

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN Y LA COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



**LA INFLUENCIA DE LA PINTURA EN EL CINE: LA
ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA EN *LA JOVEN
DE LA PERLA* DE PETER WEBBER**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO EN COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL**

Trabajo presentado por D. Laura Vaca Heredia para la obtención del título de
Grado en Comunicación Audiovisual, bajo la dirección del profesor D. Pedro
Javier Millán Barroso

BADAJOS
2017

“La influencia de la pintura en el cine: la adaptación cinematográfica en *La joven de la perla* de Peter Webber”.

Trabajo presentado por Dña. **Laura Vaca Heredia** para la superación de la asignatura *Trabajo Fin de Grado en Comunicación Audiovisual* (500355), del título de Narrativas y estéticas audiovisuales, Cultura audiovisual, Industria cultural iberoamericana, Industria cultural digital 2º curso, bajo la dirección de D. Pedro Millán Barroso, profesor del Departamento de Información y comunicación de la Universidad de Extremadura.

El alumno

Vº Bº del Director

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Laura Vaca Heredia', with a horizontal line drawn through it.

Fdo. Laura Vaca Heredia.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pedro Javier Millán Barroso', with a horizontal line drawn through it.

Fdo. Pedro Javier Millán Barroso.

**“La influencia de la pintura en el cine: la adaptación cinematográfica en
La joven de la perla de Peter Webber”.**

Resumen

Este trabajo aborda el tema de los encuentros entre el cine y la pintura, centrándose en el caso de la película *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003). En un recorrido histórico, se plantean las distintas formas en las que la pintura ha influido en el cine. Se tratan los conceptos útiles para explicar la relación directa, como la hiperdiscursividad y la figura del enunciador audiovisual. Ello requiere tratar la teoría Genettiana de la transtextualidad, que con las tres obras de *La joven de la perla*: la pictórica, la literaria y la fílmica, apoya la teoría del trabajo.

ÍNDICE GENERAL

Índice de figuras.....	2
1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LA RELACIÓN ENTRE EL CINE Y LA PINTURA.....	7
3.1 Aproximación a los vínculos históricos entre el cine y la pintura.	7
3.2 Elementos a tener en cuenta que relacionan pintura y cine.....	14
4. EL CINE COMO RELATO HIPERDISCURSIVO	19
4.1 Cine como relato o diégesis.....	19
4.2 Cine con intención artística o estética	20
4.3 La enunciación audiovisual	21
5. ADAPTACIÓN COMO FORMA DE TRANSTEXTUALIDAD.....	23
5.1 Los conceptos de comparatismo, interpretación y traducción.....	23
5.1.1 Comparatismo	23
5.1.2 Traducción.....	24
5.1.3 Interpretación	25
5.1.4 Recapitulación sobre el concepto de adaptación cinematográfica.....	26
5.2 La transtextualidad como adaptación	27
5.2.1 La intertextualidad: alusión y cita	28
6. ADAPTACIÓN FÍLMICA: LAS OBRAS DE <i>LA JOVEN DE LA PERLA</i>	34
6.1 Omisiones entre el libro y el film: <i>La joven de la perla</i>	41
7. CONCLUSIÓN.....	43
8. REFERENCIAS.....	44
8.1 Bibliografía.....	44
8.2 Webgrafía	44
8.3 Filmografía	45

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Tableau vivant <i>Dutch East Indies</i> (1898).....	7
Figura 2 Fotograma de <i>El gabinete del doctor Caligari</i> (Robert Wiene, 1919).....	8
Figura 3. Fotograma de <i>Senso</i> (Luchino Visconti, 1954).....	9
Figura 4. <i>El beso</i> (Francesco Hayez, 1859).....	9
Figura 5 Fotograma de <i>Evangelio según San Mateo</i> (Pier Paolo Pasolini, 1964).....	10
Figura 6 Fotograma de <i>Evangelio según San Mateo</i> (Pier Paolo Pasolini, 1964).....	10
Figura 7. <i>La pesadilla</i> (Füssli, 1781).....	11
Figura 8. <i>La marquesa de O</i> (Éric Rohmer, 1976).....	11
Figura 9 Fotograma de <i>Barry Lyndon</i> (Stanley Kubrick, 1975).....	12
Figura 10 <i>Matrimonio a la moda</i> (Hogarth, 1743-1745).....	12
Figura 11 Fotograma de <i>Barry Lyndon</i> (Stanley Kubrick, 1975).....	12
Figura 12 Fotograma de <i>Goya en Burdeos</i> (Carlos Saura, 1999) y cuadro original de Goya (1797).....	13
Figura 13 Fotograma de <i>Frida</i> (Julie Taymor, 2002).....	14
Figura 14 Fotograma de <i>Los Nibelungos</i> (Fritz Lang, 1924).....	16
Figura 15 <i>Troopers coloridos al rescate</i> (Remington).....	17
Figura 16 Fotograma de <i>La legión invencible</i> (John Ford, 1949).....	17
Figura 17 <i>La boda campesina</i> (Pieter Brueghel el Viejo, 1568).....	18
Figura 18 Fotograma de <i>Ciudadano Kane</i> (Orson Welles, 1941).....	18
Figura 19 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 00:09:02).....	29
Figura 20 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 00:10:49).....	29
Figura 21 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 00:17:52).....	30
Figura 22 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 00:37:34).....	30
Figura 23 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 00:29:33).....	30
Figura 24 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 00:47:49).....	31
Figura 25 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 01:27:48).....	32
Figura 26 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 00:03:21).....	35
Figura 27 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 00:30:33).....	37
Figura 28 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 01:07:56).....	38

Figura 29 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 01:17:43).....	40
Figura 30 Fotograma de <i>La joven de la perla</i> (2003, 01:27:48).....	40

1. INTRODUCCIÓN

Los hermanos Lumière afirmaron que “el cine es una invención sin ningún futuro” (Martínez-Salanova Sánchez, s.f.¹). En su búsqueda de legitimación como arte el cine se esfuerza en desarrollar sus capacidades enunciativas y estéticas. Esto lo llevará a una relación con otras artes más consolidadas: la pintura, la literatura y la música.

Mi pasión por la pintura y el cine me ha llevado a realizar este trabajo de fin de grado, con motivo de profundizar más acerca de la relación entre la pintura y el cine, o más concretamente, de qué forma ha influido la primera en el segundo. Por eso planteo, en primer lugar, un marco histórico que sitúe la relación de ambos en la historia.

Desde los primeros *tableaux vivants* (“cuadros vivientes”) veremos que el cine ha tomado como referencia la pintura. La influencia entre las distintas artes no solo no ha dejado de existir, sino que tampoco ha dejado de ser importante. Estudiaremos la teoría de Jose Luis Borau en expuestos en *La Pintura en el Cine y el Cine en la Pintura* (2001), distinguiendo las distintas formas por las que un creador puede tomar a la pintura como referencia.

Por otro lado, nos detendremos en el concepto de cine como relato hiperdiscursivo. Por ello es esencial delimitar qué entendemos por cine, y al tratar su lenguaje, comprenderemos que su estudio se puede incorporar al de otros, ya que se trata de un lenguaje formado por distintos lenguajes. Por último, la transtextualidad de Genette ayudará a comprender la relación entre textos (en este caso de muy distinto tipo) pero que no dejan de poder ser relacionados.

En cuanto a la parte aplicada de este trabajo, considero un buen ejemplo de lo anterior que las obras pictórica, literaria y fílmica de *La joven de la perla*. Bajo este mismo nombre, encontramos en primer lugar, el famoso cuadro que el pintor holandés Johannes Vermeer realizó entre 1665 y 1667. A día de hoy, aún es un misterio quién es la chica de turbante azul y amarillo que está en el cuadro. Este misterio fue lo que animó a Tracy Chevalier a escribir su obra literaria en 2001, dándole una historia de ficción a esta chica y a su perla: Griet es una joven que va a trabajar como criada a casa de los Vermeer, y de ahí surge una relación especial entre ella y el pintor, su amo.

¹ Fuente de internet cuyo autor no ha especificado la fecha.

Peter Webber es el director que elige estas obras pictórica y narrativa. Junto con Eduardo Serra, el director de fotografía, consiguen convertir muchas de las escenas del film *La joven de la perla* en los llamados *tableaux vivants*. Un ejemplo es el mismo cuadro que da nombre a la obra, pudiendo ver a Griet posando en el momento en el que Vermeer la pinta. Estas escenas multiplican y dotan de movimiento el reducido catálogo del pintor holandés, para realizar una película que constituye todo un estudio sobre la recreación fílmica de la estética pictórica flamenca de Vermeer.

Por último, se analizarán ambos relatos para ver de qué manera se han adaptado, qué se ha cambiado y qué se ha omitido de forma más precisa. Creo que es una forma apasionante de tratar las relaciones entre las distintas artes, de ver cómo pueden transformarse, moldearse o qué elementos utilizan para ello.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivo general: Estudio de la influencia de la pintura en el cine desde la perspectiva histórica y acercamiento a los principales conceptos y lenguajes que se relacionan.

Objetivos específicos:

- Estudio de la relación histórica entre pintura y cine, con exposición de algunos ejemplos relevantes.
- Estudio del lenguaje pictórico y cinematográfico.
- Abordaje y profundización en el concepto de cine.
- Abordaje y profundización en el concepto de adaptación.
- Abordaje y profundización en la teoría de transtextualidad.

Metodología:

- Revisión bibliográfica y webgráfica de las principales teorías sobre las relaciones entre la pintura y el cine, así como de los distintos conceptos tratados en el trabajo.
- Visionado y comentario de la película *La joven de la perla*, relacionándola y extrayendo las conclusiones oportunas en relación con las obras en las que se inspira: los diversos cuadros de Johannes Vermeer y la novela del mismo título.

3. APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LA RELACIÓN ENTRE EL CINE Y LA PINTURA

3.1 Aproximación a los vínculos históricos entre el cine y la pintura.

Como punto de partida, se expondrá parte de la historia para una mejor comprensión de cómo la pintura ha influido al cine a lo largo de la historia, y de qué forma los directores y creadores han tomado ésta como referencia. Así, algunos ejemplos, ayudarán a comprender mejor la situación histórica, hasta llegar a la actualidad.

En sus comienzos, la pintura era considerada un oficio artesanal, mientras que se consideraban actividades artísticas las relacionadas con el intelecto. Fue el filósofo francés Charles Batteux quien estableció en *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1796) la concepción actual de Bellas Artes, concepto que llega hasta nuestros días, incluyendo la pintura.

La historia de la pintura ha tenido un desarrollo paralelo en gran medida al resto de las artes plásticas, con diversas particularidades en el tiempo y en el espacio debidas a factores como la creación y el desarrollo de nuevas técnicas y materiales utilizados, los factores socio-culturales y estéticos que se han ido desarrollando según la ubicación, ya que cada cultura ha tenido una manera distinta de plasmar el mundo.

La pintura ha sido durante siglos el principal medio plástico para documentar la realidad, mostrando en sus imágenes el devenir histórico de las distintas culturas que se han sucedido a lo largo del tiempo, así como sus costumbres y condiciones materiales, sirviendo de referencia a artes posteriores.

A lo largo del siglo XIX, la pintura comenzó a ser extrapolada a otras artes. Los *tableaux vivants* (pinturas vivientes) son representaciones teatrales donde las personas usan trajes y posan como si se tratara de una pintura. Estas son didácticas con fondo histórico o religioso, que reproducían normalmente cuadros clásicos.



Figura 1 Tableau vivant *Dutch East Indies* (1898)

El cine nace en 1895 de la mano de los hermanos Lumière, cual mera ilustración de textos literarios previos y su disfrute remitía obligatoriamente a las páginas de un libro o a una escena teatral. Nace en este contexto la magia de Georges Méliès. Méliès hizo realidad los sueños de las personas, al mostrar esta fantasía en las imágenes representadas en una pantalla. Aquellas películas de Méliès, y de otros cineastas de la época, aunque no carecían de encanto y magia, carecen de relaciones directas con la pintura. En su búsqueda de legitimación plástica y estética, se comenzó a fijar en la pintura, componiendo en muchas ocasiones filmes completos inspirados en las composiciones pictóricas de los grandes maestros (Martínez Díez, 2012).

Tras la I Guerra Mundial, se crearon obras maestras que iban a hacer escuela. Uno de los movimientos más destacados y con abundante influencia en el cine fue el expresionismo.

Destacamos las películas más reconocidas, relacionadas con la estética expresionista: *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1919) y *Nosferatu, el vampiro* (1922) de Murnau, cuya estética extraña y alienada respondía a los miedos de la Europa de postguerra. Las formas puntiagudas, las escenografías cerradas y la temática se relacionan de forma directa con el expresionismo alemán de la pintura.



Figura 2 Fotograma de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919)

Siguiendo la historia y en paralelo al movimiento surrealista en otras artes como pintura y literatura, surge además un cine surrealista, cuyo exponente más célebre es *Un perro andaluz* (1929) dirigida por Luis Buñuel, con la colaboración del pintor Salvador Dalí.

Al terminar la II Guerra Mundial, en los años 40 y 50 aparece el cine neorrealista, un cine testimonial que busca plasmar la realidad del momento. Es por lo tanto, un cine menos preocupado por las formas plásticas y estéticas. A partir de la violenta

interrupción del neorrealismo italiano, la pintura pierde fuerza en la pantalla en cuanto a diferencias directas y determinantes. “El neorrealismo es la sencillez artística desde el acercamiento a lo social, lo histórico y lo poético, la búsqueda de las cosas «tal como eran», y la narración de los problemas de la Italia de la posguerra” (Martínez-Salanova Sánchez, s.f.).

Como excepción, Luchino Visconti fue un director italiano que trabajó teniendo en cuenta las demás artes. En películas como *Senso* (1954) o *El Gatopardo* (1958) se inspira en la manera de pintar de los artistas italianos de mediados del siglo XIX para ambientar los planos generales de influencia histórica que sirven de escenario a sus historias de amor y sus análisis de la sociedad italiana de la época. En *Senso*, el director toma parte de los vestuarios de ciertos pintores para definir la puesta en escena de la película.



Figura 4. *El beso* (Francesco Hayez, 1859)



Figura 3. Fotograma de *Senso* (Luchino Visconti, 1954)

Vemos (figuras 3 y 4) un claro ejemplo en una conocida escena de la película *Senso* (1954), en la que Luchino Visconti elige el cuadro de Francesco Hayez, *El*

beso (1859) para transmitir la intensidad de la pasión de los amantes protagonistas. A pesar del significado opuesto de ambas imágenes, pues el cuadro de Hayez representa la despedida del soldado que marcha a la guerra.

Otro gran cineasta italiano post-neorrealista al que debemos hacer referencia es Pier Paolo Pasolini, que además fue pintor. La pasión de Pasolini por la expresión figurativa tenía dos características fundamentales: mostraba un enorme interés hacia la gran pintura religiosa italiana medieval, Giotto, Pontormo, Masaccio, Piero della Francesca... Además, de otros maestros de la pintura: Caravaggio, del que extrajo las miradas de los apóstoles en su film *Evangelio según San Mateo* (1964), El Greco, e incluso Velázquez. En las figuras 5 y 6 vemos la intensidad de las miradas de los protagonistas del film, los cuales recuerdan a pinturas de Caravaggio (Mateo Hidalgo, 2015).



Figura 5 Fotograma de *Evangelio según San Mateo* (Pier Paolo Pasolini, 1964)



Figura 6 Fotograma de *Evangelio según San Mateo* (Pier Paolo Pasolini, 1964)

La *Nouvelle Vague* o Nueva Ola es un movimiento posterior del Neorrealismo, y en cierto sentido enfrentado al mismo. Continúa constituyendo la otra gran ruptura del medio siglo cinematográfico, que también huía del volver la vista al pasado pictórico. Se trataba de purificar el cine de cualquier otro estímulo que no fuera el propio cine. Explica Borau: “Era el Cine frente al Cine, observándose atentamente en el espejo, reflexionando sobre sí mismo y prescindiendo de aditamentos ajenos.” (Borau, 2001: 58).

Como excepción a la tendencia de la *Nouvelle Vague*, está el director francés Éric Rohmer. *La marquesa de O* (1976) es una adaptación de una novela de Heinrich von Kleist, donde vemos los cuadros de Füssli. Entre Eric Rohmer y Néstor Almendros, director de fotografía de muchas de sus obras, cuidaron cada encuadre, imitando pinturas y obras de arte.



Figura 7. *La pesadilla* (Füssli, 1781)

Figura 8. *La marquesa de O* (Éric Rohmer, 1976)



A mediados de los años 70, Raymond Durgnat, profesor del *Royal College of Art*, agrupa bajo la denominación de *new pictorialism* a un grupo de films, cuyo realismo nacía de la fidelidad a ciertos artistas del pasado. Aparecen reunidos un grupo de profesionales cinematográficos que tratan de señalar al pictorialismo², dejando a un lado la destreza técnica.

² Una corriente fotográfica que busca lo artístico en la fotografía.

El iniciador de este movimiento es Stanley Kubrick, con su película *Barry Lyndon* (1975). Un film de claras referencias pictóricas; incluso algunos lo denominan, por su apariencia externa, una galería de arte animada (Martínez-Salanova Sánchez s.f.).

Para lograr los cánones de la pintura neoclásica, simetría, orden y belleza, Kubrick y el fotógrafo Alcott, utilizaron las pinturas de Reynolds para paisajes y uniformes (figura 9). Los retratos de Gainsborough y Lawrence para la caracterización de los personajes, las pinturas de Hogarth (figura 10) para las escenas de interior (figura 11). Los paisajes de Constable para los múltiples exteriores. Watteau, por la utilización de la luz y la oscuridad; Stubbs, por el vestuario de caza; los ambientes, mobiliarios y vestuarios de Chodowiecki, pintor y grabador polaco, y muchos otros. Para la iluminación de los planos interiores se basó en los cuadros de Wright de Derby, apasionado de los efectos luminosos, y de los maestros holandeses: Vermeer para la luz y Rembrandt para el claroscuro (Descalzo, 2012).



Figura 9 Fotograma de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)



Figura 10 *Matrimonio a la moda* (Hogarth, 1743-1745)



Figura 11 Fotograma de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)

En los años 80, destacamos las películas realizadas por el polémico Peter Greenway: *El contrato del dibujante* en 1982, *A Zed & Two Noughts* en 1985, *El vientre del arquitecto* en 1987, *Drowning by Numbers* (también traducida como *Conspiración de mujeres*) en 1988 y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* en 1989. A pesar de ser confundido por su film *El vientre de un arquitecto* por un profesional de la arquitectura, Peter Greenaway decidió desde muy pequeño que quería ser pintor. Su interés por el cine europeo ha marcado su carrera, uniendo las dos artes. En el artículo *CINE Y ARTE: 10 pinturas clásicas revisitadas por Peter Greenaway* (2015), Luis Fernando Galván hace referencia a algunas de sus citas: “el cine tiene que ser pensado como la etapa contemporánea de la pintura”, el cineasta cree que entre estos dos dispositivos hay muchas similitudes. Además, Greenway sostiene que “El cine nació a finales del siglo XVI con Caravaggio, Rembrandt, Rubens y Velázquez. En sus obras, ya estaban presentes todos y cada uno de los elementos cinematográficos, incluso el movimiento y casi el sonido.”

Otro ejemplo clave en la historia del cine es la española *Goya en Burdeos* (1999) de Carlos Saura. El film mantiene las marcas estilísticas de Goya, junto con mención explícita de obras señeras suyas y otros pintores como Velázquez (Millán Barroso, 2008). Vemos en el ejemplo al actor José Coronado retratando a la Duquesa de Alba, representando al cuadro real de Goya que data en 1797.



Figura 12 Fotograma de *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) y cuadro original de Goya (1797)

En un cine más actual, se sigue dando la presencia de la pintura en la gran pantalla, pero de forma distinta. Son los llamados biopics: referencias biográficas a la manera de Pollock (*Pollock: La Vida de un Creador* del director Ed Harris, 2000) o Frida Kahlo (*Frida* de Julie Taymor en 2002).



Figura 13 Fotograma de *Frida* (Julie Taymor, 2002)

Apoyándonos en ejemplos más actuales, podemos decir que la tendencia sigue la corriente de tener en cuenta la pintura de forma evidente (Martínez-Salanova Sánchez, s.f.).

Así, contamos con películas como el caso del film *Avatar* (2009) de James Cameron, cuyos escenarios del fantástico planeta Pandora, están inspirados en la obra del ilustrador Roger Dean, aunque no aparezca en los créditos de la película, o *Inception* (2010) de Christopher Nolan, cuya escena de las escaleras recuerda al cuadro *Ascending and Descending* de Escher (1960).

Vemos que el cine, o más concretamente su lenguaje, como arte del tiempo y el espacio, consideró desde sus orígenes a la representación pictórica un referente importante.

3.2 Elementos a tener en cuenta que relacionan pintura y cine

Además de lo que se ha tratado hasta ahora, resulta pertinente acudir a la obra de Jose Luis Borau para concretar los modos esenciales de relaciones entre la pintura y el cine.

En su libro *La Pintura en el Cine El Cine en la Pintura* (2003) estudia las posibles relaciones existentes entre la pintura y el cine. Su aporte teórico comienza con una primera clasificación: la presencia y la influencia.

La presencia, explica Borau, la entendemos como la vida u obra de un artista como tema principal o secundario dentro de un film. La presencia es voluntaria, decidida por el director o por los guionistas. Puede ser temática o argumental, incuestionable por lo tanto.

Este tipo de obras es muy frecuente pese a que hubo años que Hollywood rechazó las biografías, reales o ficticias. Se creía que el artista de pincel no ofrecía suficiente atractivo la taquilla. Esto lo desmintió John Houseman, en su película *El loco del pelo rojo* (1956), producida por él mismo. Contaba este film con la historia del mítico Van Gogh, además de otros pintores como Gauguin. (Borau, 2003: 18-19) También pondremos como ejemplo *La joven de la perla* (2001), objeto de estudio en este trabajo.

La influencia la entendemos como el estudio de un artista o su obra artística que sirva para la construcción de un film.

Borau hace un recorrido por ese concepto, clasificando en tres las posibles aportaciones de la pintura. Explica que “la influencia visual puede darse a través de una escuela pictórica, del trabajo individual de un artista o, incluso, de una obra en concreto, sin que se elimine la posibilidad de que se acusen varias y de muy distinto origen en la misma película, en una de sus secuencias e incluso, en un solo plano” (Borau, 2003: 31).

Por lo tanto, tendríamos muchos campos de estudio a la hora de estudiar la influencia de la pintura en un mismo film, por un solo ejemplo que tomásemos.

En el primer caso, en el que una escuela pictórica influencia al cine y su construcción, pondremos como ejemplo el ya mencionado expresionismo alemán. Explica Borau que esta escuela influenció a grandes directores de la época. Es más, ningún film queda libre del influjo expresionista en el período de entre guerras. Pondremos como ejemplos los más destacados y reconocibles: *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Wiene, *El Golem* (1920) de Wegener y *Nosferatu* (1922) de Murnau. Tienen pues, como denominador común, los rasgos más característicos de este expresionismo alemán: lo fantástico y el drama social y psicológico, estética deformada y abstracta y el uso del claroscuro.

En segundo lugar, también se puede dar el caso de que un solo artista influya a todo un movimiento cinematográfico. Este es el caso de Alfred Kubin: sus ilustraciones de su novela *El otro lado* (1898) motivaron a Wiene, Wegener y Murnau, entre muchos otros, a llevar a cabo sus obras cinematográficas con determinada estética.

Por último, la influencia de un cuadro en particular, no implica una copia total del mismo, significa la aceptación y captación de las cualidades que lo caracterizan o de su estilo. Así lo aclara el crítico alemán Von Seruffert comentando el film *Los Nibelungos* (1924) de Fritz Lang: “Para despertar el recuerdo de una determinada obra maestra no hay que efectuar en modo alguno una reproducción esclavizada del original, basta con transvasar su atmósfera y espíritu a la escena fílmica de que se trate” (Borau, 2001: 33).



Figura 14 Fotograma de *Los Nibelungos* (Fritz Lang, 1924)

Dentro de esta posible influencia, encuentra Borau elementos que se asemejan entre las dos artes. En un principio, tras su aparición en el cine, el color. En un intento de acercar ambas artes, Borau hace una reflexión. Explica que, al no disponer de color el cine de la época, difícilmente era posible la reproducción de una obra pictórica. Aún así, habría que tener en cuenta si el blanco y negro no podría ser el “alma” tanto de la pintura como del cine, ya que el primer boceto de los artistas supone el uso del carboncillo, por lo que no tiene color. Esto acercaría ambas artes, ya que provienen de un boceto en la mente del artista en cuestión.

Cuando se pudo contar con el color, los directores no renunciaron a él para inspirarse y poder reproducir de forma más posible al artista seleccionado. Es más, lo utilizaron para hacer hincapié en esta “copia”. Un ejemplo se encuentra en John Ford, que intentó copiar el color y el movimiento del pintor Remington en su film *La legión invencible* (1949).



Figura 15 Troopers coloridos al rescate (Remington)



Figura 16 Fotograma de *La legión invencible* (John Ford, 1949)

Otro elemento que destaca Borau es la luz. La luz puede reflejar una influencia pictórica y teñir con ellas cualquier película. Algunos directores de fotografía, operadores, no han tenido problema en reconocerlo, incluso se han jactado de que sus películas iluminadas llegan a tener un aire común frente a la diversidad de temas y realizadores.

Por último, la profundidad de foco, impuesta por el director de fotografía norteamericano Gregg Toland en *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) o en *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946), por la cual todo por cuanto aparece en el plano debe gozar de máxima definición, arranca de un artículo pictórico.

Tanto en las tablas góticas como en los lienzos renacentistas, sobretodo dentro de la escuela holandesa (vemos un ejemplo en la figura 17 del maestro holandés Pieter Brueghel el Viejo), el detallismo del cuadro no corresponde a la visión humana, que sólo es capaz de centrar (de enfocar) aquello que mira con un interés especial y no cuanto tiene delante.

De forma y manera que el objetivo cinematográfico tradicional, con sus primeros y últimos términos medio deshechos, se adecua bastante más a nuestra forma de mirar. La discutida teoría de que Vermeer se servía de la cámara oscura para reflejar, en un solo plano, sus admirables creaciones, parece reforzar esa opinión.



Figura 17 *La boda campesina* (Pieter Brueghel el Viejo, 1568)



Figura 18 Fotograma de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941)

A estas alturas, vemos que hay muy distintas formas de tratar la relación entre pintura y cine, dándose distintos tipos de influencia en un mismo film. Es el caso de nuestro objeto de estudio: *La joven de la perla*, en el que se muestra de forma explícita el autor y su obra, así como la semejanza de la fotografía durante toda la película al estilo del barroco del pintor.

Por lo tanto, podemos ver en un film influencias pictóricas de todo tipo: tanto presenciales, apareciendo el mismo artista o su obra dentro del film, o de influencia, habiendo estudiado la obra artística de un autor o de una escuela pictórica, y tomando elementos de ésta (luz, color, profundidad de campo).

4. EL CINE COMO RELATO HIPERDISCURSIVO

En este apartado la definición de cine como tipo de género audiovisual, delimitándolo con unas características específicas que nos ayudarán a relacionarlo con el resto de las artes y a entender de forma más clara su lenguaje, para proceder después a analizar *La joven de la perla* con mayor precisión.

Conviene aclarar que aunque el objetivo de este trabajo no sea el estudio del lenguaje literario, sí es necesario pasar por él cuando hablamos de los distintos lenguajes que el cine utiliza en su relato hiperdiscursivo.

A lo largo de su historia, el cine ha sido entendido como medio de comunicación, difusor de ideologías, industria y medio de expresión artística. Veamos las algunas características que lo definen.

4.1 Cine como relato o diégesis

En estos conceptos nos detenemos ya que se pueden extrapolar a otras artes, como son la literatura y la pintura. Ciertas obras de arte tienen relato o diégesis: cuentan una historia. La gran diferencia está el repertorio de recursos que utiliza para hacerlo, completamente diferentes dependiendo del lenguaje que se utilice en cada caso.

Genette subraya los dos posibles conceptos para diégesis (1983): el mundo narrado – *diégese*, en francés– y el acto de narrar –*diégèse*–.

El escritor Jaime Correa hace referencia en *El español sin misterios* (2012) a esta teoría, complementándola con la teoría que propone André Gardiès en su libro *Le récit filmique* (1993): Mundo ficcional que funciona generalmente (pero no siempre) a imagen y semejanza del mundo real. Se trata entonces de un mundo, un universo espacio-temporal coherente, poblado de objetos y de individuos que posee sus propias leyes. El texto narrativo muestra y representa parcialmente dicho mundo. Sin embargo, el lector o espectador también tiene que construirlo imaginariamente a partir de lo que el texto propone o sugiere. La diégesis es el mundo en el cual penetra el lector o espectador cuando se deja "atrapar" por una historia. Necesita tres características: orden, tiempo y duración, para hacerlo coherente.

Este mundo creado es el denominado universo diegético. De hecho, el adjetivo "diegético" puede resultar muy útil para el análisis de las obras. Por ejemplo, aunque muchas veces los narradores de las novelas son diegéticos, es decir, son personajes que tienen una existencia real en el mundo ficcional, en ocasiones el narrador puede ubicarse fuera de la diégesis.

Decimos que el cine utiliza un lenguaje cinematográfico. El relato del cine es hiperdiscursivo: utiliza un lenguaje hecho de otros lenguajes.

Al hecho fílmico le es propio un juego sistémico de elementos discursivos donde lo narrado y lo teatral se coordinan con lo musical, pictórico-fotográfico, lo poético... y se supeditan en la enunciación a las pautas [...] que entraña la focalización del montaje y del movimiento de cámara (Millán Barroso, 2007).

Por ello, el cine está influenciado en gran parte en las otras artes. Se expresa de múltiples y variadas maneras, constituyendo así el lenguaje cinematográfico.

4.2 Cine con intención artística o estética

En relación a este fin artístico del cine (o, extrapolando de nuevo a las otras artes) el creador de arte, hace un film, un cuadro, o un libro de forma racional o irracional, o ambas pueden coexistir.

Umberto Eco se centra en la teoría de la creatividad como construcción, desarrollada por Poe y Valéry previamente, explicando el proceso de la creatividad diciendo que el que escribe, el que pinta, el que esculpe, el que compone música o el que hace cine, siempre sabe lo que hace, cuánto le cuesta. Sabe que debe resolver un problema. Sin embargo, señala Eco, los datos iniciales pueden ser oscuros, intuitivos, mero deseo o recuerdo. Pero después el problema se resuelve escribiendo, interrogando la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (Garma, 2005: 1-2).

Por otra parte, podemos hablar de los límites del control del autor: una aportación que hace el destinatario al film. Sobrepasar el control del autor es no saber cómo reaccionará éste (consciente o subconscientemente) ante la obra. Según Jauss: "Precisamente esta pluralidad de posibles interpretaciones, constituye el carácter

estético del texto, y da un análisis de la recepción, especiales posibilidades que la comprensión previa del mundo de la vida (para los materialistas, la ideología) que los distintos estratos de lectores van a asimilar o incluso alterar” (Jauss, cfr. Garma, 2005, 6).

Anteriormente, se ha tratado esta intención estética o artística del cine. Podemos observar ambas posturas: la presencia (que sería la parte consciente de la teoría de Umberto Eco) y la influencia (que podría provenir de la coexistencia de ambas teorías).

4.3 La enunciación audiovisual

En relación con las otras artes, como literatura o pintura, el cine no necesita la voz de un narrador para contar la historia. El cine, al utilizar distintos lenguajes, no necesita de la voz de un narrador (de lenguaje verbal) para ello, cosa que sí exige la novela.

Ciertamente, abundan las películas donde la voz narradora es muy relevante, pero en otras no existe: la narración verbal es en el cine otro más de los ingredientes discursivos de que puede servirse la enunciación cinematográfica. Ésta comparte con el narrador la función organizadora del relato, mediando entre el espectador y el universo ficcional contado, pero opera mediante procedimientos de índole no verbal. Porque la enunciación audiovisual no requiere una “voz” (lenguaje verbal) para contarnos la historia, aunque puede servirse de ella tanto narrativamente como a través del diálogo.

Así pues, la noción de narrador fílmico y otras análogas, pese a su indudable operatividad para el análisis del relato cinematográfico, resultan insuficientes para designar un acto enunciativo que no depende exclusivamente de aquella voz para contar historias. Debe formularse otra que contemple la naturaleza transdiscursiva del relato audiovisual - no solo del cinematográfico- , siendo mi propuesta hablar de un enunciador fílmico o audiovisual, que contempla la verbalidad narradora sin exigirla (Millán Barroso, 2008).

El concepto de narración ha sido empleado como sinónimo de “relato” y “diégesis”, pero esto ha llevado a confusión en numerosas ocasiones. Ya hemos dicho que la diégesis es la historia completa. Expliquemos ahora la narración.

Cuando hablamos de esta, nos referimos al acto de contar el relato. Se trata de un concepto mucho menos general que los dos anteriores. La narración sí exige relato, pero el relato no exige narración. Podemos contar una historia utilizando otros recursos expresivos.

Todos los elementos se unen y forman un relato coherente. Ciertos escritores y cineastas de vanguardia rompen a propósito la ley de la causalidad en sus narraciones. Al hacerlo, obligan al público a esforzarse un poco para descubrir principios alternativos de organización narrativa. Sin embargo, la ley de la causalidad es tan crucial en las narraciones que lo que usualmente se presenta como una violación a esta ley, no suele ser más que una versión o variación —mucho más compleja o extremadamente simplificada— del mismo principio. *La joven de la perla* es un ejemplo claro: la voz de la narradora que aparece en el libro (la misma protagonista) desaparece, dando lugar a escenas de gran carga no verbal, cediendo la palabra a la imagen y confiando toda la fuerza del relato a ésta.

5. ADAPTACIÓN COMO FORMA DE TRANSTEXTUALIDAD

El objetivo de este apartado es presentar de una manera lo más detallada posible el concepto de adaptación cinematográfica, para poder relacionarla con la teoría de la transtextualidad que nos servirá para analizar de mejor forma el film *La joven de la perla* en relación con la pintura.

Llegados a este punto resulta fundamental aclarar la definición de texto como cualquier clase de signo complejo susceptible de ser interpretado, no sólo la definición clásica de texto verbal o escrito. De esta forma, podemos aplicarlo a la pintura, literatura y cine.

5.1 Los conceptos de comparatismo, interpretación y traducción

Para una definición clara de adaptación, en primer lugar se ahondará en una serie de conceptos que concretarán su definición.

5.1.1 Comparatismo

Del francés *comparatisme*, es una corriente lingüística cuyo fin es determinar el parentesco genético entre las lenguas. Más adelante, también fue entendido como un método de investigación encargado de comparar textos de distintos tipos.

Remak (1961) propuso una definición de literatura comparada:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (i. e., pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i. e., política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (Remak, 1961: 89).

De esta forma, los objetos a estudio del comparatismo no se limitarían a los propiamente literarios, sino también a otros textos. El comparatismo estudiaría así tanto obras del mismo tipo como dos obras de distinto tipo o género.

5.1.2 Traducción

La interpretación que se le da a un texto. Partiendo del concepto tradicional de equivalencia, el estudioso de literatura comparada Gedeón Toury obliga a establecer requisitos previos para considerar una traducción como tal. Desde el punto de vista de los estudios sobre traducción, el término “equivalencia” pasa entonces a referirse a la relación existente entre dos textos en la medida en que se puede constatar que uno de ellos funciona como traducción del otro, bajo unas circunstancias determinadas (Cañuelo, 2008).

Aunque con controversia, esta definición resulta muy útil porque nos permite apartarnos de la preocupación sobre cuál es el grado de fidelidad que los textos traducidos deben a sus originales y adoptar una nueva perspectiva, desde la cual cuestionarse cuáles son las estrategias seguidas por los traductores de un *corpus* determinado en un momento dado (identificación de normas), qué tipo de relaciones se establecen entre el texto de partida y el de llegada, y por qué se establecen éstas y no otras.

Esta idea de traducción puede aplicarse también a la adaptación cinematográfica y dejar así de definirla en función de relaciones preconcebidas de fidelidad o adecuación respecto a la obra de partida.

El concepto de adaptación cinematográfica pasa entonces a englobar todas aquellas películas que se presentan como adaptaciones al cine de textos originalmente escritos para ser leídos y que son percibidas y evaluadas por el público y la crítica como tales.

Con este concepto tan amplio, podemos distinguir el fenómeno de traducción en dos tipos: literal (siguiendo palabra por palabra el texto original, generando problemas de sentido) o libre (sigue el sentido del texto, pero se aparta del original a la hora de contarlos y seleccionar los recursos expresivos).

A la hora de la interpretación entre pintura, literatura y cine, la interpretación es obligatoriamente libre, porque estamos hablando de lenguajes completamente diferentes y, por tanto, con distintos recursos expresivos.

La adaptación entre literatura y cine podemos decir que es un fenómeno de traducción, ya que implica un cambio de lenguaje.

5.1.3 Interpretación

La traducción requiere de selección a la hora de traspasar una obra a otro género. Es la interpretación de la obra por parte del autor la que controla el resultado final, el resultado de la adaptación. La intención de éste (la *intentio*) controla todo el proceso. ¿Tiene la interpretación de una obra algún límite? ¿Debe de tenerlo?

Umberto Eco pronuncia en las conferencias Tanner la teoría elaborada o en proceso de elaboración que más adelante reuniría en su obra *Los límites de la interpretación* (1992), donde habla de las posturas posibles cuando se realiza una interpretación de un texto (en este caso literario, teniendo en cuenta que se pueden extrapolar siempre a las otras artes).

El principal atractivo a estudiar de esta conferencia fue la aparición y la réplica a la teoría de Richard Rorty, el filósofo pragmatista americano (ironista liberal, en su propia definición), de Jonathan Culler, conocido crítico y teórico vinculado con las posturas desconstruccionistas, y de Christine Brooke-Rose, catedrática de literatura de la Universidad de París VIII.

Umberto Eco plantea el tema de la interpretación textual, separando “interpretación” y “uso”. Interpretar un texto es determinar un significado del texto mismo. Por el contrario, usar un texto no implica la voluntad de determinar un significado ajeno, sino la de imponerle un sentido imprevisto.

El debate se centra en la lucha entre la "intentio operis", la "intentio auctoris" y la "intentio lectoris". La intentio auctoris ha sido objetivo de ataques por todos aquellos que defienden la autonomía del texto; la intentio lectoris, por los defensores de la respuesta del lector como determinante del significado. Eco toma una vía intermedia: la defensa de la intentio operis, la intención de la propia obra. Es decir, “Un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo” (Eco, 1995).

En respuesta, Rorty trata de minimizar el efecto de la distinción entre "uso" e "interpretación" de los textos: “todo lo que uno hace con cualquier cosa es usarla. Interpretar algo, conocerlo, penetrar en su esencia, etcétera, son sólo diversos modos de describir algún proceso de ponerlo en funcionamiento.” (Eco, 1995).

...he subrayado lo difícil que es decir si una interpretación es buena o no. Sin embargo, he decidido que es posible establecer algunos límites más allá de los cuales se puede afirmar que una interpretación determinada es mala e inverosímil. Como criterio, mi crítica [...] es suficiente para reconocer que no es cierto que todo sirve (Eco, 1905).

En respuesta y como moderador de ambas posiciones, Jonathan Culler, hace una reflexión sobre el término en éste debate:

La interpretación no necesita defensa; siempre está con nosotros, pero, como la mayoría de las actividades intelectuales, sólo es interesante cuando es extrema. La interpretación moderada, articuladora de un consenso, por más que pueda ser valiosa en algunas circunstancias, no tiene mucho interés [...] no creo que haya que considerar la producción de interpretaciones de obras literarias como meta suprema, y mucho menos como única meta, de los estudios literarios, pero si los críticos van a dedicar su tiempo a la elaboración y la propuesta de interpretaciones, entonces deben aplicar toda la presión interpretativa que puedan, deben llevar su pensamiento todo lo lejos que les sea posible. No cabe duda de que muchas interpretaciones 'extremas', como muchas moderadas, tendrán escaso impacto, porque se juzgarán poco convincentes, redundantes irrelevantes o aburridas, pero si son extremas, gozarán, en mi opinión, de una mayor posibilidad de sacar a la luz conexiones o implicaciones no observadas o sobre las que no se ha reflexionado con anterioridad que si luchan por permanecer 'sanas' o moderadas (Eco, 1995).

El problema que se plantea es el de la convivencia entre interpretaciones tradicionales e interpretaciones extremas. Lo que para Eco es un derroche interpretativo, un abuso, para Rorty es una posibilidad más que funciona con un grado mínimo de consenso. Para Culler, en cambio, lo extremo tiene el atractivo de lo diferenciado y es necesario para mantener viva la riqueza del texto a lo largo de la historia.

5.1.4 Recapitulación sobre el concepto de adaptación cinematográfica

Tras el estudio de los distintos conceptos, se puede concluir con una serie de reflexiones en torno a este tema.

La adaptación de un texto, requiere de traducción. Es decir, una variación. El autor tiene en sus manos un hipotexto (pongamos una obra pictórica o un libro), para convertirla en hipertexto (film) a través de una serie de procedimientos.

La adaptación cinematográfica es una traducción libre, con unos cambios significativos e inevitables: cambiando de género, cambiamos de recursos expresivos, por muy fiel que la obra quiera ser a su original. La duración se ve afectada de forma

importante, en la aplicación práctica veremos cómo una obra de 312 páginas se ve condensada en un film de 96 minutos.

Eso sí, la adaptación tiene un límite. El límite podríamos definirlo para entenderlo de forma simplificada en no perder los sentidos principales del relato.

Para seguir considerándose adaptación es el autor el que tiene que saber escoger lo fundamental de la obra para realizar una adaptación adecuada que pueda seguir considerándose como tal. El *intentio* del autor de seguir conservando lo que él considera importante, saber extraer lo que hace de una obra lo que es, y traducir los recursos expresivos al medio al que se enfrente.

Es un tema muy amplio y muy ambiguo, difícil de limitar. Los recursos de la pintura no son los de la literatura, ni los de la literatura los del cine. Veremos qué recursos utilizan las distintas artes para su adaptación.

5.2 La transtextualidad como adaptación

Gérard Genette desarrolla en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) una teoría que estudia la relación (visible o escondida) entre textos. Genette utiliza el concepto de transtextualidad para definir la trascendencia textual del texto.

De los cinco tipos de transtextualidad que el autor distingue en su libro, nos detenemos en primer lugar a estudiar la hipertextualidad: Gerard Genette define la hipertextualidad como la relación entre un texto A, original, al que llama hipotexto y un texto B que deriva del A, al que llama hipertexto. El que llega a nosotros, los lectores, es el hipertexto. El hipotexto sólo está presente implícitamente. ¿Pero cómo se llega al hipertexto a través de un hipotexto?

En nuestro caso, *La joven de la perla* es la obra pictórica de la cual deriva la obra literaria, y de la obra literaria, la obra fílmica. Todo esto conlleva un proceso de adaptación. El creador del hipertexto (la película) debe tener en cuenta que se enfrenta a un proceso de cambio de lenguaje, y por lo tanto debe cambiar la obra original, es decir, el hipotexto (el libro). Como ya hemos dicho, el cine es un relato hiperdiscursivo: está hecho de muchos lenguajes.

5.2.1 *La intertextualidad: alusión y cita*

La intertextualidad es la relación de co-presencia entre dos o más textos; esto significa que en el hipertexto aparece el hipotexto. Esta co-presencia se manifiesta en *La joven de la perla* de dos formas: como cita y como alusión.

La cita es su forma más explícita y literal. Consiste en utilizar en un texto unas palabras o párrafos de otro texto del mismo autor o de otro autor, aclarando de quien es la cita y resaltando lo citado con otro tipo de letra o con comillas. En este caso, ya que la teoría es desarrollada para texto escrito, a la hora de extrapolar el concepto puede existir confusión. Ya que no hay nada que pueda entenderse como literal, en una obra fílmica no aparece, en el caso de la pintura por ejemplo, un texto explicativo con el autor, el título y el año de la obra cinematográfica, si no es el espectador el que debe estar preparado para poder verlo.

Para concretar, nosotros tomaremos el concepto de cita como aparición explícita del cuadro en la obra cinematográfica, es decir, no contará como cita algún otro plano que no sea el cuadro meramente pintado, con sus materiales propios (en nuestro caso, óleo, que es el material utilizado por Vermeer).

En el caso de *La joven de la perla*, vemos distintas obras del pintor Vermeer de forma explícita a lo largo de la película. Es la relación de presencia anteriormente explicada.

La primera obra de Vermeer aparece cuando Griet entra por primera vez en el estudio. *La muchacha del collar de perlas* (en neerlandés *Vrouw met parelsnoer*). La realidad es que está realizada en torno a 1664, y no se sabe quién es la mujer que aparece en su obra. Ante ella hay una mesa cubierta con varios objetos de belleza, como una brocha para aplicarse polvos y una nota, tal vez como indicación de que se arregla para recibir a su amante. En cambio, tanto en el libro como en el film sí conoce a la dama: la esposa de Van Ruijven, el mecenas del pintor, antagonista de este relato. Veamos una comparación entre la escena de la película (donde el maniquí representa a la esposa de Van Ruijven, y Vermeer utiliza para pintar) y el cuadro en realidad (que aparece como cita en el film).



Figura 19 Fotograma de *La joven de la perla* (2003. 00:09:02)



Figura 20 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 00:10:49)

Cuando Griet visita a Van Ruijven aparece la segunda obra de forma explícita de Vermeer. En este caso se trata de *Dama con dos caballeros* o *Muchacha con copa de vino*, que fue pintada en torno a 1660. En el film, el propietario, el mecenas Ruijven, cuya mirada se dirige a Griet en la escena con intentos de seducción.



Figura 21 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 00:17:52)

En el film, aparece Vermeer pintando a una joven de vestido amarillo, que no es ninguna de las obras reales del autor, hasta que la cambia. Esta primera invención, hecha por el director, podría ser utilizada para apreciar una obra de arte y exquisitez de cámara desde varias perspectivas, ya que la cámara se mueve alrededor de la muchacha apreciando todos los detalles. Incluso vemos, un poco después, cómo el pintor le explica a Griet qué está haciendo y la importancia de los colores base. Esto es un detalle que pasa por alto el libro: la pintura cobra fuerza en la película, a la par que une a los dos personajes.



Figura 22 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 00:37:34)



Figura 23 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 00:29:33)

El cuadro sí aparece en el libro: Griet se lo describe a su padre.

La hija del panadero está de pie en un rincón iluminada por la luz que entra por una ventana [...]. Nos da la cara, pero está mirando por la ventana, a su derecha. Va vestida con un ajustado corpiño de seda y terciopelo amarillo y negro, una falda azul oscuro y una cofia blanca que le cae en dos puntas por debajo de la barbilla (Chevalier, 2001: 124).

Por último, vemos que se trata de *Mujer con una jarra de agua*, según los estudiosos realizada en torno al año 1662. El cuadro presenta una serie de objetos característicos en la pintura del holandés: la silla, el mapa colgado de la pared, la mesa del primer plano.



Figura 24 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 00:47:49)

La última obra que se nos muestra de Vermeer es la que da nombre al film: *La joven de la perla*. El *tronie*³ fue pintado entre 1665 y 1667, siendo la obra más conocida del pintor.

La alusión, por su parte, es el mismo caso pero el autor da por supuesto que el lector conoce el hipotexto y comprenderá la alusión. Si el lector (o espectador) no posee el conocimiento del texto base, no se realiza la comprensión plena del mensaje del hipertexto. Este recurso es algo más complejo, ya que requiere cierta predisposición por parte del lector o espectador.

³ En Holandés “rostro”. Es un género de pintura propio del barroco flamenco holandés.

En el caso de *La joven*, la fotografía tiene su referencia en la pintura flamenca. La fotografía, a cargo de Eduardo Serra, ha sido numerosamente reconocida, ya que en ella encontramos la esencia del film y de Vermeer. El recurso que utilizó Serra en esta película fue tomar como base los cuadros de Vermeer y hacer una pequeña reconstrucción del espacio, color y encuadre, para de esta forma darle desde la estética un parecido visual contundente para que el espectador se sintiera relacionado con la estética del pintor.

En cuanto a la temática, la pintura flamenca holandesa se caracteriza por representaciones de la vida cotidiana, retratos, costumbres, paisajes, bodegones, etc. No son representaciones heroicas, restando importancia al tema y centrándose en los problemas técnicos. De la misma forma vemos que en *La joven*, la temática gira en torno a lo cotidiano: en las distintas estancias de la casa es donde se desarrolla la mayoría del film, así como la presencia de objetos cotidianos.



Figura 25 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 01:27:48)

En cuanto a la parte técnica, también relacionamos *La joven* con la pintura flamenca. Lo que más destaca de la pintura de la época es el uso de la luz. Esta luz se refleja en la fotografía de Serra de manera extraordinaria: parece como si el mismo Vermeer hubiera pintado algunas escenas del film. Vermeer aprovechaba la luz que entraba por

las ventanas, y las hacía resaltar con tonos muy luminosos. Una similitud con el film que no pasa desapercibida.

Los colores también nos trasladan a un cuadro de Vermeer. Los tonos intensos, en especial el amarillo y el azul.

Otro recurso interesante que utilizó Serra en esta película fue la división en dos mundos, casi imitando un cielo y un infierno, ayudándose con la iluminación, y con tendencia azul y amarillo en los ambientes.

Para diferenciar los diferentes mundos a los que se enfrenta Griet, capta los colores oscuros en la planta baja de la casa de Vermeer y ahorrándoselos en el estudio del pintor.

Buscando la minuciosidad de los pintores flamencos, destacan los numerosos planos detalles y primeros planos, imitando así la búsqueda por representar de forma exacta de la realidad de los pintores barrocos.

6. ADAPTACIÓN FÍLMICA: LAS OBRAS DE *LA JOVEN DE LA PERLA*

En este apartado se realizará un estudio sobre *La joven de la perla* y su adaptación desde la pintura al cine. Además, se estudiará la obra literaria con fines ilustrativos siguiendo el método de comparación. Ello nos permitirá ver de forma clara los cambios que se han seguido hasta llegar al film.

En la obra pictórica de *La joven de la perla* (1665-1667) vemos una joven que nos mira sobre su hombro. Este cuadro de Vermeer es una pintura que siempre ha despertado mucha curiosidad, debido al anonimato y a la vez belleza que presenta su única protagonista. A día de hoy no hay ninguna información al respecto: sigue siendo un misterio.

Tracy Chevalier crea este misterio y lo transforma en una obra literaria. Griet, como narradora intradiegetica nos introduce en la historia y nos lleva a través de ésta. En la película, las palabras se ponen al servicio de las imágenes, conservando los acontecimientos más importantes, donde la música, los diálogos cortos y las actuaciones llenas de sentimiento son el recurso expresivo que nos conduce a través de la historia. La trama ocurre en Delft, lugar donde el pintor vivió toda su vida.

De duración muy específica, la historia relatada en el libro está contenida en años muy específicos que se nos van señalando: transcurre entre 1664 y 1666, contando con un prólogo diez años después de la historia, en 1676. En el film no ocurre de la misma manera, el tiempo literario y el tiempo fílmico no son tratados de la misma forma. En el film no hay ningún indicativo de tiempo, y tampoco ningún prólogo para contarnos qué sucedió más adelante. Este es un recurso utilizado en el cine: la condensación del tiempo, y la resolución de la historia sin dejar pasar tantos años.

Griet es *La joven*, una joven humilde que empezará a trabajar de criada en casa de un famoso pintor holandés de la ciudad. Griet llama la atención del pintor, éste siente que son dos almas gemelas que se interesan por las mismas cosas. También Griet se muestra interesada por el mundo del arte y del pintor y ésta sería la razón por la cual se anima a posar para él. Estas serían las razones del origen del cuadro. Que Griet posara

con la perla podría ser la causa de su posterior retiro de la casa, despertando los celos de la mujer de Vermeer.

El relato comienza en la casa de Griet, donde el pintor y su mujer visitan a su nueva criada. En el film, esta escena se omite. En una de las primeras escenas del libro y la película vemos a Griet andando hacia la casa del pintor por primera vez.

Me dirigí al centro de la plaza. Allí las piedras del empedrado formaban una estrella de ocho puntas en el interior de un círculo. Cada punta señalaba hacia un barrio de Delft. Me parecía que era el centro mismo de la ciudad y el centro de mi propia vida (Chevalier, 2001: 24).

Por su parte, en un plano cenital, Webber nos muestra a la joven en medio de la estrella de ocho puntas de la que se habla en el libro. Pero en vez de explicarlo con narrador, es la elección del plano la que nos da a entender lo que Chevalier nos cuenta en el libro con palabras. Es la palabra traducida a imágenes en movimiento. El espectador se coloca sobre Griet, sintiéndola pequeña y perdida, estando en el centro de su propia vida, como narra la escritora.

Vemos aquí un ejemplo claro de narrador verbal y enunciador fílmico, tratado anteriormente en la teoría. El narrador cuenta la historia con palabras, mientras que el enunciador fílmico utiliza otros recursos: el movimiento de cámara y la música son suficientes para entender la situación de la protagonista.



Figura 26 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 00:03:21)

En la mañana temprano, Griet limpia por primera vez el estudio del pintor, quedando fascinada. La fotografía destaca durante toda la película, pero un gran ejemplo es esta escena. Si vemos la obra de Vermeer y la fotografía del estudio en la película, las luces y los colores nos hacen adentrarnos en una pintura viviente (o en un *tableau vivant*).

Griet se enfrenta a limpiar el estudio, con máximo cuidado y delicadeza. Mientras en el libro se describe perfectamente los pasos de Griet, en el film también se pone especial cuidado a la parte visual. Pero no es un narrador quién nos cuenta el cuidado y miedo que siente Griet, o la fascinación al ver la obra del artista. Primeros planos que nos dan la intimidad adecuada que el libro refleja a través de la primera persona, cámara fija, con absoluta cuidada fotografía y luz, donde la actuación de la actriz Scarlett Johansson resulta vital para comprender cómo de difícil es la limpieza sin mover nada. En un ejemplo, Chevalier relata “Medí con la mano la distancia entre la carta y la brocha de empolverar, luego puse varios dedos alrededor de ésta. La levanté, limpié, la volví a poner donde estaba y medí el espacio entre la brocha y el cuenco.” (Chevalier, 2001: 52).

La cámara oscura es uno de los recursos por los cuales Vermeer conseguía captar de manera tan precisa la luz y ciertos rasgos de sus obras. Este aparato también aparece en los hipotextos, dando una muestra de que la historia es muy tenida en cuenta en las obras posteriores. En el estudio, Vermeer enseña a Griet cómo utilizar la cámara, y le pregunta qué ve. En los diálogos y actuaciones está reflejado el mismo nerviosismo que se describe en el libro: un aire de admiración y miedo encierra a los protagonistas, así como curiosidad. Es el espectador el que debe intuir la situación de Griet y sus pensamientos.

Éste es otro gran ejemplo de la diferencia entre narrador y enunciador audiovisual. El libro expresa con palabras la situación de Griet cuando se encuentra con la cámara oscura en el estudio de Vermeer, mientras en el film los recursos utilizados son otros: la actuación de la protagonista, así como la música nos ayuda a entender qué siente en esos momentos.

No podía imaginarme qué era aquella cosa, pero tampoco me atrevía a tocarla. Me puse a limpiar, mirándola de vez en cuando, como si de repente fuera a entender para qué servía. [...] Cuando acabé, me acerqué a la caja y, los brazos cruzados sobre el pecho, la rodeé examinándola detenidamente (Chevalier, 2001: 80).



Figura 27 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 00:30:33)

La escena de las nubes también es muy peculiar. En esta los protagonistas hablan de los colores de las nubes. Griet al principio las describe como blancas, pero comienza a darse cuenta de que tienen más colores, con sólo una mirada del pintor “Amarillas, azules y grises... las nubes tienen colores” acaba concluyendo en el film. A ésta se le añade una banda sonora que va en aumento conforme *La joven* entiende la pintura. Esta escena es descrita en el libro como un diálogo en conjunto con el pensamiento de Griet como narradora “Me entró tal excitación que empecé a señalarlas con el dedo”. Aunque las acciones no coincidan, el sentimiento es similar, utilizándose recursos expresivos distintos, que cada creador de la obra ha seleccionado, pero con un único fin: hacernos llegar el sentimiento de emoción de Griet.

Griet comienza a ayudar al pintor a la fabricación de colores, y su relación comienza a estrecharse. Aunque no exactamente de la misma forma, sí que es muy similar cómo los hechos se desarrollan. La misma solución es para ambos casos cómo Griet cambia su cuarto de la Crucifixión por uno más cercano al estudio del pintor, y le permite seguir ayudándole sin que nadie se entere.

La familia se reúne con el mecenas para cenar con la propuesta de un nuevo cuadro, en el que éste le pide a Griet que aparezca en su nueva obra. Vermeer no acepta, sabiendo las intenciones del mecenas. En un diálogo, éste deja caer las intenciones y situación entre ambas personas.

Vermeer le dice a Griet que la pintará sola, y así es como comienza su obra *La joven de la perla*. La madre de la mujer le advierte que su hija no debe enterarse de un segundo cuadro “eres una mosca en su tela de araña” le dice a Griet.

No ocurre de la misma forma en el libro. El mecenas persigue a la joven y Vermeer acepta a pintarlos juntos. Mientras prepara la obra y la colocación de los personajes, ocurre un diálogo entre ambos.

- Griet – me dijo muy bajito.

No tenía que decir más. Los ojos se me inundaron de lágrimas que no llegué a verter. Ahora lo sabía.

- Sí, no te muevas.

Me iba a pintar.

(Chevalier, 2001: 227).



Figura 28 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 01:07:56)

Cuando Vermeer comienza a pintar a Griet ambos se reúnen en el estudio del pintor. La escena transcurre más larga en el libro que en la película, ya que lleva mayor preparación y es una mayor cantidad de palabras la que se intercambian los protagonistas. Así, es para el director más sencillo dar a entender el momento íntimo con miradas, música y tiempos, cosa que no ocurre en el libro: debemos poner nuestra imaginación al servicio de las palabras con las que Griet cuenta la escena.

La misma es la escena en la que Vermeer le pide que se quite la cofia blanca, para poder ver mejor su cara y comenzar a pintar.

Vermeer se da cuenta que le falta algo para completar su cuadro. La inspiración le llega cuando ve las perlas de su esposa Catherine, y le pide a Griet que se agujerée la oreja. Para ella no es fácil, ya que con un agujero de pendiente será despedida, y lo considera una humillación: “Has arruinado mi vida, pensé.” (Chevalier, 2001: 264). En el libro, no sabe a quién pedirle ayuda sobre éste hecho, y acaba haciéndoselo ella misma en su cuarto por la noche, tras días de infección y acoso por parte de Van Ruijven, recibe la visita de Maria Thins, que le entrega las perlas. En el film no ocurre así, es el pintor el que le hace el agujero a Griet, y acto seguido comienza a pintarla. La escena está cargada de nerviosismo a la vez que calma, intimidad y extremada lentitud, ejemplo de ello es cómo le cae una sola lágrima a Griet de su ojo izquierdo.

En el film, vemos cómo Griet posa finalmente con la perla en su oreja.



Figura 29 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 01:17:43)

Catherine, la esposa de Vermeer, se entera de la existencia del cuadro y monta en cólera. Aparece en el estudio exigiendo ver el cuadro, que lo clasifica como “obsceno”. Intenta destruirlo con un cuchillo, María Thins, que también aparece en la escena, se excusa “Sólo son cuadros por dinero, no significan nada”.

Vermeer mantiene silencio cuando Catharine echa a Griet, ésta vuelve a su casa, pasando por la estrella de la plaza que se vio en las primeras escenas. En este momento, en el libro, entendemos por qué la estrella de ocho puntas, en el film no lo aclara del todo. Vemos que sí está perdida, con otro plano cenital, pero sin más información que esta. En el libro lo explica: tiene ocho caminos para seguir en ese momento y ella está en el medio perdida tratando de decidir.

Finalmente, vemos a Van Ruijven admirando el cuadro y sonriendo.



Figura 30 Fotograma de *La joven de la perla* (2003, 01:27:48)

6.1 Omisiones entre el libro y el film: *La joven de la perla*

Como hemos dicho, se trata de condensar una historia de estas características y este lenguaje – una novela – en una obra fílmica de minutos. Esto requiere un tratado especial del tiempo y los acontecimientos, por lo que hay ciertos detalles de mayor o menor importancia que varían.

En el libro, la familia de Griet está formada por sus padres y sus dos hermanos: Agnes y Frans. La hermana aparece en la primera escena narrada en la novela, donde Griet tiene su primer encuentro con Vermeer y su esposa. Griet coloca cuidadosamente las verduras y alimentos por colores, llamando la atención del pintor. En cambio, en el film, ninguno de los hermanos aparece, así como la primera escena es omitida.

Otro suceso de importancia es la enfermedad de la familia. Griet descubre que su familia está en cuarentena, y no puede ir a visitarlos durante un tiempo. Pieter, el carnicero, le proporciona información, lo que hace que estén más unidos. Esta relación entre ambos, aunque en la película sí tiene cierta presencia, es más concreta en el libro: las palabras narradas por la protagonista nos ayudan a situar mejor sus sentimientos y su manera de comportarse, cosa que no ocurre de igual forma en el libro.

Finalmente, la hermana Agnes muere, y esto supone un duro golpe para la protagonista.

Hay algunos acontecimientos que no ocurren de la misma forma o al mismo tiempo. Un ejemplo es el momento en el que la madre de Griet conoce a Pieter: en el libro, sucede tras la muerte de la hermana en la Iglesia. En cambio, en el film, esto sucede mucho antes, aunque también en el mismo lugar y no por el mismo motivo.

Vemos como esta trama decide ser eliminada para centrar la historia en Griet y Vermeer.

Catherina, por su parte, a pesar de que el libro ya la describe como algo torpe y ensimismada, en la obra fílmica su situación mental es algo más confusa.

Griet decide acostarse con Pieter en un callejón, pero por motivos diversos entre el film y el libro. En el libro ocurre cuando descubre a Vermeer mirándola mientras se

quita la cofia, en el film ocurre cuando Vermeer le hace el agujero de la famosa perla a Griet.

En cuanto al final, se trata de finales diversos. En el film, Griet vuelve a su casa a vivir con su familia, y recibe la visita de la criada de casa de los Vermeer, que le entrega las ya conocidas perlas y los pañuelos azul y ocre utilizados para la obra. Esto sirve como desenlace total para la obra fílmica, que nos da a entender que Griet fue querida por el pintor, pero no lo suficiente para dar la cara por ella. Aún así, nos da cierta sensación de paz esta “justicia” del reencuentro de la retratada con sus perlas.

En el libro, diez años después de irse de casa de los Vermeer y encontrarse en medio de la estrella de ocho puntas, Griet elige casarse con Pieter. Visita la casa del pintor cuando se entera de que éste se ha muerto.

7. CONCLUSIÓN

Las conclusiones de este trabajo son las siguientes:

Por una parte, desde el marco teórico comprobamos que el cine no solo se ha servido de la pintura para la recreación puntual de un cuadro, o la representación de la vida de un artista pictórico. El cine, además, ha cogido una serie de elementos de esta: la fotografía, la iluminación, el vestuario, el enfoque, e incluso ha servido a los cineastas para reproducir de forma fiel épocas de la historia de las cuáles no había documentación suficiente.

Por otra parte, gracias al estudio de aquello que hace al cine lo que es, como relato hiperdiscursivo, destaco el concepto de enunciación audiovisual. El narrador que puede o no existir en un film, viene explicado en este concepto. Nos sirve para entender cómo ha sido adaptada *La joven de la perla* de la obra literaria a la fílmica: suprimiéndose la voz del narrador y poniendo en su lugar al enunciador audiovisual que relata los mismos acontecimientos con distinto lenguaje. *La joven de la perla*, ya que en literatura contaba con la voz narradora de Griet y en el film esta voz se ve sustituida por la imagen, los diálogos, la música, el movimiento de cámara, etc. Es decir, el lenguaje de la literatura ha hecho un ejercicio de adaptación, de traducción, que ha dado lugar a la película, con un nuevo y variado lenguaje propio del cine.

Así, por último, concluir que me ha resultado interesante ver hasta qué punto existen teorías de adaptación de las distintas artes al cine, en qué forma o de qué manera han tomado los cineastas las artes, en especial la pintura, y han sabido adaptarla a un lenguaje hiperdiscursivo como es el cine.

8. REFERENCIAS

8.1 Bibliografía

BORAU, J. L. (2003) “Una visión estereoscópica de las relaciones entre pintura y cine.” *La Pintura en el Cine y el Cine en la Pintura*. Madrid, Ocho y Medio.

CAÑUELO SARRIÓN, S. (2008) *Tesis doctoral. Cine, literatura y traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 2-6.

CHEVALIER, T. (2001) *La joven de la perla*. Madrid, Alfaguara.

ECO, U. (1995) *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge.

GARMA, A. (2005) “Conceptos relativos a la creatividad artística siguiendo los lineamientos de Umberto Eco”. *Revista Venezolana de Ciencias Sociales*, Argentina.

GENETTE, G. (1991) *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.

MILLÁN BARROSO, P.J. (2008) “Relato cinematográfico y estética pictórica. Hipertexto, hiperdiscurso y metadiscurso en Goya en Burdeos.” *Liño* (Oviedo). Núm. 14 pp. 155-163.

MILLÁN BARROSO, P. J. (2007) “La enunciación filmica. Sobre mimesis y diégesis.” Ponencia en Congreso. Seminario Internacional Teatro, Novela y Cine en los Inicios del Siglo XXI. Madrid, UNED.

MILLÁN BARROSO, P. J. (2007) “Género literario y género audiovisual. Una propuesta para el relato cinematográfico.” *Revista CAUCE*. Núm. 30 pp. 260-261.

REMAK, H.H.H. (1961) *La literatura comparada: definición y función*. Madrid, Gredos pp. 88-89.

8.2 Webgrafía

Cinema universe: Expresionismo alemán. (2009). Consultado en [24/10/16] goo.gl/EquUnQ

CORREA, J. (2012) “Análisis Narrativo 3”. Blog *El español sin misterios*. Consultado en [07/12/16] <https://goo.gl/V3ZLXR>

CORREA, J. (2012) “Análisis Narrativo 4”. Blog *El español sin misterios*. Consultado en [07/12/16] <https://goo.gl/95DFvD>

DESCALZO, J. (2012) Blog *Mi espacio de Arte*. Consultado en [26/01/17] <https://goo.gl/YSIw9z>

DOMÍNGUEZ, S. (2013) “La construcción del no relato y de la Mirada”. Blog *El balcón de la espera*. Consultado en [07/12/16] <https://goo.gl/F5JbIs>

GALVÁN, L. F. (2015) “Cine y Arte. Diez pinturas clásicas revisadas por Peter Greenway.” *Enfilme*. Consultado en [07/12/16] <https://goo.gl/M2P7RI>

MARTÍNEZ DÍEZ, R. (2012) Blog “La pintura ha muerto”. Consultado en [26/01/17] <https://goo.gl/8n0cq3>

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. (s.f.) *Pintura y escultura en el cine*. Consultado en [24/10/2016] <https://goo.gl/C2rxw5>

MATEO HIDALGO, J. (2015) "El Evangelio según San Mateo. La mirada profana de un cineasta sagrado". Consultado en [26/01/17] <https://goo.gl/OXwWdd>

WIKIPEDIA (2016) Historia de la pintura. Consultado en [07/12/16] <https://goo.gl/Ic3uTf>

WIKIPEDIA (2016) Historia del cine. Consultado en [07/12/16] <https://goo.gl/iebd3e>

WIKIPEDIA (2016) Johannes Vermeer Consultado en [02/11/16] <https://goo.gl/iu5kc>

8.3 Filmografía

BUÑUEL, L. (1929) *Un perro andaluz*. Luis Buñuel, Francia.

CAMERON, J. (2009) *Avatar*. 20th Century Fox / Lightstorm Entertainment / Giant Studios Inc., Estados Unidos.

FORD, J. (1949) *La legión invencible*. RKO, Estados Unidos.

GREENWAY, P. (1982) *El contrato del dibujante*. Reino Unido.

GREENWAY, P. (1985) *A Zed & Two Noughts*. Artificial Eye / Channel Four Films / Allarts Enterprises / British Film Institute, Reino Unido.

GREENWAY, P. (1987) *El vientre del arquitecto*. Hemdale / Channel Four Films, Reino Unido.

GREENWAY, P. (1988) *Drowning by Numbers*. Channel Four Films / Film Four International, Reino Unido.

GREENWAY, P. (1989) *El cocinero, el ladrón, su mujer, y su amante*. Allarts Cook Ltd. / Erato Films / Films Inc., Reino Unido.

HARRIS, E. (2002) *Pollock: La vida de un creador*. Sony Pictures Classic, Estados Unidos.

HOUSEMAN, J. (1956) *El loco del pelo rojo*. MGM / UA, Estados Unidos.

KUBRICK, S. (1975) *Barry Lyndon*. Warner Bros / Hawk Films, Reino Unido.

LANG, F. (1924) *Los Nibelungos*. UFA, Alemania.

MURNAU, F. W. (1922) *Nosferatu, el vampiro*. Prana-Film GmbH, Alemania.

NOLAN, C. (2010) *Inception*. Warner Bros. Pictures / Legendary Pictures / Syncopy Production, Estados Unidos.

PASOLINI, P. P. (1964) *Evangelio Según San Mateo*. Coproducción Italia-Francia; Lux Compagnie Cinématographique de France, Italia

ROHMER, É. (1976) *La marquesa de O*. Les Films du Losange, Alemania del Oeste.

SAURA, C. (1999) *Goya en Burdeos*. Lolafilms / Italian International Film, España.

TAYMOR, J. (2002) *Frida*. Miramax, Estados Unidos.

VISCONTI, L. (1954) *Senso*. Lux Film, Italia.

VISCONTI, L. (1958) *El Gatopardo*. Productor: Goffredo Lombardo, Italia.

WEBBER, P. (2003) *La joven de la perla*. Estados Unidos.

WEGENER, (1920) *El Golem*. Projektions-AG, Alemania.

WELLES, O. (1941) *Ciudadano Kane*. RKO / Mercury Theatre Productions, Estados Unidos.

WIENE, R. (1919) *El gabinete del doctor Caligari*. Decla Bioscop, Alemania

WYLER, W. (1946) *Los mejores años de nuestra vida*. Samuel Goldwyn Company, Estados Unidos.

