

LA VENTANA INDISCRETA DE ALFRED HITCHCOCK COMO CINEROMANZO. LA ADAPTACIÓN COMO TRANSMEDIALIZACIÓN¹

Jan BAETENS
KU Leuven

Domingo SÁNCHEZ-MESA
Universidad de Granada

Un nuevo inquilino en el *bloque transmedial*

La cultura de la convergencia —uno de cuyos síntomas sería el uso simultáneo de varios medios en el caso de la distribución narrativa transmedial— no es un fenómeno reciente o exclusivo de la cultura digital, «where old and new media collide», por citar una caracterización bien conocida de Henry Jenkins (2006). Por el contrario y por lo que respecta a esa dinámica intermedial, es una tendencia más bien extendida que implicaba en realidad a cualquier práctica cultural en la era de la producción de los medios de masas.

Recientemente, en esta misma revista, propusimos una sistematización terminológica y conceptual que aportara algo más de claridad a la pluralidad de sentidos y términos empleados por los participantes en el debate sobre la posible especificidad de las prácticas o producciones identificadas con el denominado —por el mismo Henry Jenkins— *transmedia storytelling* (Sánchez-Mesa y Baetens 2017). En dicho artículo reducíamos dicha proliferación terminológica —transmedia, intermedia, crossmedia, remediación, etcétera— a un par de términos o conceptos —intermedialidad y transmedialidad— que, a su vez, se consideraban en dos sentidos. En el caso de la intermedialidad distinguíamos, de modo paralelo a Rajewsky (2005), un primer sentido restringido o concreto que implicaría a aquellos fenómenos o prácticas en las que se combinan dos o más medios o tipos de signos —Rajewsky habla de *transposición mediática*, *combinación intermedial* y *referencias intermediales*—. En este primer ámbito se encuadraría el estudio de la adaptación, que constituye uno de los objetos centrales

¹ Este artículo es una versión ampliada y traducida del texto que se publicará en Frederick Aldama (ed.), *World Comics*. Austin, Texas UP, 2018. Cuenta con la aprobación de la editorial y se enmarca dentro del proyecto «Narrativas transmediales: nuevos modos de ficción audiovisual, comunicación periodística y performance en la era digital» (Referencia CSO2013-47288-P), dirigido por el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Ministerio de Economía y Competitividad).

del presente artículo. A esta dimensión se uniría un sentido más propiamente teórico del concepto según el cual privilegiamos la intermedialidad como condición de posibilidad de la transmedialidad, siguiendo el principio de que «no hay medios puros» (Mitchell 2005), así como que todo proceso de emergencia e institucionalización de un medio responde a una serie de relaciones de intermedialidad que salen a la luz en las investigaciones sobre arqueología de los medios y del funcionamiento del principio de remediación. En el caso de la transmedialidad, motivo motor del debate antes mencionado, también distinguíamos dos sentidos o perspectivas desde las que considerar el término-concepto. Por un lado, la transmedialidad se entendería como la tendencia a que determinados temas, mitos, argumentos, personajes o mundos de ficción aparezcan en distintos medios. Esta versión *histórica* o *predigital* de la transmedialidad nos llevaría a una invitación a matizar la radical novedad de las formas de narrativa distribuida en distintos medios o plataformas —el *transmedia storytelling* de Jenkins—, que Geoffrey Long (2007) llamara transmedia «radical»² y que constituiría, por otro lado, el segundo de los sentidos de la transmedialidad considerados. En dicho artículo, además de ensayar una crítica de la reducción de los procesos de transmedialización a ese segundo sentido, prácticamente coincidente con el desarrollo de las franquicias crossmediales hacia un tipo de producción coordinada y distribuida, narrativamente hablando, y abierta y permeable a nuevos tipos de participación agente por parte de las audiencias³, tratábamos también de ilustrar, con una serie de casos heterogéneos en su filiación mediática, cuál sería la posición de la literatura en este entramado *mutante*. Tendencias tales como la demediación (Baetens/Sánchez-Mesa, 2018) o la serialización (Letourneux, 2014; Kelleter, 2017) resultan igualmente claves para comprender la lógica industrial que subyace al auge del *transmedia storytelling*. Incluso en términos lingüísticos y de traducción, apostábamos por las implicaciones que el uso del sintagma «narrativas transmediales» tendría por las implicaciones sobre la noción de «medio» y de «adaptación», por contraposición a los planteamientos dominantes en la teoría y la práctica *mainstream* del *transmedia storytelling*. En dicho escenario, el juego entre los límites y la hibridación de los rasgos específicos de cada medio —la misma Marsha Kinder, pionera en la identificación de la intertextualidad transmedial, ha llamado la atención sobre la necesidad de regresar a esta cuestión (Kinder y McPherson, 2014)— plantean nuevos retos a la teoría literaria, los estudios comparados de medios —incluida la literatura comparada—, la teoría de la comunicación y los estudios culturales. La relevancia de nuestra llamada a una correcta teorización de la adaptación en relación a las narrativas transmediales viene corroborada, recientemente, por el reconocimiento por parte del mismo Henry Jenkins de la necesidad de establecer puentes entre las investigaciones en ambos dominios y que esas conexiones —añadiríamos nosotros— fueran suficientemente sólidas y rigurosas⁴:

² Este fue uno de los asuntos debatidos en el diálogo con Espen Aarseth, Robert Pratten y Carlos A. Scolari en el número dedicado por la revista *Artnodes* a las «narrativas transmediales» (Sánchez-Mesa, Alberich y Rosendo, 2016), en <https://artnodes.uoc.edu/articles/abstract/10.7238/a.v0i18.3064/> (última consulta, 14/07/17).

³ Realmente este es uno de los factores o «requisitos» en formulaciones más volcadas en la experiencia de los usuarios o comunidades participantes en el *transmedia storytelling* (Pratten, 2015), que plantea retos a la creación cinematográfica en los nuevos formatos de creación colaborativa o *crowdsourcing* (Alberich/Gómez, 2016).

⁴ Este ha sido uno de los objetivos fundamentales del proyecto Nar-Trans desde sus inicios en 2014 y el objeto de uno de los paneles de discusión de cada una de las reuniones internacionales organizadas.

Those of us who study transmedia (and fan fiction) and those who study adaptation are asking a related set of questions, though as of now we are often talking past each other, because our terminological and methodological assumptions lead us to underestimate the materials the other is studying (Jenkins 2017).

Como señalara acertadamente Dominique Kalifa (2001), y más recientemente Kelleter (2017), la industrialización de la cultura que sigue a la revolución industrial estaba —y aún está— basada en tres pilares: a) la novedad —para acceder al mercado un producto debe ser percibido como portador de algo nuevo—; b) la serialización —para generar un buen retorno de una inversión, un producto de éxito debe ser repetido, con una ligera diferencia cada vez—; y c) la adaptación —que es probablemente la manera más económica de combinar lo mejor de esas dos dimensiones, la novedad y la serialización—. El cine no podía ser una excepción a esta regla y, de este modo, su lugar en esta red medial en continua expansión puede ser estudiada en dos direcciones. Por un lado, el cine es el resultado de múltiples adaptaciones. Por el otro, al mismo tiempo es el relevo o el punto de partida de innumerables otras expansiones y continuaciones, desde la fotografía de celebridades hasta los videojuegos, desde los cómics hasta las novelizaciones, desde las versiones de televisión hasta las revistas de cotilleo, desde el póster al tráiler, desde los guiones publicados a las *T-shirts*, desde los parques de atracciones hasta los artículos académicos, etcétera.

Aunque fueron inmensamente populares durante los años cincuenta y principios de los sesenta del siglo pasado, las versiones en fotonovelas de las películas son un aspecto menos conocido, por decirlo suavemente, de esta hibridación multifacética y diversificación medial del objeto fílmico. Para evitar discusiones terminológicas, en exceso prolijas, que no vienen al caso presente, llamaremos a estas fotonovelas *cineromanzi* —literalmente: cine-novelas; en singular: *cineromanzo*—. Tanto los historiadores del cine como los de la cultura y de los medios han subestimado sistemáticamente esta producción largamente olvidada. Las razones de este abandono, que puede entenderse como un caso de ceguera cultural superlativa, son fáciles de entender. De hecho, hay un desprecio general y duradero por el formato de la fotonovela, básicamente una forma de melodrama de postguerra —a partir de 1947— con fotografías y textos combinados de modo secuencial en revistas especializadas para lectoras. En la medida en que el *cineromanzo* toma prestado de la fotonovela mucho de su forma y contenido —por sorprendente que pueda parecer— aquel sufre el rechazo radical que recibe esta. Ninguno de los campos de estudio que se dan en el *cineromanzo* han llegado a reconocer su importancia: académicos estudiosos de la literatura, la cultura popular, la fotografía e incluso del cine continúan guardando silencio sobre este género. Como corolario de todo ello, los *cineromanzi* son difíciles de encontrar para aquellos que quieren leerlos y estudiarlos hoy día. Los archivos privados son escasos, debido por ejemplo a la desaparición de la mayoría de las empresas que los producían, mientras que los archivos públicos son a menudo incompletos o apenas estructurados. Estos hándicaps dificultan, lógicamente, el desarrollo de una investigación seria, siendo la principal excepción la colección, originalmente privada, del Museo Nacional del Cine en Turín —un museo público—, creada en solitario por el cineasta Gianni Amelio y abierta a un público más amplio gracias al catálogo de una exposición organizada en la Cinemateca de Torino (Morreale 2007).

En las siguientes páginas trataremos de presentar y discutir brevemente un caso de estudio, la versión italiana en *cineromanzo* del film de Hitchcock *Rear Window*⁵ (1954), titulada *La Finestra sul cortile* (Anónimo, 1955) y ello con un doble objetivo. Por un lado, introducir algunos de los rasgos generales del formato del *cineromanzo*. Por el otro, dar una pista de las respuestas específicas dadas por los autores anónimos de esta obra a los muchos retos y dificultades planteadas por la adaptación transmedial de una película en un *cineromanzo*, teniendo que obedecer un considerable número de reglas impuestas por el medio anfitrión de la fotonovela.

¿Un medio de segunda mano?

La adaptación en formato impreso de objetos filmicos existe en muchos formatos diferentes. De forma aproximada es posible hacer una distinción entre tres grupos principales, si bien hay no pocos solapamientos entre ellos: 1) la categoría de lo que a menudo se denomina el cine-novela (*film-novel*), que es una transposición verbal de la historia, ilustrada de manera más o menos profusa, con una presencia fuerte o, al menos, con un énfasis especial sobre el material visual extraído del film. Un libro como *L'Année dernière à Marienbad* (Robbe-Grillet, 1961) es citado con frecuencia como un ejemplo de cine-novela; 2) las distintas formas de argumentos o guiones publicados, que aparecen en la historia del cine y la literatura como uno de los efectos colaterales de *teoría del autor*, un director que se convierte en un «autor» no solo por su rodaje del material sino también por los libros —como los libros de entrevistas o guiones— que logra que salgan impresos (de Baecque, 2013); 3) todo el conjunto de textos y libros que pueden ser etiquetados de novelizaciones, ilustradas o no, desde los sumarios breves o resúmenes para los lectores —*reader's digest*— hasta novelas en toda regla que *reescriben* la historia del film (Baetens 2005). Como es fácil imaginar, las fronteras entre estos tres grupos son bastante borrosas y una expansión del campo de estudio a varios de los tipos de *comentarios* sobre el film en cuestión —críticas, *making of*, alusiones creativas o reescrituras de obras ficcionales, etcétera— convierte a la situación en aún más compleja y, probablemente, más atractiva para el investigador dispuesto a adentrarse en este otro tipo de aproximación a las relaciones intermediales de cine y literatura.

El *cineromanzo* es diferente en este sentido, al menos por dos motivos principales. Primero, porque a diferencia de los otros tres tipos de adaptaciones, ha gozado de una práctica realmente corta en el tiempo, prácticamente limitada a los años cincuenta y al comienzo de los sesenta del siglo pasado, al menos en Europa. En periodos posteriores, habrá un breve *revival* del género en los EE. UU., en los años anteriores a la expansión de la compra y alquiler de los videos pregrabados y de las cintas vírgenes para hacer grabaciones de uso privado y doméstico. Por supuesto hay excepciones a la regla general, como demostró la adaptación pionera al *cineromanzo* de *La Jetée*, la película de culto rodada por Chris Marker (1962) y compuesta exclusivamente por imágenes fijas, que publicó el tipógrafo y diseñador canadiense Bruce Mau (Mau/Marker, 1992). Segundo, al contrario de la mayoría de las formas de

⁵ A partir de aquí referida con el título de la versión española, *La ventana indiscreta*.

adaptación fílmica en formato impreso, el *cinromanço* es fácil de identificar y difícil de confundir con otros tipos. Recicla material visual de otras películas y lo hace adoptando casi mecánicamente el típico formato y *lay-out* de la fotonovela europea, un medio de masas tremendamente popular durante las primeras tres décadas tras la Segunda Guerra Mundial.

Y, sin embargo, ¿cuáles son las principales constricciones que el *cinromanço* debe respetar? Algunas de ellas tienen que ver con las limitaciones del material disponible y la obligación de permanecer fiel al original en varios aspectos —aunque, por supuesto, no «en todos» los aspectos—. Antes de nada un hacedor de *cinromanço* tiene que trabajar con imágenes que ya se han grabado —normalmente fotogramas de películas que existen, es decir, fragmentos de la película tal y como han sido exhibidas en las salas; en algunos casos también fotografías del set y carteles publicitarios—. Por otro lado, los contratos que se firmaron entre las compañías productoras y los editores de los *cinromanzi* no permitían un nuevo uso personal o individual del material: se supone que uno debía ofrecer una película en forma impresa que pudiera funcionar como un auténtico *dobble* del film, comprado por una audiencia impaciente por revivir la experiencia fílmica propiamente dicha o de poseer un sustituto del film que se perdió —tal vez porque no había una sala en el barrio o bien porque a uno no se le permitía ver la película en cuestión—. Obviamente, esta ética —comercial— de la fidelidad no significaba que los *cinromanzi* estuvieran siempre cerca del significado y forma de la película adaptada. No obstante, ello explica por qué los *cinromanzi* no tienen una ambición manifiesta de proponer una revisión creativa de su material de partida.

Mucho más importantes resultan, sin embargo, las constricciones que provienen de la adopción del formato de la fotonovela. Para los lectores contemporáneos la política del *cinromanço* de seguir en exceso las reglas de un formato vulgar puede resultar chocante, pero en la despiadada competencia del mercado de las publicaciones de revistas de los años de posguerra esta decisión tenía su lógica: los productores del *cinromanço* simplemente querían rentabilizar el éxito de la fórmula dominante de revista, que era la de la fotonovela —leída en aquel tiempo por uno de cada tres adultos de forma semanal—. Aún así, ¿cuáles son las constricciones principales que el *cinromanço* tiene que adoptar de la fotonovela? Nos gustaría destacar tres de estas características, siempre presentes y activas en todos los tipos de *cinromanço*.

Para empezar, deberíamos destacar la reutilización bastante literal del *lay-out* básico de la fórmula de la fotonovela. Aunque la composición secuencial de fotografías puede adoptar una miríada de formas, al menos en teoría, la fotonovela ha incubado casi orgánicamente una estructura de composición de la página basada en el modelo de las tres hileras, cada una de ellas contando en principio con dos o tres imágenes de una anchura por lo general ligeramente cambiante. Este fue, de hecho, el formato que se convirtió rápidamente en la opción por defecto para la mayoría de los creadores de fotonovelas, después de varios intentos iniciales que estuvieron bastante influidos por modelos existentes que venían del campo de la novela dibujada⁶ y que será adoptada casi inmediatamente por la industria del *cinromanço*. Esta constricción puede parecer muy simple y lógica, pero

⁶ Para este predecesor particular de la fotonovela, véase Baetens (2017).

tiene tremendas consecuencias para al menos dos aspectos decisivos del relato visual, ya que fuerza en muchos casos al diseñador a redimensionar «recortando» las imágenes. La proporción de la apariencia, es decir, la relación entre el ancho de la imagen comparado con su altura, se modifica a menudo para ajustar las imágenes del film o disponer las fotografías del modo esperado por los lectores acostumbrados al lenguaje de la fotonovela. Aún más, y esto es del todo crucial, la necesidad de ofrecer una visión simultánea de varias imágenes —algo que G. E. Lessing llamaría imágenes «cerca de otra» (*nebeneinander*) en lugar de imágenes «una después de la otra» (*nacheinander*; Lessing, 1766)— perturba brutalmente la economía básica del relato secuencial —linear—.

Una segunda constricción se refiere a la combinación de palabras e imágenes en la página. Aquí también las posibilidades teóricas son muy diversas, pero en la práctica la fotonovela ha descubierto por vía del acierto y error un cierto número de reglas de oro que fueron rápidamente adoptadas por la industria, tales como la inclusión material de textos en la imagen —más o menos como en los cómics—, la superposición de textos generalmente manuscritos sobre la superficie de la fotografía, que permanece visible bajo las palabras —y esta es una diferencia con la mayoría de los tipos de cómics—, la presencia de palabras en áreas especialmente designadas de la imagen —idealmente en la parte superior de la misma—, la codificación de la diferencia entre las letras minúsculas y las mayúsculas —refiriéndose las primeras al discurso de los personajes, mientras que las segundas a la voz del narrador—. El rasgo común de todos estos elementos es, por supuesto, la distancia entre este modelo y el modelo característico de palabra e imagen en las ilustraciones, donde el texto aparece normalmente bajo la imagen mientras que sigue también las convenciones tipográficas del texto primario —que normalmente está ausente en la fotonovela—. Sin embargo la constricción clave tiene que ver con la presencia necesaria de la imagen: las fotonovelas tienen la reputación de ser locuaces, no porque empleen muchas palabras, sino porque apenas hay paneles sin palabras. Esta constricción está totalmente naturalizada, algo consustancial al medio, si bien no del todo evidente en sí mismo.

Una tercera constricción viene dictada por el formato de publicación y el contexto de la fotonovela, que no es el libro sino la revista, más en concreto las revistas de mujeres, con su tamaño habitual —en aquellos años ligeramente superior al A4—, su volumen —con una media de cuarenta y ocho páginas—, su periodicidad —semanal más que mensual— y sobre todo su política de contenidos —basada en la combinación del relato de ficción visual con un pequeño número de otras secciones muy ritualizadas, tales como, por ejemplo, las cartas al editor, el horóscopo, la columna de cotilleo cinematográfico o artículos sobre moda u hogar—. Los *cineromanzi* adoptan este modelo, si bien es verdad que también divergen en otros aspectos fundamentales: aunque se encontraban muy determinados por las reglas de la serie en las que aparecían, también se presentaban como historias completas, mientras que las fotonovelas de revistas generalmente combinaban capítulos de varias historias serializadas que se desarrollaban simultáneamente y tendían a tener más páginas que las fotonovelas en formato revista, estrategia que funcionaba sin duda para elevar un formato que, de otro modo, resultaba más vulgar. Los *cineromanzi*, sin embargo, raramente ocupan todas las páginas de la revista y ese otro material determina fuertemente el modo en que son leídos.

Una cuarta constricción, por sutil que resulte, se manifiesta en el nivel de las imágenes mismas, que se seleccionan o modifican con objeto de ajustarse al tipo de imágenes que funcionan bien en una fotonovela: por lo que respecta a los tamaños de planos se oscila entre el plano medio y el primer plano más en función del contenido, obedeciendo más a la estética del retrato que a la de la fotografía de acción, con un frecuente olvido del fondo —la crítica habitual que reciben las imágenes de las fotonovelas en tanto rígidas y de poses artificiales es una tosca lectura de lo que el género, de hecho, impone—. Las implicaciones de esta constricción, inextricablemente vinculadas a la redefinición de la secuencia —véase constricción 1— están claras en tanto que es posible interpretar toda constricción auténtica en términos de oportunidades, no de amenazas.

Quinta y última, el horizonte de la fotonovela impone también una dominante temática y narrativa, que es el melodrama, el cual gira en torno a la idea de la inocencia perseguida (Brooks, 1995) e implica una amplia variedad de procedimientos retóricos visuales que subrayan la dimensión patética de la lucha entre el bien y el mal en la esfera privada y doméstica del amor. El melodrama puede ciertamente no ser reducido a la combinación estereotípica del romance de final feliz y las técnicas del *kitsch*, tal y como se ha argumentado a menudo en las críticas de las formas de entretenimiento vulgar para mujeres. Más bien construye un horizonte de expectativas que indudablemente condiciona el modo en que las películas se convierten en *cineromanzi*, una operación que sistemáticamente acrecienta los aspectos melodramáticos del material original.

Una máquina de resolver problemas

Cada una de estas constricciones —ninguna de las cuales puede obviarse durante el proceso de adaptación— plantea numerosas cuestiones. Las más generales e importantes derivan de la llamada *brecha semiótica* —*semiotic gap*—, que consiste en las diferencias materiales entre el sistema de signos adaptado y el adaptador. Del mismo modo depende del inusualmente estrecho estatus del asunto de la fidelidad así como de la interpretación que se haga del mismo.

Por un lado, es evidente que un *cineromanzo* no puede transferir todos los aspectos y elementos de una película al nuevo entorno del formato de la fotonovela. Para dar un ejemplo muy simple: la adaptación pierde sin remedio la banda sonora del film y el carácter móvil de las imágenes proyectadas; se mueve desde la proyección teatral en una sala a oscuras hacia un modo de lectura completamente diferente en una revista para mujeres. Igualmente debe abandonar la lógica del relato secuencial a favor de un tipo de comunicación visual parcialmente basada en la yuxtaposición y el montaje de imágenes en una extensión sencilla o doble —juego con las páginas—. Además tiene que reducir la duración media de los noventa minutos del film a las aproximadamente cuarenta y ocho páginas del *cineromanzo*; cambia desde una gran pantalla a pequeños paneles en papel; puede «estropear» la integridad visual de las fotografías añadiendo una serie de palabras de aspecto bastante *amateur* —y recuerde el lector que la doxa cinefílica era extremadamente refractaria a los subtítulos, prefiriendo versiones pobremente dobladas de obras extranjeras a versiones bien traducidas cuyos subtítulos eran

experimentados como intrusiones inaceptables en la sagrada esfera de la imagen (Egoyan-Balfour, 2004)—, todo ello por nombrar tan solo algunos de los umbrales entre cine y *cineromanzo*.

Por otro lado, el *cineromanzo* también fue condenado a un alto grado de fidelidad. A diferencia de muchas adaptaciones fílmicas de material literario donde los guionistas y directores gozaban del derecho de cambiar todo aquello que consideraran necesario para producir una buena película, los profesionales de los *cineromanzi* sufrían las influencias inevitables de la película original al igual que el medio *anfiteatro* de la fotonovela. La primera no podía modificarse *ad libitum*, puesto que el proceso de adaptación se entendía en términos de traducción —en el sentido estrecho del concepto— y no de adaptación —en el sentido más amplio del mismo (Sánchez-Mesa/Baetens, 2017)—. La segunda, la fotonovela, funcionaba, tanto desde el punto de vista comercial como estética, como una suerte de cámara de resonancia que determinaba el aspecto que debía tener un *cineromanzo*, esto es, una fotonovela basada en una película.

En términos generales, los investigadores del *cineromanzo* han destacado las toscas imperfecciones del género. Con una cierta mezcla de sadismo —porque las críticas son severas— y masoquismo —después de todo, quienes gustan de vilipendiar el *cineromanzo* son también sus lectores, cuando no fans *ocultos* y coleccionistas—, las críticas han golpeado incesantemente sobre los mismos tres clavos. Primero, los *cineromanzi* son acusados de simplificar en exceso los films originales: la historia que cuentan es siempre una versión atenuada de la original. Segundo, dichas críticas también deploran la torpeza de esas adaptaciones, que destruyen toda sutileza y polifonía, reemplazándolas con un encuadre superficial y demasiado explícito de la historia y sus personajes. Tercero, se considera también que los *cineromanzi* logran una transformación radical de las películas: junto a su transmedialización, los *cineromanzi* añaden también algo que está ausente de muchas de las películas adaptadas, un nivel melodramático que se obtiene, por ejemplo, inventando entradas de diálogo que no existen en la película o cubriendo toda la historia con una *voice-over* persistente que cuenta lo que piensan los personajes y lo que el lector tiene que pensar acerca de ello.

Lo cierto es que todo lo anterior puede sonar demasiado familiar. Nos recuerda misteriosamente los debates ahora olvidados sobre la adaptación de libros en películas, una práctica que durante muchas décadas fue objeto de un prejuicio sistemático —a no ser que los libros fueran malos y, en teoría, no pudieran *degradarse* en su tránsito desde la palabra a la imagen—. Tal es la ironía de la historia: el cine en este caso ya no es el villano sino la víctima. Y así, si queremos tomarnos en serio la idea de que las adaptaciones son obras independientes, sean o no obras de arte, deberíamos empezar a considerar a los *cineromanzi* de formas diferentes. Ya no como problemas o errores inevitables, sino como *máquinas de resolver problemas*. Es precisamente desde esta perspectiva que nos gustaría revisar la versión en *cineromanzo* de *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock.

Hitchcock en cineromanzo: un nuevo tipo de tensión narrativa

La Finestra sul cortile es el quinto número de la serie de «Star Cineromanzo Gigante» que se publicó desde el 15 de marzo de 1955 hasta junio de 1956. Fue una de las publicaciones del editor

Franco Bozzesi, bien conocido por su contribución decisiva a la técnica de ubicación de las palabras —leyendas y diálogos— en la parte superior de las imágenes —las leyendas explicando el significado de las imágenes y los diálogos a menudo en globos o *bocadillos*, conectados con los personajes—. Bozzesi también es quien, antes del colapso de la industria del *cineromanzo* en torno a 1958, continuó trabajando en Francia, donde se especializó en *cinemanzi* pertenecientes a géneros paraliterarios hipercodificados —romance, ciencia ficción, wéstern, terror—. La adaptación de Hitchcock consta de cincuenta y ocho páginas, una extensión extraordinaria, que se completan en la revista con seis páginas que contienen una historia corta, un capítulo de una novela serializada, noticias sobre cine en torno a todo tipo de estrellas, algo de publicidad —de las producciones del mismo Bozzesi— así como, en la cubierta posterior, una sorprendente, aunque tal vez no tanto para lectores contemporáneos, mini-cine-novela de una sola página y seis imágenes del libro de William Keighley's *Close to My Heart* (1951). Resulta necesario observar la ausencia en todas estas secciones de referencia alguna a Alfred Hitchcock, cuyo estatuto como *autor* aun debía ser inventado. En 1955 el maestro del suspense era todavía no más que un empleado de Hollywood como muchos otros. La calidad de la revista impresa es pobre, al igual que las imágenes mismas, claramente copiadas del mismo rollo del celuloide al final de su explotación comercial —era justo en ese momento, tras varios cientos de proyecciones en salas, cuando se decidía la producción de un *cineromanzo*, a modo de vida de ultratumba de un film para un público más popular—.

Tal y como ya se ha argumentado, no resultaría difícil denunciar lo que «funciona mal» en este *cineromanzo*, es decir, precisar qué partes y niveles de la historia se eliminan o se añaden. El resultado global de dicho tipo de análisis «estrecho» y limitado estaría abocado a subrayar el empobrecimiento de forma y contenido en la versión de la fotonovela, totalmente desprovista de cualquier forma de ironía, por ejemplo, y empeñada en insistir en visiones totalmente desfasadas del amor y del matrimonio. Al mismo tiempo, sin embargo, podríamos destacar la inteligencia de esta adaptación. A pesar de la reducción brutal del film a su argumento más básico, esta adaptación transmedial no produce un resultado que sea confuso —la estructura del argumento se mantiene y lo mismo sucede con su ritmo; no se pierde información fundamental y existe cierta correspondencia mínima entre el número de imágenes y la duración de cada episodio o secuencia de la película—. El *cineromanzo* ofrece una historia autosuficiente, donde nada esencial, hablando de la historia, se pierde y que funciona como un auténtico doble del film. Emplea las características clave del lenguaje de la fotonovela y del formato de la revista de un modo satisfactorio. Si la historia es narrada a través de una voz superpuesta —inventada— y los diálogos —reescritos libremente—, las imágenes explotan perfectamente la estética del retrato y los tipos de plano medio y *close-up*. La mayoría de los paneles se las arreglan además para sugerir un fuerte sentido del aura erótica de las dos estrellas —James Stewart y Grace Kelly—, al mismo tiempo que liberan a las fotografías de la lógica de la mera secuencialidad de tal modo que puedan ser refiguradas como objetos independientes capaces de resumir el conjunto del film de acuerdo con la paradoja narrativa desvelada por Victor Burgin en su estudio sobre el «film

recordado» —que no se basa en la rememoración de las escenas reales sino de una recreación personal de historias generadas por esas poderosas imágenes fijas (Burgin, 2004)—.

Además de lo anterior, el *cineromanzo* de Bozzesi ejemplifica cómo lograr una adaptación transmedial expresiva, tanto desde un punto de vista visual como narrativo, dado que es posible separar, si bien solo por motivos heurísticos —ya hemos recordado que «no hay medios puros»—, estos dos niveles. Empecemos con el aspecto visual de la transposición. Si bien no está fotografiado desde el modo del punto de vista subjetivo, *La ventana indiscreta* es un film que se ajusta a un punto de observación singular: el apartamento de un fotógrafo aventurero, L. B. Jefferies, «Jeff» (James Stewart), confinado en una silla de ruedas tras un accidente en una pista de carreras. El film tan solo muestra este apartamento, el patio y otros apartamentos a los que da la amplia ventana de atrás de Jeff. Cuando él y los visitantes de su apartamento observan el vecindario, lo que aparece en la pantalla es un espacio fragmentado de forma múltiple: el muro del patio es una superficie dividida uniformemente en plantas, ventanas, bloques, en un espacio limitado estrictamente dividido a lo largo de líneas verticales y horizontales que lo convierte en una especie de damero con cuadrados desiguales alternando colores luminosos y oscuros:



Figura n.º 1. *La ventana indiscreta* (A. Hitchcock, 1954). Visión del edificio de atrás desde la ventana de Jeff.

No deja de ser curioso, si se nos permite esta mirada *invertida*, que algún plano del film de Hitchcock subraye esta lectura espacial en formato cuadrícula, que constituye la base material del formato del cineromanzo, como sucede cuando Lisa (Grace Kelly) va cerrando las persianas de cada sección del ventanal, generando un efecto de fragmentación, tan natural a la ficción fílmica como familiar al espacio impreso de cómics o fotonovelas:



Figura n.º 2. *La ventana indiscreta* (A. Hitchcock, 1954).

La versión del *cineromanzo* no solo traspone esa estructura espacial del encuadre y la planificación fílmica muy bien, sino que la refuerza entrelazando dos elementos que son específicos del medio. Primero, *La Finestra sul cortile* crea una correspondencia directa entre la estructura del escenario ficcional —dividido horizontalmente en plantas idénticas, segmentado verticalmente por ventanas similares, divididas en hojas y más allá en persianas corredizas, cada ventana a modo de versión miniaturizada de esta estructura global— y la estructura del *layout* de la página, con su muy rígida composición y sus columnas idénticas segmentadas en paneles similares, cuyas pequeñas diferencias se repiten una y otra vez —véase la fig. 3 para la típica página—. Segundo, esta cuadrícula básica, común al mundo ficcional del muro de los apartamentos y a la página de la revista, se destaca con la introducción de una segunda estructura de cuadrícula, la de los títulos y diálogos. En *La Finestra sul cortile*, las palabras no son simplemente añadidas a la imagen, también están fuertemente contrastadas de modo cromático —aparecen bien blancas sobre superficies oscuras, bien negras sobre superficies iluminadas— y esta disparidad ayuda a producir la percepción visual de un segundo entramado que se extiende sobre la estructura en cuadrícula de la página.

Además lo que hace que esta composición sea tan poderosa no es solo que «traduce» el escenario de *La ventana indiscreta* en una serie de principios fundamentales del diseño editorial de una página, sino también que dicho *layout* se concibe de tal manera que se las arregla igualmente para capturar el dinamismo de la imagen fílmica. De hecho, la observación de Jeff no es estática: su mirada está en permanente desplazamiento panorámico y de inclinación —si se nos permite la utilización de estas metáforas cinematográficas— y es amplificada por todo tipo de procedimientos visuales tales como los binoculares y la cámara con el teleobjetivo. La naturaleza muy estática de las imágenes fijas y el *layout* rígido de la página del *cineromanzo* no puede competir con la filmación altamente dinámica de Hitchcock, pero el creador —o creadores— de *La Finestra sul cortile* se las arregla en cualquier caso



Figura n.º 3. *La Finestra sul cortile*, 1955, p. 3.

para producir efectos comparables de movilidad y dinamismo. Son varias las técnicas que se usan para crear esa impresión de movimiento y agilidad: 1) el uso sistemático de cambios de tamaño de la celda —en principio, cada doble página contiene una celda o panel «divergente», más concretamente una imagen «panorámica», bien una imagen que llena por completo una columna, bien una imagen pequeña vertical que constituye un tipo de columna en la izquierda o la derecha de la doble página—; 2) la frecuente interrupción de las reglas elementales del objeto de la mirada o lo que podemos llamar coherencia del eje —empleando vocabulario técnico fílmico—, esto es, cuando la mirada de los personajes no se dirige hacia el objeto que están mirando; 3) la tensión entre la estructura «lineal» de la composición de la celda —en principio siempre es posible leer de izquierda a derecha, columna tras columna— y la estructura «tabular», es decir, a modo de retablo, de las celdas tomada como una composición simple —cada página pretende claramente hacer visibles un cierto número de correspondencias y diferencias entre parámetros visuales que están estructurados en el nivel de la página, no de la imagen—. Todas estas y otras técnicas producen una tensión creativa entre la completa rigidez de las estructuras cuadrículares y la sutil movilidad animada por la implementación concreta de estas reglas en la disposición de imágenes y página que fuerzan a la mirada del lector a «navegar» la página en todas las direcciones en lugar de «deletrear» celda tras celda.

La migración transmedial desde el film al *cineromanzo* no solamente produce efectos que plantean retos en un nivel visual. También contribuye a producir valores narrativos que son específicos del medio. Un buen ejemplo de ello sería la página (fig. 4) que resume la lucha final entre Jeff y Thorwald (Raymond Burr), el asesino que Jeff ha observado y luego desenmascarado, y que penetra en su apartamento para matarlo. En comparación con la versión cinematográfica de esta escena, una pieza maestra del suspense y la inteligencia fílmica, *La Finestra sul cortile* puede resultar ridícula-

para producir efectos comparables de movilidad y dinamismo. Son varias las técnicas que se usan para crear esa impresión de movimiento y agilidad: 1) el uso sistemático de cambios de tamaño de la celda —en principio, cada doble página contiene una celda o panel «divergente», más concretamente una imagen «panorámica», bien una imagen que llena por completo una columna, bien una imagen pequeña vertical que constituye un tipo de columna en la izquierda o la derecha de la doble página—; 2) la frecuente interrupción de las reglas elementales del objeto de la mirada o lo que podemos llamar coherencia del eje —empleando vocabulario técnico fílmico—, esto es, cuando la mirada de los personajes no se dirige hacia el objeto que están mirando; 3) la tensión entre la estructura «lineal» de la composición de la celda —en principio siempre es posible leer de izquierda a derecha, columna tras columna— y la estructura «tabular», es decir, a modo de retablo, de las celdas tomada como una composición simple —cada página pretende claramente hacer visibles un cierto número de correspondencias y diferencias entre parámetros visuales que están estructurados en el nivel de la página, no de la imagen—. Todas estas y otras técnicas producen una tensión creativa entre la completa rigidez de las estructuras cuadrículares y la sutil movilidad animada por la implementación concreta de estas reglas en la disposición de imágenes y página que fuerzan a la mirada del lector a «navegar» la página en todas las direcciones en lugar de «deletrear» celda tras celda.

mente superficial y decepcionante. Pero la lectura comparativa del *cineromanzo* —y las subsiguientes quejas en torno a la superioridad de la filmación de Hitchcock— pierde de vista un aspecto crucial, esto es, el intento de crear una composición igualmente inteligente y bien fabricada que logre plasmar la idea de la lucha a vida o muerte únicamente con los medios del *cineromanzo*.

De modo más específico, el efecto narrativo es aquí el resultado de: 1) el *lay-out* tan inusual, con solo cuatro celdas o paneles —una singularidad absoluta en la estructura de la obra—; 2) la disrupción paradójica —en una secuencia que se supone que debe enfatizar el mecanismo del suspense— de toda forma de lectura lineal: las imágenes de la página no pretenden ser leídas una detrás de la

otra sino una «junto» a la otra —es físicamente imposible no ver la última imagen cuando se descubre la primera—; 3) la sustitución de la tensión en el nivel del contenido por una tensión mucho más fuerte en un nivel visual, con los choques entre las celdas pequeñas y grandes, entre las partes iluminadas y oscuras del texto y la imagen, entre plano y contraplano, entre primer plano y plano intermedio, entre la orientación de la mirada a la izquierda y a la derecha, etcétera.

Ninguno de estos elementos *copia* lo que sucede en la película de Hitchcock, pero el modo en que *La Finestra sul cortile* los implementa dentro de una estrategia global específica del medio demuestra lo que los *cineromanzi* pueden hacer. Resulta crucial —y esta será nuestra conclusión— subrayar una vez más que el éxito —relativo— de esta adaptación transmedial depende también de su renuncia a competir con el original de Hitchcock. Incluso los lectores que conocen bien *La ventana indiscreta* deberían ser conscientes de que la versión de los *cineromanzi*, que tenían claramente la función de servir como sustitutos de un film que ya no estaría disponible en aquel momento —en 1955



Figura n.º 4. *La Finestra sul cortile*, 1955, p. 56.

aún no existían los videocassettes, los DVD, y por supuesto los canales de video en internet— debe ser leída como una obra autónoma. La apuesta en semejante cambio de perspectiva es alta, pero también lo son sus recompensas.

El análisis de un solo ejemplo en un solo medio —por intermedial que sea su configuración—, si bien puede ser representativo de lo que sucede en los muchos espacios posibles entre cine y literatura, no basta lógicamente para extraer conclusiones generalizables —en este caso sobre el lugar de las prácticas y estrategias de adaptación y reescritura en el ámbito global de los estudios de la intermedialidad y la transmedialidad—. No obstante, nuestra lectura de *La ventana indiscreta* debería dejar claro que no es posible reducir la noción de *transmedia storytelling* —o de su (cuasi)sinónimo, *narrativas transmediales*— al sentido preciso, pero limitado, que el término ha adoptado en la ola de ciertas reflexiones sobre *la cultura de la convergencia*. Del mismo modo que la noción de intermedialidad se ha abierto fructíferamente a más de un sentido, el de transmedialidad debería también abrirse a un debate teórico más complejo y amplio.

Obras citadas

- ALBERICH-PASCUAL, Jordi – GÓMEZ PÉREZ, Francisco J. (2016): «Exploraciones transmedia en la creación cinematográfica colaborativa iberoamericana contemporánea», en Domingo SÁNCHEZ-MESA, Jordi ALBERICH-PASCUAL y Nieves ROSENDO, coords., «Transmedia narratives», *Artnodes*, 18, pp. 8-19; DOI: <http://doi.org/10.7238/a.v0i18.3054> (última consulta, 14/07/17).
- ANÓNIMO (1955): *La Finestra sul cortile*, en *Star Cineromanzo Gigante* 1 (5), 30 Junio 1955 (Roma: Star – Cine Foto Service).
- BAETENS, Jan (2005): «Novelization, a contaminated genre?», *Critical Inquiry*, 32/1, pp. 43-60.
- (2017): «The Drawn Novel», *Yale French Studies*, 131/132 (Special Issue on «Bande dessinée: Thinking Outside of the Boxes»).
- BAETENS, Jan – SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2018): «A Note on Demediation: From Book Art to Transmedia», *Leonardo Journal*, 10 pp. Aceptado para su publicación (Early Online Publication) en Leonardo (MIT Press) <http://www.leonardo.info/leoinfo.html>.
- BAECQUE, Antoine de (2002): *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*. Paris, Fayard/Pluriel, 2013.
- BROOKS, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1995.
- BURGIN, Victor (2004): *The Remembered Film*. Londres, Reaktion Books.
- EGOYAN, Atom – BALFOUR, Ian (2004): *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge (Mass.), Alphabet City/MIT Press.
- JENKINS, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press.
- (2017): «Adaptation, Extension, Transmedia», *Literature/Film Quarterly*, 45/2 (Spring).
- KALIFA, Dominique (2001): *La culture de masse en France 1. 1860-1930*. Paris, Complexe.
- KELLETER, Frank, ed. (2017): *Media of Serial Narrative*. Columbus (OH), Ohio State University Press.

- KINDER, Marsha (2014): «Medium Specificity and Productive Precursors», en M. KINDER, y T. MCPHERSON, eds., *Transmedia Frictions. The Digital, the Arts and the Humanities*. Oakland, University of California Press.
- LESSING, Gotthold E. (1766): *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Trad. Edward A. McCormick. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984.
- LETOURNEUX, Matthieu (2014): «La Mondialisation à l'ère de la culture sérielle», *Romantisme*, 163, pp. 79-88.
- LONG, Geoffrey (2007): *Transmedia Storytelling. Business, Aesthetics & Production at the Jim Henson Company*, en *MIT Comparative Media Studies / Writing*, <http://cmsw.mit.edu/transmedia-storytelling-jim-henson-company/> (última consulta, 14/07/17).
- MAU, Bru – MARKER, Chris (1992): *The Jetty / La Jetée*. New York, Zone Books.
- MORREALE, Emiliano, ed. (2007): *Lo Schermo di Carta. Storia et storie dei cineromanzi*. Torino, Museo Nazionale di Cinema / Il Castoro.
- PRATTEN, Robert (2015): *Getting Started in Transmedia Storytelling. A practical Guide for Beginners*. 2ª edición (1ª ed. online en <http://www.tstoryteller.com/getting-started-in-transmedia-storytelling>; última consulta, 14/07/17).
- RAJEWSKY, Irina (2005): «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités/Intermedialities*, 6, pp. 43-63.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1961): *Last Year at Marienbad*. Trad. Richard Howard. New York, Grove Press, 1962.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo – AARSETH, Espen – PRATTEN, Robert – SCOLARI, Carlos A. (2016): «Transmedia (Storytelling?): A polyphonic critical review», en Domingo SÁNCHEZ-MESA, Jordi ALBERICH-PASCUAL y Nieves ROSENDO (coords.). «Transmedia narratives» *Artnodes*, 18, pp. 8-19. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i18.3064> (última consulta: 14/07/17).
- SÁNCHEZ-MESA, D. – BAETENS, J. (2017): «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27; en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1536> (última consulta, 14/07/2017).