romeo y Mercucio conversan.</p> | <p>Acto 1 Escena 4: pp. 18-21. Supresión parcial del texto.</p> |
| <p>Secuencia 7: [00:24:05-00:34:59]. Fiesta en casa de los Capuleto. Teobaldo gritando. Capuleto contesta a Teobaldo. Romeo y Julieta conversan y se besan. Interviene Ama.</p> | <p>Acto 1 Escena 5: pp. 21-24. Supresión p. 21. Supresión parcial del texto. Añadidos como el baile de Mercucio o la presencia de Paris. Transformación en la estructura temporal.</p> |
| <p>Secuencia 8: [00:35:00-00:35:52]. Romeo y Mercucio conversan.</p> | <p>Acto 2 Escena 1: pp. 24-25. Supresión parcial del texto. Traslación de los diálogos.</p> |
| <p>Secuencia 9: [00:35:53-00:45:06]. Romeo y Julieta conversan. Ama interrumpe.</p> | <p>Acto 2 Escena 2: pp. 25-28. Supresión parcial del texto. Transformación del diálogo.</p> |
| <p>Secuencia 10: [00:45:07-00:50:04]. Fray Lorenzo da un discurso a unos niños. Conversación entre Fray Lorenzo y Romeo.</p> | <p>Acto 2 Escena 3: pp. 29-30. Supresión parcial del texto.</p> |
| <p>Secuencia 11: [00:50:05-00:53:47]. Romeo conversa con Mercucio y Benvolio. Aparece Ama y habla con Romeo.</p> | <p>Acto 2 Escena 4: pp. 30-34. Supresión p. 33. Supresión parcial del texto. Supresión de personaje: Pedro.</p> |

| | |
|--|--|
| <p>Secuencia 12: [00:50:48-00:55:56]. Ama habla con Julieta sobre Romeo y su anterior conversación.</p> | <p>Acto 2 Escena 5: pp. 34-35. Supresión parcial del texto.</p> |
| <p>Secuencia 13: [00:55:57-00:57:30]. Boda entre Romeo y Julieta. Monólogo de Fray Lorenzo.</p> | <p>Acto 2 Escena 6: pp. 35-36. Supresión parcial del texto. Añadido que marca la presencia del autor filmico: la música.</p> |
| <p>Secuencia 14: [00:57:31-01:07:01]. Pelea entre Montescos y Capuletos. Muerte de Mercucio a manos de Teobaldo.</p> | <p>Acto 3 Escena 1: pp. 36-38. Supresión parcial del texto. Traslación de acción: Teobaldo no muere después de matar a Mercucio.</p> |
| <p>Secuencia 15: [01:07:02-01:07:50]. Monólogo de Julieta.</p> | <p>Acto 3 Escena 2: p. 40. Transformación en la estructura temporal. Supresión parcial del texto.</p> |
| <p>Secuencia 16: [01:07:51-01:12:24]. Pelea entre Romeo y Teobaldo. Teobaldo muere. Monólogo de Príncipe.</p> | <p>Acto 3 Escena 1: pp. 38-40. Supresión parcial del texto. Transformación de personajes en la ubicación. Transformación en la estructura temporal: muere Teobaldo más tarde.</p> |
| <p>Secuencia 17: [01:12:25-01:15:25]. Fray Lorenzo le comunica el destierro a Romeo. Aparece Ama. Conversa con Romeo.</p> | <p>Acto 3 Escena 3: pp. 42-45. Supresión parcial del texto.</p> |

| | |
|---|---|
| <p>Secuencia 18: [01:15:26-01:15:49]. Monólogo de Julieta.</p> | <p>Acto 3 Escena 2: p. 41. Supresión parcial del texto. Transformación en la estructura temporal.</p> |
| <p>Secuencia 19: [01:15:50-01:16:23]. Señor y señora Capuleto conversan con Paris.</p> | <p>Acto 3 Escena 4: p. 45. Traslaciones de diálogos. Supresión parcial del texto.</p> |
| <p>Secuencia 20: [01:16:24-01:18:18]. Julieta recita un monólogo.</p> | <p>Acto 3 Escena 2: pp. 41-42. Supresión parcial del texto. Transformación en la estructura temporal. Añadido que marca la presencia del autor fílmico: “una noche de boda”.</p> |
| <p>Secuencia 21: [01:18:19-01:18:52]. Señor Capuleto y Paris conversan sobre Julieta.</p> | <p>Acto 3 Escena 4: pp. 45-46. Supresión parcial del texto. Transformación en la estructura temporal.</p> |
| <p>Secuencia 22: [01:18:53-01:26:35]. Romeo y Julieta conversan tras la noche de boda. Interrumpe Ama. El señor y la señora Capuleto discuten con Julieta.</p> | <p>Acto 3 Escena 5: pp. 46-50. Supresión parcial del texto. Traslación de espacio: Romeo y Julieta están en la habitación de ella, no en el jardín.</p> |
| <p>Secuencia 23: [01:26:36-01:29:27]. Fray Lorenzo y Paris conversan. Interrumpe Julieta. Fray Lorenzo y Julieta hablan sobre Romeo. Fray Lorenzo le brinda el veneno.</p> | <p>Acto 4 Escena 1: pp. 50-52. Supresión parcial del texto. Compresión: Acto 4 Escena 5 en un <i>flashforward</i> mientras Fray Lorenzo habla en voz en <i>off</i>.</p> |

| | |
|--|--|
| <p>Secuencia 24: [01:29:28-01:29:54]. El cartero deja el aviso de carta urgente en la caravana de Romeo.</p> | <p>Añadido documental: en la obra teatral se menciona que la carta es enviada pero no hay una escena que muestre este suceso.</p> |
| <p>Secuencia 25: [01:29:55-01:31:27]. Julieta toma el veneno mientras habla.</p> | <p>Acto 4 Escena 3: p. 54. Supresión parcial del texto. Transformación en la estructura temporal.</p> |
| <p>Secuencia 26: [01:31:28-01:32:32]. Entierro de Julieta.</p> | <p>Añadido documental: no existe esta escena en la obra teatral.</p> |
| <p>Secuencia 27: [01:32:33-01:37:13]. Romeo habla con Baltasar sobre Verona y Julieta.</p> | <p>Acto 5 Escena 1: pp. 58-59. Supresión parcial del texto.</p> |
| <p>Secuencia 28: [01:37:14-01:37:49]. Fray Lorenzo habla con una trabajadora de empresa de envíos sobre la carta a Romeo.</p> | <p>Acto 5 Escena 2: p. 60. Supresión parcial del texto. Traslación de personaje: en vez de Fray Juan, está una trabajadora de una empresa de envíos de paquetes urgentes.</p> |
| <p>Secuencia 29: [01:37:50-01:39:09]. Romeo le pide al boticario un veneno.</p> | <p>Acto 5 Escena 1: pp. 59-60. Supresión parcial del texto. Transformación en la estructura temporal.</p> |
| <p>Secuencia 30: [01:39:10-01:39:29]. Fray Lorenzo pregunta por el estado de la carta enviada a Romeo.</p> | <p>Acto 5 Escena 2: p. 60. Supresión parcial del texto. Transformación parcial del texto. Traslación de personaje: en vez de Fray Juan, está</p> |

| | |
|---|--|
| | una trabajadora de una empresa de envíos de paquetes urgentes. |
| Secuencia 31: [01:39:30-01:51:29]. Encuentro de Romeo y Julieta en la iglesia. Muerte de ambos protagonistas. | Acto 5 Escena 3: pp. 60-66. Supresión parcial del texto. Transformación de personaje: Príncipe por Paris. Traslaciones de diálogos. Transformación de personajes en localización: Romeo y Julieta están solos en la iglesia, en la obra teatral están acompañados. |
| Secuencia 32: [01:51:30-01:53:17]. Monólogo de Príncipe. Discurso final de la presentadora de televisión. | Epílogo: p. 66. Supresión parcial del texto. Transformación de personaje: parte del monólogo de Príncipe es recitado por la presentadora de televisión. |
| Créditos | |

Nota. Tabla de elaboración propia aplicando el modelo de sinopsis comparativa propuesta por Sánchez-Noriega (1999).

A continuación, y aunque la mayoría de las modificaciones ya han sido anunciadas en la tabla, se describen detalladamente los cambios narrativos realizados en la adaptación fílmica y que se han agrupado en base a los principales conceptos identificados tratándose de supresiones, compresiones, traslaciones, transformaciones y añadidos.

6.2 Procedimientos de adaptación

6.2.1 Supresiones

En este subapartado, se aborda el primero de los procedimientos de adaptación distinguidos: la supresión. Este recurso se divide y plantea desde tres perspectivas distintas: la primera de ellas es la supresión parcial del texto o de diálogos, la segunda está relacionada con los personajes y su eliminación u omisión en la obra audiovisual, y, por último, la supresión de episodios del texto de referencia en su adaptación. A continuación analizaremos las supresiones del primer tipo presentes en *Romeo + Julieta* (Lurhmann, 1996) ya que son las más numerosas. Para ello hay que tener en cuenta que el cine, a diferencia de la literatura, tiene la posibilidad de expresar a través de imágenes en movimiento e iconografías junto con el sonido aquello que la historia y el discurso van a plasmar; en otras palabras, el texto es solo una de las numerosas herramientas que se pueden utilizar en la película para representar un mensaje. Sin embargo, en la obra teatral, el dramaturgo únicamente puede utilizar sus palabras para crear su narrativa y reflejar la historia principal.

En la adaptación del clásico teatral realizada por el director australiano, se producen varias supresiones parciales de texto. Así, y aunque el cineasta, junto con el guionista, mantienen el lenguaje original de la tragicomedia de referencia, como se ha explicado en apartados previos, en la mayoría de las secuencias (de hecho, en 27 de las 32 totales, lo que supone un 84%), existe una supresión parcial de diálogos; es decir, en algunas intervenciones de los personajes, se omite parte del texto original yendo, desde palabras concretas hasta oraciones completas. Además, en algunas ocasiones, las intervenciones de personajes se eliminan totalmente. Este suceso ocurre en 2 de las 32 secuencias (es decir un 6%), por ejemplo, con la página 21 en la Escena 5 del Acto 1 cuando mantienen una conversación los criados de la mansión, e igualmente, en la página 33 en la Escena 4 del Acto 2 cuando Pedro, Ama y Romeo mantienen una conversación. En ambas situaciones, las hojas son suprimidas íntegramente tratándose de situaciones donde intervienen los protagonistas, aunque, podrían ser consideradas secundarias puesto que, no son tan esenciales para el avance narrativo.

Por otro lado, esta decisión de recorte de diálogos podría estar relacionada con el lenguaje poético; esto es, Shakespeare utiliza algunas intervenciones para contextualizar la escena, ya que, el texto es la única herramienta que se le permite. Sin embargo, Lurhmann no necesita esos diálogos y descripciones, puesto que, son los elementos como la imagen en movimiento y el sonido los que cumplen dicha función en su relato. No obstante, merece remarcar que no es sólo el texto aquello que, a veces, es eliminado en las adaptaciones fílmicas, sino que, en ocasiones se producen también supresiones de personajes. Esto es lo que también se ha identificado en *Romeo + Julieta*, ya que, en la secuencia 11 del largometraje (ocurre en una de las 32 secuencias, lo que equivale al 3%), correspondiente a la Escena 4 del Acto 2 de la obra teatral, Lurhmann elimina el personaje de Pedro. En la adaptación, se puede observar cómo, durante la secuencia, detrás de Ama hay una presencia masculina, sin embargo, no interviene en ningún momento. Esta figura anónima podría identificarse como el personaje llamado Pedro, cuya presencia sí aparece en la tragicomedia escrita, e incluso, interviene en un par de ocasiones. No obstante, no se puede determinar con exactitud si el hombre que aparece en la película hace referencia a dicho personaje o no, puesto que, ningún otro protagonista se dirige hacia él. La desaparición de este sujeto en la pieza fílmica podría estar relacionada con el poco impacto que tiene en la historia principal y en el desarrollo de los personajes principales.

Por último, asimismo, puede darse ocurrir que escenas o capítulos completos de la obra de referencia sean completamente eliminados en los largometrajes, es decir, se producen supresiones de episodios. En la adaptación objeto de estudio, la Escena 2 del Acto 4 de la obra teatral es eliminada; por su parte, y en la obra literaria de referencia, la escena acontece en una sala de la mansión Capuleto donde la cabeza de familia ordena a un sirviente una serie de preparativos para la boda, y, también, pregunta a Ama sobre Julieta y su paradero. Posteriormente, cuando la joven Capuleto aparece en la casa, mantienen una conversación sobre Paris y la futura ceremonia nupcial hasta que la joven, finalmente, abandona la estancia junto con la sirvienta. Además también son suprimidas las Escenas 4 y 5 del Acto 4 y en las que, el señor y la señora Capuleto dan órdenes a los criados para los preparativos de la boda siendo posteriormente cuando Ama encuentra

a Julieta muerta tras la ingesta del veneno y cuando Paris lamenta su fallecimiento junto con las personas que también se encuentran en la mansión. La eliminación total de estas escenas en la película podría deberse al bajo impacto que tienen en la trama principal, es decir, la historia no cambia aun quitando estos episodios completos en el filme, puesto que, lo que realmente propicia el avance narrativo es la toma del veneno por parte de la protagonista.

Si bien las supresiones han sido las modificaciones más identificadas en la sinopsis comparativa realizada, también se han distinguido una serie de transformaciones suponiendo el segundo cambio más apreciado en la adaptación del texto literario a su enunciación fílmica.

6.2.2 Transformaciones

La transformación; esto es, el cambio de forma de algún elemento destaca en nuestro objeto de estudio a través de dos tipos: de personajes y en la estructura temporal. Entre ambos suman un total de ocho presencias que, trasladadas a la totalidad de secuencias que estructuran la adaptación fílmica, supondrían un 25% de enunciación.

En el caso de la primera tipología, y como sucede con las identificaciones de otros conceptos, a lo largo del filme, solo se realiza una única transformación. Esto es, regresando a la secuencia 16, correspondiente a la Escena 1 del Acto 3 en la obra original, Romeo y Teobaldo se pelean en un lugar totalmente diferente al que se plantea en la obra teatral. En la pieza de referencia, estos personajes se enfrentan en una plaza, tanto entre las dos bandas, Capuletos y Montescos, como ellos dos solos posteriormente en un duelo rodeados de sus enemigos y aliados; sin embargo, en la obra fílmica dirigida por Lurhmann, la batalla da comienzo en la playa y termina en la ciudad, en una acera frente a la iglesia cómo ya se ha indicado en el anterior subapartado, donde Romeo y Teobaldo se baten en un tiroteo. Como consecuencia, al alterar la ubicación del combate, los participantes en este también son modificados, es decir, la pelea comienza siendo multitudinaria y termina siendo solo entre dos personajes.

Esta decisión narrativa podría estar relacionada con el tono dramático de la película considerándose, de igual forma, que no podría entenderse como casual la elección de las localizaciones por el cineasta para cada una de las muertes. Es decir, el único sujeto que fallece lejos de la iglesia es Mercucio, personaje que Lurhmann diseña como una persona excéntrica, que rompe las normas sociales, vistiendo y hablando de una forma muy personal, y que podría definirse como una figura que, en principio, no encaja con los valores que defiende la entidad religiosa. Por otro lado, están Romeo, Julieta y Teobaldo. La pareja de jóvenes enamorados muere abrazada en el altar de la iglesia iluminado con luces de neón y velas, mientras que, el pariente de la protagonista, miembro de la banda los Capuleto, es asesinado fuera del edificio, a los pies de la basílica, de noche, rodeado de oscuridad. Esta elección de localizaciones y decorados podría estar relacionada con la dualidad entre el cielo y el infierno, entre el bien y el mal; en otras palabras, entre los héroes y el villano de la historia, es decir, Teobaldo y la pareja de amantes.

Por otro lado, durante el transcurso de la película se producen varias transformaciones en la estructura temporal; es decir, el orden de aparición de las escenas del libro es modificado en el largometraje. Una alteración que, en cierto sentido, apuntaría al tránsito que se produce entre la historia y el discurso aplicando la terminología de Chatman (1978).

Para empezar, en la secuencia 7, equivalente a la Escena 5 del Acto 1 en la tragicomedia, se celebra la fiesta en la casa de la familia Capuleto. En la obra de referencia, Teobaldo se despide y se va de la fiesta antes de que se reúnan por primera vez Romeo y Julieta. No obstante, en la adaptación fílmica de Lurhmann, el primo de la protagonista tiene esa intervención con los asistentes de la celebración una vez que se produce el encuentro entre los amantes, justo antes de que termine la secuencia. Este cambio en la estructura de la historia podría haberse realizado con la intención de profundizar en las emociones de los personajes, es decir, tendría más lógica que Teobaldo se enfadara y quisiera irse de la celebración si observara a su prima acercarse a su enemigo, y, al mismo tiempo, permitiría entender con más claridad la toma de decisiones que tiene este personaje a lo largo de la trama, como, por ejemplo, la violencia y peleas

que acontecerán posteriormente en la película, cuyo hilo conductor es el Capuleto y cuyo motor principal es la sed de venganza contra Romeo y sus aliados.

La siguiente transformación en la estructura temporal afecta a varias secuencias que están relacionadas entre sí. Un conjunto de ellas está formado por la número 15, la 18 y la 16 correspondiéndose las dos primeras con la Escena 2 del Acto 3 de la obra teatral, donde Julieta recita un monólogo y la tercera, la 16, con la Escena 1 del Acto 3 en la referencia literaria, donde se produce la pelea entre Romeo y Teobaldo, y el posterior asesinato del Capuleto. El director de cine australiano, por tanto, intercala en su montaje las Escenas 1 y 2 del Acto 3 de la tragicomedia; pero, además, seguidamente, vuelve a introducir otra transformación de este tipo. Esta vez, con las secuencias 19 y 21, respectivas a la Escena 4 del Acto 3, junto con la 20, que vuelve otra vez a la Escena 2 del Acto 3. Las dos primeras secuencias de este conjunto muestran una conversación de los padres de Julieta con Paris, el chico que es elegido por la familia como el prometido de la joven; mientras que, la tercera secuencia, la número 20, vuelve a ilustrar el monólogo de la hija de los Capuleto. El cineasta podría haber utilizado esta combinación en el montaje para que el espectador pudiera intuir que todas estas secuencias ocurren de manera simultánea en el transcurso del tiempo en el filme, es decir, mientras que Julieta recita el monólogo en su habitación, su amante y su pariente se enfrentan en una batalla; y posteriormente, cuando lamenta en el monólogo la muerte de su primo, sus padres están manteniendo una conversación con el aspirante a ser su prometido en el recibidor de la mansión. En otras palabras, aunque el orden de las escenas de la tragicomedia es alterado, este cambio parece ser el más adecuado a la hora de trasvasar las palabras de la obra a las imágenes en movimiento, y, además, beneficiaría al espectador y su comprensión tanto de la trama principal como de sus conflictos asociados.

Por último, en la secuencia 25, equivalente a la Escena 3 del Acto 4 en la tragicomedia, sucede otra de estas transformaciones; ahora bien, en esta ocasión, el recurso no afecta a un conjunto de secuencias, sino que, se produce dentro de esta. En la obra de referencia, durante esta escena, Julieta habla con

su madre sobre los preparativos de la boda, y, después, se toma el veneno; por el contrario, en la adaptación literaria a la gran pantalla, la joven, primero valora en voz alta tomarse la pócima, y, tras la conversación con su madre, acaba ingiriéndola. Este cambio en la estructura dentro de la propia secuencia podría haberse realizado con el objetivo de aumentar el tono dramático de esta acción, es decir, aunque la protagonista estuviera valorando tomarse el brebaje cuando estaba a solas, es tras la charla con su madre y la aceptación de que su boda con Paris va a tener lugar obligatoriamente, cuando la joven decide finalmente intoxicarse.

Estos cambios se realizan debido al entendimiento por parte del cineasta de los requerimientos de una disciplina como el cine. El texto ya no es tan importante como sí lo es la imagen. Este aspecto vuelve a manifestarse en las siguientes transformaciones propuestas.

6.2.3 Añadidos

Los añadidos son otros de los procedimientos de adaptación que utiliza Lurhmann en su película. Este recurso hace referencia a aquellos elementos o escenas que se agregan con algún objetivo en el largometraje; es decir, incorporaciones que se efectúan en el guion y que, en muchas ocasiones, atienden a motivos narrativos y, en otros, ya sea de forma específica o coincidente, a un uso específico del lenguaje audiovisual o de alguna de sus materias. De esta forma, en *Romeo + Julieta* (1996) existen dos tipos: aquellos que marcan la presencia del autor fílmico y los considerados como añadidos documentales, ambos tipos aparecen en cinco ocasiones en el total de secuencias, lo que se traduce en un 16% de enunciación.

En el caso de los primeros, durante la película, se producen varios que además favorecen la identificación del estilo cinematográfico conocido como *Red Curtain Cinema* que identifica a Lurhmann como hemos defendido con anterioridad. Para empezar, en la secuencia 7, equivalente a la Escena 5 del Acto 1 de la obra teatral, tiene lugar una fiesta en la mansión de los Capuleto. Aquí, el director australiano refleja su estilo con la decisión de añadir un número musical

protagonizado por Mercucio quien realiza una breve versión de la canción *Young Hearts Run Free* de Candi Station (1976) con una coreografía incluida. El amigo de Romeo va disfrazado con un conjunto plateado y una peluca blanca de pelo rizado; un atuendo que podría recordar a la estética drag, una forma de expresión con una estética muy marcada, así como, extravagante que es utilizada en varias ocasiones dentro del *Red Curtain Cinema* de Lurhmann. Además, este cineasta suele incluir versiones de canciones famosas en algunas de sus películas, como por ejemplo sucede con *Your Song* de Elton John (1971) en *Moulin Rouge!* (2001).

También, en la secuencia 13, respectiva a la Escena 6 del Acto 2, se celebra la ceremonia de boda entre los dos protagonistas. En esta, el director de cine incluye a un coro formado por niños cantando una melodía durante el enlace. El tema musical que suena es *Everybody's Free (To Feel Good)* y es interpretado por Quindon Traver (1996), uno de los chicos presentes en la película durante dicha secuencia.

Posteriormente, en la secuencia 20, correspondiente a la Escena 2 del Acto 3, se produce el encuentro de los protagonistas enamorados tras el asesinato de Teobaldo produciéndose, en la obra de referencia y como ya se ha señalado en el jardín de ella y donde hablan a escondidas. No obstante, en la adaptación cinematográfica, el director de cine realiza dicho encuentro en la habitación de la joven e incorpora una secuencia previa a esta conversación donde ambos personajes tienen un momento íntimo, es decir, podría definirse como “una noche de bodas” que, además, no se describe en ningún momento en la tragicomedia de Shakespeare. Durante esta secuencia añadida, mientras los dos jóvenes se besan y se empiezan a desvestir, suena la canción *I'm Kissing You* interpretada por Des'ree (1996). Esta balada musical se estrenó como parte de la banda sonora de la película, y es un recurso que Lurhmann ha utilizado en más ocasiones en algunos de sus largometrajes como, por ejemplo, sucede con el single *Young And Beautiful* que fue interpretado por la cantante de origen estadounidense Lana del Rey (2013) para la película *El Gran Gatsby* (2013). De esta manera, el realizador australiano amplía los límites enunciativos de su

discurso fílmico al recurrir a otras producciones como la musical que enuncia y, en muchos casos, publicita el relato audiovisual.

También, por otra parte, a lo largo del filme, se producen un par de añadidos documentales, es decir, secuencias adicionales que no aparecen en la obra literaria de referencia, pero que permiten comprender mejor la trama de la película. Dicho de otra manera, la secuencia 24 del largometraje no existe en la obra teatral. En la tragicomedia escrita se habla de una carta que debe ser enviada de forma urgente a Romeo, aunque, no existe ninguna escena que narre detalladamente dicha entrega al protagonista. Sin embargo, Lurhmann y Pearce, en su versión del clásico, añaden una secuencia donde se muestra cómo se deposita dicha carta en el buzón del protagonista. Un trabajador de una empresa de correos se encarga de ir a la caravana exiliada del Montesco con la entrega urgente de parte de Fray Lorenzo y la deja en el buzón; posteriormente, se observa cómo este sale del vehículo corriendo sin revisarlo, y por consiguiente, sin leer la carta enviada. Por lo tanto, debido a esta secuencia añadida, el espectador del largometraje puede comprender que Romeo no conocía el plan ideado por el fray y su amada, y, de ahí, su posterior sorpresa con las acciones realizadas por Julieta y, como consecuencia, el desarrollo dramático de la trama y su final.

Posteriormente, se produce otro añadido documental; ya que, la secuencia 26 tampoco aparece en el libro de Shakespeare. Aquí, el director y el guionista de la adaptación fílmica incorporan una secuencia sobre el supuesto entierro de Julieta tras ingerir el brebaje proporcionado por el fray. Con respecto a la obra de referencia, en ella, se narran los momentos previos a la ingestión de la pócima, y cómo, posteriormente, la joven Capuleto yace en su habitación y en el panteón; sin embargo, en ningún momento, se describe el velatorio de la protagonista o su ceremonia de entierro. En la película, esta secuencia adicional permite reflejar y conectar con las emociones que sienten los personajes respecto a la noticia del falso fallecimiento, sobre todo, por parte de Romeo, quien desconoce el plan de la joven y cree que, realmente, su amante ha fallecido.

Por ende, ambos añadidos documentales podrían haberse realizado con el objetivo de guiar y ayudar a los espectadores con la comprensión de la trama y las emociones de los personajes, puesto que, ambas secuencias son clave para entender las acciones y decisiones que toman ambos protagonistas y que derivan en el final trágico de la historia.

Durante el largometraje no sólo se producen esas variaciones explicadas al inicio de este subepígrafe en las acciones, sino que, en ocasiones, estas son parcialmente transformadas convirtiéndose en secuencias que parecen totalmente distintas a las originales.

6.2.4 Traslaciones

Otros elementos presentes en los procedimientos de adaptación son las traslaciones tratándose de acciones que ocurren de la misma manera tanto en la obra de referencia como en el largometraje, no obstante, con pequeñas variaciones en los elementos que la constituyen. De esta manera, y aunque existen varios tipos, en la versión cinematográfica objeto de nuestra investigación, solamente aparecen dos de ellos: de espacios y de acciones. Comenzando por los primeros (ocurren en dos secuencias de 32; así es, en un 6%), en el principio del filme, tiene lugar una, específicamente en la secuencia 4, correspondiente a la Escena 2 del Acto 1 en la obra teatral, y en la que Paris y Capuleto mantienen una conversación sobre Julieta. En la tragicomedia de Shakespeare, esta interacción se produce en la calle, no obstante, en la película ambos personajes conversan en la oficina de Capuleto. Otro ejemplo de traslación de espacio transcurre en la secuencia 22, que se corresponde con la Escena 5 del Acto 3. En la escena original de la obra literaria, Romeo y Julieta charlan en el jardín de los Capuleto tras casarse el día anterior, mientras que, en el largometraje, ambos personajes hablan en la cama de la habitación de la protagonista.

Ambos cambios en las localizaciones podrían atribuirse a un intento de modernización del clásico, puesto que Luhrmann representa al personaje de Capuleto como un empresario. Por esta razón, se podría entender que, como

cualquier magnate, él mantiene las conversaciones privadas e importantes en su oficina, por eso, se reúne allí con Paris y no en un lugar exterior como se menciona en la obra original. En relación con la segunda traslación de espacio, el director pretendería mostrar una faceta más actual de la noche de bodas. Por consiguiente, se entendería que los protagonistas han dormido juntos y, por eso, se despiertan compartiendo la cama y conversan en la habitación de la joven la mañana siguiente, y, por lo tanto, no hablan en el jardín como en la tragicomedia.

Pero las traslaciones de espacio no son las únicas que aparecen en el largometraje analizado habiéndose distinguido las específicas de acciones. Este tipo se identifica cuando una acción es modificada, es decir, cuando se altera su contenido en relación con la obra literaria de referencia. Sin embargo, y frente a los dos casos anteriores, en la adaptación fílmica del clásico sucede en una única ocasión, un 3%. Este recurso tiene lugar en la secuencia 14, esto es, la Escena 1 del Acto 3 de la obra teatral y, durante la misma, se produce la pelea entre los miembros de la banda Capuleto contra los Montesco. En la pieza literaria de referencia, esta batalla concluye, por un lado, con la muerte del mejor amigo de Romeo, Mercucio, a manos de Teobaldo, y por otro, con la muerte de este último, primo de Julieta, a manos del protagonista. Sin embargo, en nuestro objeto de estudio, Mercucio sí fallece por culpa de Teobaldo, no obstante, este segundo personaje no muere durante esta trifulca, la cual sucede en la playa de la ciudad Verona Beach, sino, posteriormente, en otra secuencia, en la número 16, donde Romeo y el familiar de los Capuleto se enfrentan por la noche en la acera frente a la iglesia, es decir, en un momento y localización diferentes a la original.

Pero los elementos narrativos pueden ser alterados de diferentes maneras; esto es, en ocasiones, los diálogos y acciones pueden ocurrir de igual forma que en la obra literaria original pero sufrir una variación en su trasvase a imágenes en movimiento.

6.2.5 Compresiones

Esto ocurre con las compresiones; es decir, son “acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico” (Sánchez-Noriega, 1999, p. 67); una reducción

textual enunciativa que en la adaptación del clásico de Shakespeare realizada por Lurhmann se produce en una única ocasión, lo que supone un 3% y, por eso, es último de los recursos que se va a describir. Esto es, en la secuencia 23, el director de cine australiano condensa la Escena 1 del Acto 4 de la obra teatral. Así, los personajes de Julieta y Fray Lorenzo mantienen una conversación en la que él le da explicaciones a la joven sobre la pócima que le va a entregar. Mientras el fray explica el funcionamiento del elixir en voz en *off*, se observa en la secuencia una serie de imágenes en movimiento que muestran la intoxicación de Julieta y su posterior entierro. En consecuencia, se comprime una escena de la tragicomedia utilizando el recurso del *flashforward*, es decir, ocasionando que el tiempo narrativo salte hacia el futuro anticipando lo que sucederá con posterioridad.

Este recurso utilizado por el cineasta podría estar condicionado por el entendimiento del texto al poder comprender mejor la audiencia el efecto y resultado de la ingestión de la pócima en la joven a través de las imágenes en movimiento, que mediante el monólogo de Fray Lorenzo. Por ende, esta herramienta empleada por Lurhmann podría interpretarse como un buen entendimiento por parte del director de cine de los requerimientos de las adaptaciones literarias y su audiencia, así como, del uso del lenguaje audiovisual, puesto que, recurre a otras de sus sustancias para contar de forma activa y precisa lo que, en el texto de origen, puede ser únicamente expresado por el diálogo.

Estos cambios se realizan debido al entendimiento por parte del cineasta de los requerimientos de una disciplina como el cine. El texto ya no es tan importante como sí lo es la imagen.

Como se ha recogido a lo largo de los subapartados anteriores, la realización de la sinopsis comparativa entre la obra teatral y su adaptación a la gran pantalla ha evidenciado una serie de cambios notorios en la narrativa del largometraje frente al texto original. Según lo reflejado para cada una de las tipologías de modificaciones indicadas, el cine y, de forma más específica, su lenguaje proporciona al director nuevas herramientas, como las imágenes en movimiento y el sonido, para contar las mismas historias de siempre, pero, de una forma

distinta. Esto es, al apoyarse en estos recursos, Lurhmann termina realizando transformaciones en el texto de Shakespeare que conlleva la eliminación de elementos que no son significativos para la trama principal, como, por ejemplo, sucede con determinados personajes o escenas. El cineasta también decide prescindir de parte del texto original porque, a través de las imágenes en movimiento el espectador, puede intuir aquello que el escritor inglés expresa en sus palabras evitando caer en duplicidades enunciativas. Como consecuencia de todas estas decisiones, se puede establecer que Lurhmann habría modificado el texto literario original, si bien, no tanto en términos narrativos al conservar la trama principal y los personajes esenciales de su discurso dramático y sí desde la perspectiva expresiva y estructural. Definitivamente, la aplicación de la metodología de la sinopsis comparativa entre la obra teatral y su adaptación a la gran pantalla; planteamiento, como se ha venido señalando, del autor español José Luis Sánchez-Noriega (1999); así como, los resultados que se han obtenido al estudiar en profundidad los diferentes cambios identificados en la narrativa permiten el establecimiento de unas conclusiones que, a su vez, implican la revisión de las hipótesis presentadas en el epígrafe 4 de este TFG.

7. CONCLUSIONES

Recuperando lo expuesto páginas atrás, esta investigación se ha desarrollado atendiendo a una hipótesis principal y a tres particulares. Así, y tomando como referencia los resultados presentados en el apartado anterior, se procede a su comprobación.

Para empezar, la **hipótesis principal** de este trabajo proponía que la estructura narrativa de la obra literaria original iba a ser retocada en la pieza cinematográfica; es decir, que el orden de las escenas iba a ser alterado para adaptarse a las normas no escritas del cine y las imágenes en movimiento. La elaboración de la “sinopsis comparativa” de Sánchez-Noriega (1999) y sus posteriores resultados **confirman** que dicha estructura, efectivamente, es modificada por Baz Lurhmann. Entre los cambios más notorios están las

secuencias que añade el propio director y que no aparecen en la tragicomedia original o la muerte de Teobaldo y su pelea con los Montesco, que, a diferencia del libro, en el filme está dividida en varias secuencias aconteciendo estas en lugares diferentes.

Por su parte, y aunque el cineasta australiano altera la narrativa de la obra para ajustar el texto literario al lenguaje cinematográfico, la historia original sí se mantiene; además, también se conserva el lenguaje y el vocabulario utilizados por Shakespeare en la tragicomedia. Lurhmann junto con el guionista decide sustentar las expresiones lingüísticas del texto original de la película, aun teniendo una estética visual y decorados correspondientes a la época de su filmación y estreno, es decir, propios de la década de los años 90. De esta forma, **esta decisión refuta nuestra primera hipótesis particular**, ya que, esta exponía que el texto iba a ser modificado para encajar con el estilo y la situación espaciotemporal en la cual está situada el filme. Atendiendo a estas últimas referencias, la adaptación cinematográfica del clásico lo moderniza localizando el relato en un contexto actual donde las dos familias protagonistas son bandas enfrentadas y encabezadas por dos magnates, Capuleto y Montesco, que viven en Estados Unidos; específicamente, en el barrio de Verona Beach. A ese componente más bien escenográfico se suma que se utilizan elementos pertenecientes al presente, como por ejemplo, pistolas y coches, en vez de espadas y caballos como en la obra de referencia. Por el contrario, y como se acaba de apuntar, el recurso textual no sufre variaciones al mantenerse los diálogos y el vocabulario original, sendos pertenecientes a siglos atrás en la historia. Esta mezcla entre presente y pasado no es sorprendente, puesto que es un recurso utilizado por Baz Lurhmann a lo largo de su filmografía como reflejan títulos como *Moulin Rouge!* (2001) o *Elvis* (2022). De hecho, el cineasta de origen australiano es asiduo a la combinación de elementos del pasado (en ocasiones los decorados o el vestuario) con componentes más modernos como el maquillaje, la estética *drag* o la banda sonora. Sin embargo, estas decisiones y cambios solo afectan al discurso narrativo, y no a la historia que se mantiene intacta.

En *Romeo + Julieta* (1996), Lurhmann no sólo transporta la escenografía a un contexto más actual, sino que, además, modifica el elenco de personajes de la obra literaria de referencia. En la tragicomedia original, existen algunos como Pedro, que interviene en un par de ocasiones; no obstante, en el largometraje, junto con sus diálogos es eliminado y no se hace ninguna alusión a su figura. Del mismo modo, también se altera la naturaleza de los personajes, es decir, con el objetivo de actualizar el texto y situarlo en el presente, el director, junto con el guionista, decide representar a las familias protagonistas como dos grupos empresariales enfrentados y sus herederos directos; es decir, sus hijos, Romeo y Julieta, acaban trágicamente enamorados. Otros personajes como Paris o Príncipe también son diseñados desde una perspectiva moderna; el primero de ellos siendo un primogénito de origen adinerado en busca de una esposa, y el segundo siendo el jefe de policía del distrito. Si bien se producen estas transformaciones en la naturaleza de los personajes, la esencia de los protagonistas se mantiene en el filme. Ambos, dos jóvenes inocentes, siguen perteneciendo a clanes enemigos y siguen enamorándose y sufriendo las consecuencias de su amor prohibido; en otras palabras, la muerte. Por esta razón, **nuestra segunda hipótesis particular es parcialmente acertada**. Los personajes principales, aún con una naturaleza diferente, siguen manteniendo su conflicto original y principal, así como, su desenlace.

Por otro lado, el cineasta australiano no solo utiliza el espacio o los personajes para modernizar el clásico literario, sino que, además, se apoya en los elementos estéticos y narrativos que caracterizan a su filmografía, es decir, que singularizan al *Red Carpet Cinema* como puede ser la utilización de canciones modernas y originales en la banda sonora. Es más, Lurhmann aborda *Romeo + Julieta* (1996) desde un punto de vista teatral al apostar por el uso de la música como una pieza clave en la narrativa. Durante el transcurso del largometraje, el cineasta añade canciones con fines no sólo estéticos, sino, con importancia dentro la trama; esto es, estas composiciones musicales no son elegidas en el montaje solamente para adornar la secuencia, sino que, de hecho, son interpretadas en actuaciones artísticas por personajes que aparecen en pantalla produciéndose una atribución del contenido textual que compone la canción y convirtiéndose en una expresión directa de sus emociones y pensamientos. Esto ocurre en un par de ocasiones

en el filme; por ejemplo, en la secuencia 7 donde tiene lugar la fiesta en la mansión de los Capuleto, comienza a sonar *Young Hearts Run Free* de Candi Station (1976) e, inmediatamente, Harold Perrineau, actor que interpreta al personaje de Mercucio, imitando la estética *drag*, protagoniza un número musical al compás de dicha canción. Esta actuación transcurre en unas escaleras de la estancia, donde el amigo de Romeo baila y canta dirigiéndose a una audiencia, los asistentes de la fiesta, e, incluso, en algunos momentos mira directamente a la cámara rompiendo la cuarta pared. Este hecho podría compararse con las actuaciones que se realizan en obras teatrales o musicales y que suelen implicar o, al menos, invitar la incorporación más profunda del público o espectador en el universo narrativo. Otro caso donde la música tiene importancia en la película sucede en la secuencia 13 durante la ceremonia de boda entre Romeo y Julieta. Aquí, mientras ambos protagonistas se casan, un coro de niños es el encargado de realizar la banda sonora del casamiento. Al principio, entre el grupo de jóvenes entonando la melodía, se localiza al cantante original, Quindon Traver, interpretando la canción que están protagonizando en la iglesia, *Everybody's Free (To Feel Good)* (1996). En esta ocasión, Lurhmann sitúa al intérprete de la composición musical en pantalla como uno de los actores secundarios que participan durante el casamiento, y no como uno de los principales del largometraje; no obstante, se podría afirmar que la introducción del cantante durante la secuencia no es aleatoria comprendiéndose que perseguiría que el espectador fuera consciente de que la música, en ese momento, era en directo o pretende serlo. Pero, el cineasta australiano no sólo mantiene la perspectiva teatral simulando actuaciones musicales, sino que, también, conservando gran parte del texto original; dicho de otro modo, incluye los monólogos de la obra de referencia y permite que los personajes los relaten sin ser transformados siguiendo las bases del lenguaje cinematográfico, preservando el tono dramático de la tragicomedia de Shakespeare. La utilización de todos estos recursos pertenecientes al mundo del teatro en la adaptación filmica **reafirmaría completamente la tercera hipótesis particular** que exponía cómo el director de cine, al apoyarse en estos elementos teatrales, como la música, el baile o la puesta en escena, a lo largo de su largometraje, estaría imponiendo su estilo y,

al mismo tiempo, implantando su estética del *Red Carpet Cinema* en su versión del clásico literario *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597).

En definitiva, la realización de la “sinopsis comparativa” (Sánchez-Noriega, 1999) y el posterior análisis en profundidad de los cambios en la estructura narrativa nos ha permitido reforzar o rechazar las diferentes hipótesis expuestas en este trabajo encontrándonos con que, de las cuatro planteadas, dos se han corroborado en su totalidad; una, parcialmente y la cuarta (y, precisamente, la más importante) ha sido refutada por completo al identificarse que en *Romeo + Julieta*, si bien se introducen cambios espaciotemporales y algunas modificaciones, ni la trama ni el conflicto principal, así como, el lenguaje literario y que se convierte en el componente dialógico de la película han sido modificados. No obstante, hay algunos detalles que podrían haberse realizado de manera distinta si el contexto y el tiempo de realización de esta investigación hubieran sido diferentes como exponemos a continuación.

8. DISCUSIÓN

Para finalizar este TFG, queremos dedicar estas últimas líneas a una valoración objetiva del proceso que ha conllevado su escritura y finalización. Así, y en primer lugar, queremos señalar que el TFG se ha realizado en un tiempo limitado habiendo repercutido directamente, tanto en su desarrollo como, en su resultado. Esto significa que, al disponer de un período tan corto de tiempo para elaborar esta investigación, la comparativa y el análisis textual de la tragicomedia original, *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1597), se produce únicamente con la adaptación fílmica de Lurhmann *Romeo + Julieta* (1996). En otras palabras, si el plazo de entrega de la investigación hubiera sido más largo, la “sinopsis comparativa” (Sánchez-Noriega, 1999) no solo se hubiera ejecutado con el texto literario de la obra de Shakespeare y su respectiva versión cinematográfica realizada por el director australiano, sino que, se hubieran analizado detalladamente otras adaptaciones a la gran pantalla de este clásico de la literatura inglesa, como las versiones de *Romeo y Julieta* dirigidas por Cukor (1936); Castellani (1954) y

Zeffirelli (1968). La comparación de estos tres largometrajes homónimos junto con la película de Lurhmann nos habría permitido exponer y explicar de una manera más minuciosa los distintos cambios que realizan cada uno de los cineastas en sus respectivas obras filmicas, y, además, así, se podría mostrar el efecto que ha tenido el contexto sociocultural de la fecha de estreno y, a su vez, el paso del tiempo en las alteraciones del texto original de la tragicomedia en estas versiones cinematográficas. De mismo modo, también se prevé que se habrían podido distinguir otras particularidades como la flexibilidad que ostentaría el texto de Shakespeare o cómo funciona su estructura narrativa al comprenderse que el propio desarrollo de la trama y la evolución de sus personajes responde a un principio de fluidez conceptual y argumental que promueve que la mayoría de las adaptaciones filmicas sean coincidentes en aspectos como la conservación de la pareja protagonista, la oposición entre sus familias o el amor fatídico que lleva al nudo discursivo hacia su desenlace.

No obstante, considerando que originalmente el libro de Shakespeare se trata de una obra de teatro, hubiera sido beneficioso para el objetivo de este TFG analizar, además de las películas anteriormente indicadas, algunas de sus representaciones más famosas en Broadway, como es el caso de *Romeo y Julieta* (Leveaux, 2013) o, si el tiempo lo hubiera permitido, el inminente estreno de *Romeo + Julieta* (Gold, 2024) que reversionará el clásico. La realización de la comparativa y el análisis textual de estas funciones con el texto original junto con las adaptaciones filmicas proporcionaría información relevante sobre los cambios en las distintas versiones de la tragicomedia; igualmente nos permitiría reflexionar sobre la importancia que tiene cada medio de expresión, (es decir, el cine, teatro o literatura), a la hora de transformar el texto o si, por el contrario, el causante de las alteraciones de las obras es el propio autor de estas y no la disciplina artística.

En todo caso, y como último apunte, más allá de la apreciación de que existen aspectos mejorables en este TFG, se considera que la investigación resultante, teniendo en cuenta su naturaleza académica, cumple con los objetivos establecidos y refleja la capacidad de aplicar múltiples conceptos y procesos que se han trabajado a lo largo del Grado en Comunicación Audiovisual que se ha

cursado. Asimismo, y a pesar de haber centrado el enfoque en la película de Lurhmann, el proyecto podría suponer el punto de origen para otros estudios que persigan ahondar en otras de las versiones fílmicas del texto de Shakespeare; complementar los resultados obtenidos atendiendo a otras especificades de la adaptación de 1996 o, incluso, compararla con otras producciones dirigidas por el cineasta australiano con el objetivo de reforzar la definición y expresión de su *Red Carpet Cinema*.

9. BIBLIOGRAFÍA

Bazin, A. (1967). *What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray. Volume I.* University of California Press.

Cartmell, D. y Whelehan, I. (Eds.) (2013). *Adaptations: From text to screen, screen to text.* Routledge.

Casetti, F y Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film.* Paidós Comunicación.

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film.* Cornell University Press.

Cook, P. (2010). *Baz Lurhmann.* Bloomsbury Publishing.

Encabo Fernández, E. (2004). Relaciones entre ópera y cine: historia de un continuo trasvase cultural. En Domingo Vera, J. y, Sánchez, A. (Eds.). *Cine y literatura: el teatro en el cine* (pp. 207-216). Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.

Genette, G. (1983). *Narrative discourse: an essay in method.* Cornell University Press.

Gimferrer, P. (1999). *Cine y literatura.* Six Barral, Los Tres Mundos.

Gómez, E. (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. *Cuadernos de filología alemana*, 2, 245-255. <https://core.ac.uk/>

Koch, A. (2014). *The visuals aesthetics of Baz Lurhmann's 'Red Curtain Cinema'.* GRIN.

Minutella, E. (2002). El amante de Verona en el cine: Romeo y sus distintas representaciones. En Ríos, J. A. y Sanderson, J. D. (Eds.). *Relaciones entre el cine y la literatura: lo hispano en el cine norteamericano / personajes literarios en la pantalla* (pp. 63-73). Universidad de Alicante.

Pérez Bowie, J. A. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa*, 13, 277-300. <https://www.cervantesvirtual.com/>

Real Academia Española. (s.f.). Adaptar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 24 de julio, 2023 de <https://dle.rae.es/adaptar>

Rodríguez Marín, M. E. (2004). Adaptación cinematográfica de obras literarias. Shakespeare en el cine. En Domingo Vera, J. y Sánchez, A. (Eds.). *Cine y literatura: el teatro en el cine* (pp. 167-173). Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.

Sánchez-Noriega, J. L. (1999). Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales. En Ríos, J. A. y Sanderson, J. D. (Ed.). *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine* (59-74). Universidad de Alicante.

----- (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Editorial Paidós.

----- (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Revista Comunicar*, 17, 65-69. <https://doi.org/10.3916/C17-2001-09>

Sanderson, J. D. (2002). Romeo no debe morir: los guiños contemporáneos de Baz Lurhmann en *Romeo + Julieta*. En Ríos, J. A. y Sanderson, J. D. (Eds.). *Relaciones entre el cine y la literatura: lo hispano en el cine norteamericano / personajes literarios en la pantalla* (pp. 75-83). Universidad de Alicante.

Sheppard, P. (2017). *Devouring Time: Nostalgia in Contemporary Shakespearean Screen Adaptations*. McGill-Queen's University Press.

Zecchi, B. (2012). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Editorial Complutense.