

DE LA ORALIDAD LITERARIA A LA ORALIDAD FÍLMICA EN TRES MODELOS TEXTUALES DE DIÁLOGO. LA COLMENA: NOVELA, GUION, FILME*

FROM LITERARY ORALITY TO FILM ORALITY IN THREE TEXTUAL DIALOGUE MODELS. LA COLMENA [THE BEEHIVE]: NOVEL; SCRIPT; AND FILM

Elena Méndez-G^a. de Paredes

Universidad de Sevilla

Resumen

La colmena novela y *La colmena* filme son dos géneros narrativos cuyos procesos de textualización, si bien remiten a la misma historia, difieren entre sí. Por su parte, en la película, el relato cinematográfico opera narrativa y descriptivamente a partir de la secuenciación de imágenes en las que coexisten entre otros elementos: acción, espacios, movimiento y diálogos de personajes. El resultado es una concreción de la historia dada en forma multimodal. En la novela todo es verbal, discursivo: la textualización es una sucesión de formas lingüísticas con poder evocador. El nexo común más relevante que comparten, aparte de la historia contada, son los diálogos de los personajes. Por su parte, entre el producto fuente y el producto meta está el guion cinematográfico de J. L. Dibildos, que cumple una función mediadora para adaptar la obra de C. J. Cela, transformarla y hacer de *La colmena* un texto fílmico. En este trabajo se han analizado y comparado diálogos de *La colmena* de las tres propuestas creativas, con dos objetivos: (1) determinar si las variantes lingüísticas vienen pragmáticamente dadas por la escenografía de las secuencias y (2) constatar si la técnica constructivista desarrollada por Cela para hacer verosímiles los diálogos literarios sirve de referencia para la creación de nuevas secuencias dialogales e interacciones entre personajes que se inventan en el guion.

PALABRAS CLAVE: *La colmena*, escritura, oralidad, diálogo literario, adaptación literaria, guion cinematográfico.

Abstract

The novel *La colmena* and the film *La colmena* are two narrative genres the textualization processes of which are built with different materials, even though they refer back to the same story. In the film, the cinema plot operates narratively and descriptively through the sequencing of images in which dialogues, action, spaces and characters coexist: there is a certain specification given in a multimodal form. In the novel, everything is verbal, discursive: its textualization is a succession of linguistic forms with evocative power. The common bond that they share, apart from the narrated story, are characters' dialogues. Between the source product and the target product lies the mediating function of the cinema script written by J. L. Dibildos, which consists in adapting C. J. Cela's work from literature to cinema with transformations in its literary structure and in its dialogues to turn *La colmena* into a film text. In this work, dialogues of *La colmena* of the three creative proposals are analyzed and compared, with two objectives: (1) to determine if linguistic modifications are imposed by scenography of the sequences and (2) to verify whether the constructivist technique developed by Cela to make literary dialogues truthful serves as a reference to create new dialogical sequences and interactions between characters invented in the script.

KEY WORDS: *La colmena* [The Beehive], writing, orality, literary dialogue, literary adaptation, film script.

* Este trabajo se ha realizado en medio de dos proyectos de investigación, financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad: el recién terminado "Tradiciones discursivas, tradiciones idiomáticas y unidades de análisis del discurso en la historia del español moderno" (FFI2014-51826-P) y el ahora vigente "Tradicionalidad discursiva e idiomática, sintaxis del discurso, traducción y cambio lingüístico en la historia del español moderno: prosa (pre-)periodística/ensayística y literaria" (PGC2018-097823-B-I00).

1 INTRODUCCIÓN

En este trabajo se han analizado comparativamente diálogos de *La colmena* en tres propuestas creativas: la novela original de Camilo José Cela (Buenos Aires en 1951), que es texto fuente del que parten y al que se refieren las otras dos; el filme dirigido por Mario Camus que se estrenó en Madrid en 1982 (que es el producto meta); y el guion¹, que es un texto de mediación escrito un poco antes por José Luis Dibildos para adaptar el discurso literario de la novela al discurso fílmico. Dibildos (productor asimismo de la película) asume un determinado modo de aprovechar los materiales del relato en la adaptación: crea para la acción secuencias dialogales que no están en la novela, reduce el número de personajes o los transforma, los traslada de escenario o acentúa la presencia de alguno de ellos en el guion. Es decir, lleva a cabo operaciones de recontextualización de los materiales originales para hacer viable el paso de *La colmena* novela al cine (Mínguez Arranz 1997: 211-272, Sánchez Noriega 2000: 177-203). El guionista interviene en los diálogos de la novela para crear *ex novo* escenas cinematográficas² o adecuar y traspasar las de la novela al nuevo género: inventa interacciones nuevas de las surgen nuevos diálogos o traslada los discursos de ciertos personajes desde su situación de habla original a otros escenarios interlocutivos. Por tanto, aunque los diálogos remiten todos a un mismo referente, que es la novela de Cela, han sido creados o intervenidos en momentos diferentes por instancias de producción distintas. Además, tampoco son del todo homologables ni comparten el mismo fin estético, pues sus propósitos comunicativos están determinados finalmente por sus propios géneros discursivos (novela, guion y cine) y provocan efectos dependientes del medio en que se actualizan: en el guion, los diálogos son instrucciones para la actuación y recreación de las escenas cinematográficas; en lo fílmico, coexisten con la acción y la imagen, y culminarán narrativamente con el montaje; en la novela, son figuras perceptivas cuyo estatus lo crea el fondo narrativo del relato. Por tanto, en el producto final, que es *La colmena* cinematográfica, hay tres autores implícitos distintos: el autor literario, Cela; el guionista, Dibildos, y el director, Camus. Este último no solo se reconoce en sus diferentes decisiones multimodales de carácter narrativo (selección de espacios, atrezos, decorado, música, movimiento de cámara, selección y dirección de actores, etc.), también está presente en las propias secuencias de dialogación entre los personajes, en las que interviene, junto a los actores, con decisiones de verbalización muy dependientes del contexto escénico. Tales decisiones provocan cambios en el orden de palabras para focalizar informativamente un elemento del diálogo, en los tiempos verbales, repeticiones de palabras, silencios. Son variaciones estilísticas que quizá se llevaron a cabo en el mismo momento del rodaje para acompañar las palabras dichas con la acción y los movimientos de los actores en un plano secuencia.

¹ Cito los diálogos del guion *La colmena* a partir del ejemplar que Francisco Rabal recibió para su papel de Ricardo Sorbedo. Este ejemplar procede del legado que la familia del actor donó a la Universidad de Murcia, cuyo depósito está en la Sección Fondo Antiguo de esta universidad (ref. 413546 sig. G130). Agradezco a M^a. Dolores Montesinos González, directora del Fondo Antiguo de la Universidad de Murcia todas las facilidades para acceder a este documento.

² Los diálogos añadidos son fundamentales en el proceso de adaptación porque forman parte de contexto de reproducción del discurso literario para integrarlo en el discurso fílmico. Las secuencias 1 (inicial: una tertulia de poetas) y 62 (penúltima: diálogo de dos policías a la salida de la comisaría) acotan de principio a fin la adaptación de la novela. Como se verá en §3, cumplen una función delimitadora y de control en el proceso de manipulación a que se somete el texto original para cohesionar las partes seleccionadas y acomodarlas coherentemente a un nuevo tipo de discurso.

2 ASPECTOS DISCURSIVOS DE LA ADAPTACIÓN DE LA COLMENA DE LA LITERATURA AL DISCURSO FÍLMICO

Quienes han analizado los retos de la adaptación de *La colmena* (Dougherty 1990, Utrera Macías 1990, Guillot 1995, Mínguez Arranz 1997, Sánchez Noriega 2000), señalan para este proceso la necesidad de construir una estructura dramática de la que carece la novela (Villanueva 1994). Algo que ya había sido señalado también por Dibildos al hablar del resultado fílmico y de su labor como guionista para adaptar a la pantalla “un enjambre de vidas anónimas sin ninguna unidad aparente [...] y sin ningún protagonista señalado” (Dougherty 1990). El proceso de traslación requirió definir protagonistas, establecer lazos y relaciones entre los personajes, orientar sus acciones en alguna dirección clara y, sobre todo, terminar una historia aparentemente inacabada y débilmente trabada pues, como sabemos, la novela se caracteriza por una laxa articulación acumulativa de espacios de interlocución (a veces con repetición de diálogos), que se yuxtaponen sin que medie una estructura clara o una conexión desde el punto de vista cronológico o desde el narrativo. Igualmente, se ha señalado también que carece de un cierre narrativo claro que dé fin al relato. De otra parte, el discurso visual cinematográfico obliga también a una serie de transformaciones pues, frente al literario, requiere ser más preciso y concreto (Dougherty 1990, Peña-Ardid 1992, Guillot 1995, Mínguez Arranz 1997, Sánchez Noriega 2000). Los diálogos, por ejemplo, pueden sufrir traslaciones, añadidos o desarrollos, debido a decisiones argumentales del guionista o del director que inciden en cambios de la acción y de las relaciones entre los personajes: supresión de personajes y eliminación sus acciones y diálogos o creaciones nuevas, ampliación del protagonismo de algún personaje lateral en la novela con aumento de secuencias y escenas dialogales³, traslación de sus interacciones y de los espacios en donde transcurren, etc. (Sánchez Noriega 2000).

La enunciación literaria también queda afectada pues, como señalan Mínguez Arranz 1997 y Sánchez Noriega 2000, resulta difícil adaptar un narrador tan complejo como el de *La colmena*, omnisciente y objetivista a la vez. En la adaptación, ello se lleva a cabo de dos maneras: (1) mediante diálogos y personajes del autor trasplantados a la escena cinematográfica sin modificación o con ligeras variaciones motivadas por el ritmo fílmico y las condiciones escénicas; y (2) mediante con la incorporación del autor literario, Cela, como personaje en una secuencia⁴.

Se observa en el guionista Dibildos una empatía constante con los modos autoriales del narrador que repercute en un sentimiento de adhesión por parte de lectores exigentes con el resultado último de la adaptación cinematográfica. Y eso que desde la primera secuencia el espectador se topa con una escena dialogal inventada que, sin embargo,

³ Es el caso de don Leonardo Meléndez. Su caracterización individual es indispensable para la trama no solo porque evoca estereotípicamente el ambiente del Madrid de posguerra, donde cada cual se busca la vida como puede, sino porque su relevancia en el guion permite cohesionar y recontextualizar historias particulares de la novela, proporcionando coherencia argumental a las peripecias vitales de personajes que en la novela están desligados (Ventura, Tesifonte Ovejero, doña Matilde, Mario de la Vega).

⁴ En la película, hay un cameo de Cela que encarna a un personaje de la tertulia de los literatos, Matías Martí, inventor de palabras. Ni el personaje ni el parlamento son de *La colmena*, aunque Matías Martí transmigra al guion desde otra obra celiana, *El gallego y su cuadrilla* (1949). Esta aparición fílmica del autor tiene efectos extradiegéticos porque, por un lado, refuerza la figura autorial de Cela, a la vez que apoya, por otro, su conformidad con el proceso de manipulación textual requerido para la versión cinematográfica, pues era consciente de las dificultades que entrañaba la adaptación cinematográfica por la complejidad de su novela (Mínguez Arranz 1997).

resulta familiarmente celiana⁵. La escenografía de habla es una tertulia de tres literatos en un café. Uno de ellos domina la escena locutiva, los otros dos escuchan atentos sus explicaciones profesoras que dictan los elementos que no han de faltar nunca en una novela: “planteamiento, nudo y desenlace” (ej. 1):

- (1) Ricardo Sorbedo: Mire, usted, Maello, dejémonos de zarandajas y de modernismos. La novela, ¿me escucha usted?
Maello: Sí señor, sí. La novela...
Ricardo Sorbedo: Pues eso. La novela debe constar de los tres elementos tradicionales, clásicos, esenciales. ¿Me entiende usted?
Maello: Sí, señor, le entiendo la mar de bien
Ricardo Sorbedo: Y esos tres elementos de que le hablo, amigo mío, dejémonos de gaitas y de modernismos, son...
Don Ricardo ve a Pepe, un viejo camarero, que cruza ante él, con su viejo smoking rozado.
¡Pepe!, un poquito de bicarbonato.
Pepe: enseguida don Ricardo.
Rubio Antofagasta: Por favor, Pepe, agua, ¡y que esté fresquita!
Don Ricardo clava su mirada en Ramón Maello
Ricardo Sorbedo: pues son: Planteamiento, nudo y desenlace. Sin planteamiento, nudo y desenlace, por más vueltas que usted quiera darle no hay novela; Hay, ¿quiere usted que se lo diga?
Maello: Sí don Ricardo.
Ricardo Sorbedo: Pues no hay nada, para que lo sepa. Hay ¡fraude y modernismo! (La colmena Guion Dibildos: sec. 1 café-interior-día, págs. 3-5)

Las primeras palabras, “dejémonos de zarandajas y de modernismos” hay que analizarlas en clave autorial (obsérvese que el guionista incide en ella, repitiéndola con variaciones). Esta escenografía, que se traslada luego de la escritura del guion al diálogo cinematográfico con retoques y simplificaciones verbales (vid. *infra* ejemplo 5), proporciona una imagen de cotidianidad a la reunión de poetas que habitualmente mata el tiempo en el café de doña Rosa, uno de los espacios narrativos más simbólicos de la novela y donde se tejen las relaciones de muchos de los personajes. Todo esto se evoca en el diálogo del guion con unas pocas palabras muy concretas que inscriben las características pragmáticas de su contexto: las formas apelativas y de tratamiento dejan entrever en las relaciones sociales un conocimiento cercano (el camarero es *Pepe*, y este responde al parroquiano del café también con su nombre y tratamiento de respeto, *don Ricardo*). Bastan estas pinceladas para que en el guion se inicie una recontextualización, cuya finalidad es mimético-funcional, en tanto que propone escenas y situaciones de habla *composibles* con la enunciación literaria de *La colmena* para facilitar la adaptación de la novela al cine. Los personajes de la tertulia lo son de la novela (Sorbedo, Maello, Rubio Antofagasta) y sus actos de habla y la estructura

⁵ El pasaje remite intertextualmente a otro de los libros de Cela, *Café de artistas* (1953) (*apud* Santos Zunzunegui 2001), no obstante, también puede haber sido inspirado por otro de *La colmena* en el que se documenta un caso de interrupción por solapamiento semejante al que se produce en la secuencia 1: “En una ventana del café que hace esquina al bulevar, dos hombres hablan. Son dos hombres jóvenes, uno de veintitantos y otro de treinta y tantos años; el más viejo tiene aspecto de jurado en un concurso literario; el más joven tiene aire de ser novelista. Se nota en seguida que lo que están hablando es algo muy parecido a lo siguiente:

- La novela la he presentado bajo el lema Teresa de Cepeda y en ella abordo algunas facetas inéditas de ese eterno problema que...
—Bien, bien. ¿Me da un poco de agua, por favor?
—Sin favor. [...] (*La colmena*, cap. 2)

dialogal también pudieran serlo, aunque no lo sean en cuanto a su literalidad literaria. Hay en estos diálogos de Dibildos un guiño humorístico de complicidad con el autor de la novela: las palabras de Ricardo Sorbedo se hacen eco de los comentarios negativos a la novela por parte de la crítica. El guionista recoge implícita y polifónicamente en el parlamento del personaje las voces que condenaron la novedosa factura de la novela, y lo hace sin concesiones a su contenido, del que se distancia desde una superioridad irónica. A su vez, el trasunto del que se habla en el diálogo se dirige subrepticamente a justificar su propia propuesta de intervención: el guionista ha manipulado con perspectiva cinematográfica el comienzo de la obra y ha creado *ex novo* una primera secuencia para dotar a *La colmena* cinematográfica de una estructura que la oriente argumentalmente y para, “como mandan los cánones”, dotarla de “planteamiento, nudo y desenlace”.

De otra parte, la técnica de mostrar y contar que emplea Cela en *La colmena* literaria evoca la narrativa cinematográfica: el narrador se mueve por los escenarios observando desde fuera personajes que hablan y hacen cosas, para luego situar las escenas en el relato de forma entrecortada y de un modo acumulativo y yuxtapuesto. Él mismo alude a esta forma de narrar como ambulante y fotográfica (Cela 1951: 21). Esto explica que los fragmentos dialogados abundan más que los narrativos, descriptivos o digresivos (Sánchez Noriega 2000: 179). Suele apuntarse que la clave de esta semejanza de la novela con lo cinematográfico radica en que la unidad estructural de contenido en que se dispone la trama es la viñeta, fácilmente extrapolable al concepto de secuencia fílmica. Las viñetas suponen una fragmentación de la acción en múltiples escenas, cuyas relaciones temporales recíprocas no siempre están determinadas, simplemente se yuxtaponen sin aparente orden ni jerarquía. Un “corta-pegar” que recuerda al propio montaje de planos, escenas y secuencias cinematográficas, cuyo ensamblaje determina y orientan la narración cinematográfica⁶. No obstante, pese a la tentación de suponer que la viñeta puede ser una influencia del cine en la escritura de Cela, esta estrategia narrativa no deja de ser también un artificio de la escritura literaria pensado para neutralizar en el relato las lógicas implicaciones de causalidad inherentes al discurso narrativo pero que, finalmente, se asemeja al proceder de un guion de montaje, pues como señalaba Eisenstein, siempre está todo antes en la literatura⁷. La técnica fragmentaria de las viñetas facilita la tarea de mostrar unos hechos y unas vidas humanas concebidas por el narrador en una situación detenida en el tiempo y en el espacio (Alarcos 1990). La falta de jerarquía aporta profundidad narrativa y descriptiva a una novela coral en la que ocurren cosas al mismo tiempo “como en la vida misma”. Esto facilita su escenificación simultánea en el producto cinematográfico, pues la narración fílmica puede hacer coexistir en distintos planos de la misma secuencia, o

⁶ Para Alvar (1971) la ruptura del orden cronológico en la disposición de las viñetas es una hábil técnica de montaje de presumible influencia cinematográfica; Villanueva (1983: 49) habla de un fragmentarismo impresionista de las viñetas casi cinematográfico; y de semejante parecer es Ilie, quien habla de desconexión de series lógicas en los registros de posición y acción de los personajes para posteriormente unirlos en un montaje de secuencias tal y como aparecen en la novela (*apud*. Mínguez Arranz 1997: 253).

⁷ Para Eisenstein (1988), la relación que se establece entre la literatura y el cine es tan estrecha que acaba determinando y condicionando la percepción social, como si la literatura bebiera del cine: hay escritores que escriben “directamente en forma cinematográfica. Ellos ven en fotogramas. Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guion de montaje”, pero la técnica está de siempre en la literatura (*apud* Peña Ardid 1992: 73; cf., también, Urrutia 1983: 31-67 o Gutiérrez Aragón 2016: 28-30). El fragmentarismo de la novela subraya esta semejanza, como se puede comprobar en una acercamiento a manuscritos de *La colmena* con diálogos para la novela que no se editaron jamás y que se asemejan a una escritura de montaje cinematográfico (cf. Sotelo 2016 a) y b) y Sotelo/Montetes 2016).

simplemente en la profundidad de un plano, dos o más viñetas yuxtapuestas de la novela:

En el film se puede apreciar que la simultaneidad que se persigue en la novela aparece más conseguida en algunos momentos, por ejemplo, cuando los poetas se encuentran hablando en una mesa del café de doña Rosa, y en un segundo plano don Mario de la Vega se está fumando un puro descomunal. (Guillot, 1995: 39-40)

En el nivel microtextual, la acumulación de escenas dialogales, el tono coloquial de las conversaciones y el modo en que estas se insertan en el relato literario provocan el efecto de que se está contando en un continuo ahora, tal y como ocurre en el relato cinematográfico, lo cual pudo facilitar que una novela tan compleja y poliédrica como *La colmena* prestara en su "literalidad literaria" tantos intercambios dialogales a su versión cinematográfica. El resultado final es que las diferentes calas de una época seleccionadas por el guionista resolvieron adecuada y satisfactoriamente el proceso de adaptación de la literatura al cine (Utrera Macías 1990:70).

3 LA ADAPTACIÓN EN LOS DIÁLOGOS

La adaptación cinematográfica de una obra literaria no ha de juzgarse sobre la base de su literalidad, en el sentido 'de textualidad al pie de la letra', que habitualmente tiene esta noción. Además de que tal cosa solo tendría validez cuando se traspasa el habla de los personajes de la novela al guion y a la película, puede ocurrir que se respete la literalidad en la forma, pero no en la atribución al personaje si los diálogos se trasladan a otro contexto de enunciación⁸. Y es que, como se ha puesto de manifiesto ya, la literalidad es una ficción discursiva consustancial a la literatura, donde se justifica y se retroalimenta intratextualmente con respecto al propio mundo creado en la narración: los personajes dicen sus parlamentos en estilo directo gracias al narrador que los reproduce y, al hacerlo, crea los diálogos a la vez que los cita (Reyes). En cambio, cuando se sale de la literatura, la citación es una referencia en segundo grado y condiciona el alcance asertivo de las muestras citadas. Así, cuando en el discurso fílmico se citan textualmente las palabras que el narrador de *La colmena* pone en boca de cada personaje, el contenido de lo dicho no se predica con respecto al mundo intratextual al que se refieren las palabras originales, sino con respecto al mundo intertextual que instaura el proceso de adaptación del guion y que atribuyen al autor de *La colmena* las palabras citadas y sus contextos de reproducción. Es decir, la semiosis del discurso directo proyecta *per se* una identidad textual con el original sin que esta tenga que ser contrastada a cada momento, de ahí que el sentido del propio proceso de la adaptación reafirme y valide intertextualmente esta aparente unimismidad, y ello desde el título hasta el punto final del guion y el fundido en negro de la película.

En la adaptación cinematográfica, el proceso de validación de los fragmentos es interno con respecto al discurso del guionista y a sus estrategias, si bien es juzgado externamente al final del proceso de recepción de la obra adaptada. Es entonces cuando, al compararse la novela y la película, se critica en términos de asentimiento y apreciación positiva o en términos de disentimiento y valoración negativa. En la adaptación cinematográfica hay un *continuum* de posibilidades, según que el

⁸ Por ejemplo, en la novela, el sr. Leoncio Maestre es el vecino que descubre el cadáver de doña Margot; sin embargo, en el guion sus actos de habla son proferidos por la madre de Victorita, que es la portera del inmueble donde viven muchos de los personajes de la novela (la familia de Filo y Roberto con sus hijos y la criada, Petrita; don Roque, doña Visi y Julita; el señor Cazuela y su mujer, la amante de Roque, el señor Suárez, hijo de la difunta, etc.).

planteamiento pretenda aproximarse para hacerse compatible con el original, pese a los cambios y variaciones que pueda haber (de forma o de contenido), o pretenda distanciarse del original hasta hacerlo casi irreconocible. Si situamos frente a frente los diálogos originales y los secundarios del guion y de la película, no cabe duda de que las adaptaciones de Dibildos y de Camus están en el primer caso, y el propio escritor parece validar externamente (como se ha dicho, aceptó con agrado el *cameo* de Matías Martí) el sentido, la orientación argumental y los procedimientos de la adaptación cinematográfica.

Con respecto a la recontextualización de los diálogos literarios en el guion, es necesario saber que en la adaptación las fronteras entre lo literario y lo cinematográfico pueden ser permeables, difusas y estar débilmente dibujadas⁹, por lo que la deuda que contraen lo literario y lo cinematográfico son mutuas: el discurso del guion (que es el discurso que refiere) se mezcla hasta diluirse en el discurso reproducido (que es lo tomado del discurso literario), haciéndose prácticamente indistinguibles en la narrativa audiovisual. Es lo que ocurre con la primera secuencia del guion, ya comentada (cf. *supra* ej. 1), y de la película (cf. *infra* ej. 5): el guionista crea por cuenta propia una escenografía de habla de una tertulia entre escritores en el café de doña Rosa. El diálogo tiene una función demarcativa¹⁰, por un lado, señala el comienzo de la adaptación y, por otro, actúa como frontera entre el discurso autorial literario y el discurso fílmico, a la vez que permite abrir y ampliar la perspectiva escénica e incorporar otras escenografías de habla, otras charlas y otros personajes del café *La Delicia*. Su función es la recontextualización de lo literario, es ser el soporte contextual de la reproducción en la adaptación. Lo mismo ocurre con la penúltima secuencia del guion (la sec. 62), que también es inventada. En la escenografía de este diálogo dos policías hablan acerca de la identidad de las tres personas que acaban de salir en libertad de los sótanos de la comisaría (son Suárez, “la Fotógrafa”, Pepe, “el Astilla” y Martín Marcos) (ej. 2):

(2) Policía de guardia: ¿Quiéne son esos?

Policía armada: Dos maricones y uno que escribe (*La colmena* Guion Dibildos, sec. 62: “Fachada comisaría y calle-exterior-día”, págs. 219).

En el plan global de la adaptación, su función demarcativa acota, por un lado, el límite discursivo del proceso de adaptación y marca su final; señala, pues, la frontera entre el discurso de la adaptación y el discurso autorial. Por otro, contextualiza (cohesiona) y orienta (proporciona coherencia y da sentido) el fragmento autorial en que se reproduce el discurso del narrador (*off*): “La mañana, esa mañana eternamente repetida...” (sec. 62: 219), mientras una cámara subjetiva se detiene “sobre la imagen de Martín Marco, con el cuello de la chaqueta raída y las manos en los bolsillos, caminando con prisa de ir no sabe dónde”(id.). El filme concluye con la última secuencia (la 63) del guion: “café-interior-día” (220-221), mientras la *voice over* encabalga las dos últimas secuencias (62-63) a través de la continuidad del flujo verbal de las palabras del narrador. Este es quien

⁹ Sucede como con los límites entre el discurso del narrador y el de los personajes o entre el discurso del que cita y el discurso del que es citado (Bajtin 1982)..

¹⁰ Para el análisis de la adaptación de los diálogos empleo conceptos ya utilizados en los estudios sobre el discurso referido (Méndez C^a de Paredes 1999 y 2000). La función demarcativa del contexto reproductor consiste en prever un hueco funcional en el discurso fílmico donde integrar los diálogos que se ha extraído del original literario y contextualizarlos en la trama fílmica, es decir, orientarlos para que tengan un sentido argumental compatible con la coherencia del discurso cinematográfico y con el contexto y el sentido de la novela.

pone el broche final al cierre cinematográfico, reproduciéndose en su locución las últimas descripciones de la novela localizadas al final del capítulo VI (ejem. 3):

- (3) ...trepa como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.
La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena... *La colmena* Guion Dibildos, sec. 63: Café-Interior-Día, pág. 221)

Si estudiamos los diálogos inventados por el guionista y la posición de las secuencias en el guion, se observa que van jalando el discurrir de la adaptación como segmentos de control empleados por el guionista para filtrar la literalidad literaria del discurso autorial de Cela e integrarlo en el discurso fílmico, orientándolo, es decir, interpretándolo, en la línea argumental de lo que se está contando o se va a contar en el guion. Un ejemplo es lo que ocurre en la secuencia 18 del guion (ej. 4). El guionista propone cambios importantes con respecto a la novela: por un lado, se produce una traslación de espacios (la lechería de doña Ramona pasa a ser una mercería donde trabaja Victorita); por otro, hay una sustitución de personajes (doña Matilde pasa a ocupar una función argumental semejante a la que en la novela tiene doña Ramona)¹¹.

- (4) Victorita: [deposita una caja] Aquí tiene otras bobinas...
Doña Matilde: [en tono bajo] Lo de tu novio solo se cura con el aire de la sierra y comiendo, comiendo mucho.
[Victorita calla. Abre la caja de las bobinas y se la acerca a doña Matilde]
Victorita: Estas son las últimas que hemos recibido.
Doña Matilde: En el hospital no le atienden bien.
Victorita: Lo atiendo yo. [Ya no puede dominarse más. Hace un esfuerzo para no levantar la voz] A mí, ya me revienta andar dándole vueltas al asunto como burro de noria. Mire usted, a usted y a mí lo que nos interesa es ir al grano, ¿me entiende usted?
Doña Matilde: No, hija, no te entiendo
Victorita: Pues se lo voy a decir más claro. Yo sé lo que quiere de mí. Yo tengo necesidad de dinero para sacar a mi novio adelante. Y usted me está rondando...
Doña Matilde: No te iba a proponer nada malo... Nada que fuera a hacerte daño...
Victorita: ¿Qué es?
Doña Matilde: Se trata de que ganes unos duros... Pero encima de que me preocupo, parece como si estuviera empeñada en perderte... [se hace la ofendida ... concluye con un suspiro]... No me tienes confianza y eso es lo que más me duele... (*La colmena* Guion Dibildos sec. 18: Mercería-Interior-Día, págs. 71-73).

En estos diálogos, la escenografía del habla es autorreferencial: su sentido se proyecta a partir de los rasgos contextuales inscritos en los actos de habla de los personajes. Doña Matilde gestiona un cierto negocio de alcahueta con Victorita para sacar beneficio de la necesidad de dinero que tiene la muchacha y poder curar a su novio tísico. En algún momento de la novela el narrador alude sintéticamente a algo semejante, pero aquí los hechos contados están en los diálogos, y estos son una creación *ex novo* del guionista, requerida para integrar en el discurso cinematográfico, por un lado, la secuencia 35, en que se detalla la interacción conversacional entre el usurero y Victorita (que en esta ocasión sí está tomada de la novela en su integridad); por otro, también orienta la coherencia argumental de la secuencia 42, en la cual se desarrolla la

¹¹ En la novela Victorita trabaja en una imprenta haciendo paquetes y llevándolos de un sitio para otro. Doña Ramona es uno de los personajes eliminados en la adaptación cinematográfica (Sánchez Noriega 2001).

conversación de don Mario de la Vega y Victorita en la academia de baile (contenido que tampoco está en la novela). Finalmente, la orientación argumental de la interacción del ej. 4 culmina en la secuencia 47, cuya escenografía es una conversación entre Victorita y su novio, Paco, en una enorme sala de hospital (los diálogos son de la novela, pero hay una traslación de espacio, vid. *infra* ejemplo 8). Esto es, la imbricación de secuencias dialogales de la novela y de secuencias inventadas en el guion proporcionan solidariamente una coherencia temática y argumental de carácter global que incide en la estructura dramática de la película.

Cuando la enunciación de los diálogos se traslada de espacio y cambia de enunciadores, pueden afectar a la tesitura y al tenor de lo dicho. Los del guion entre doña Matilde y Victorita son menos agresivos y amargos que los de la novela con doña Ramona. Se dulcifican en boca de doña Matilde que asume hipócritamente un papel protector y desinteresado. Sin que se lo pida nadie, ofrece un consejo (“Lo de tu novio se cura...”) y advierte del inminente peligro que corre (“no le atienden bien”). Y es que, en la adaptación, como ocurre también con las traslaciones contextuales en la citación de los discursos referidos, las fronteras son borrosas y permeables: el discurso fílmico penetra en el discurso literario, fundiéndose en él para cambiar el tono de la interacción que pierde la acritud que tienen en la viñeta del capítulo V. En el guion la desconfianza y el recelo de Victorita molestan a doña Matilde, quien se hace la ofendida cuando Victorita le espeta: “a usted y a mí lo que nos interesa es ir al grano, ¿me entiende?”. Este fragmento del parlamento de Victorita se toma casi literalmente de *La colmena*, con mínimas variaciones lingüísticas determinadas por el cambio del personaje de doña Ramona por doña Matilde¹². Y hay literalidad en la réplica de su interlocutora, pero en el guion el contexto de integración es otro y ello repercute en el tenor de la conversación, que toma otra deriva argumentativa. La descortesía dialéctica de la novela desaparece y se produce un cambio de estrategia con respecto al discurso autorial. Hay movimientos enunciativos por parte de doña Matilde de aproximación a Victorita para apaciguar la situación mediante actos de habla positivos que muestran interés por su interlocutora, en los cuales se ofrece desinteresadamente un bien material, se expresa la preocupación que siente por la situación que padece. Sin embargo, son actos de habla destinados a paliar la imagen negativa de doña Matilde y captar así la confianza de Victorita y simular que empatiza emocionalmente con ella. Además, preparan el reproche final, cuyo efecto le permite a doña Matilde asumir hipócritamente el papel de víctima: “y eso es lo que más me duele”.

4 SOBRE LA INFLUENCIA DEL CINE EN LOS DIÁLOGOS DE LA NOVELA

¿Hay influencia cinematográfica en los diálogos de *La colmena*? Es difícil responder a esta cuestión, pues ello requiere una labor de rastreo de posibles estrategias discursivas y estructuras lingüísticas que hayan estado presentes en la escritura de guiones antes que en la literatura, y ello es difícil de probar. Ya se ha dicho más arriba que todo está antes en la literatura, porque lo dialogal se inscribe en ella desde los orígenes y, de algún modo, la literatura se esfuerza progresivamente en querer aproximarse a la conversación, dejando pasar elementos de la oralidad a la escritura literaria. Los

¹² *Victorita se plantó.*

—No, doña Ramona. No tengo tiempo. Me espera mi novio. A mí, ¿sabe usted?, ya me revienta andar dándole vueltas al asunto, como un borrico de noria. Mire usted, a usted y a mí lo que nos interesa es ir al grano, ¿me entiende? (*La colmena* cap.V)

diálogos de *La colmena* fueron duramente juzgados por la crítica literaria de la época: en cuanto a la forma, por desviarse del canon de la tradición y, en cuanto a la estructura, por incumplir su función en el relato. Se calificaron de insustanciales por estar apegados a las formas más anodinas y corrientes del habla cotidiana y por carecer de interés, lo cual para algunos críticos impedía que alcanzaran la categoría de “diálogos literarios” (Zamora Vicente 1962).

Justamente, al habla natural y cotidiana se aferran los guionistas, para evitar que sus diálogos provoquen efectos de engolamiento e impostación y sean creíbles en las escenas cinematográficas, pero esto no sugiere que Cela se haya dejado influir estilísticamente por la retórica a la que se someten los guionistas para que las charlas de sus personajes tengan el aroma del habla cotidiana, sin que, obviamente, ello suponga ser el habla cotidiana ni asimilarse a ella (McKee 2009). A ambos tipos de escritura los diferencia su finalidad comunicativa: la de los guionistas es subsidiaria de la imagen fílmica, pues la estética es visual al ochenta por ciento y auditiva al veinte por ciento, y esto condiciona por fuerza la forma y la función del diálogo fílmico; la literaria está focalizada en la función estética y artística del proceso creativo y lingüístico de su literariedad. En lo fílmico, los diálogos deben decir lo máximo con el menor número de palabras y conseguir la máxima precisión a la vez que suenan a charla normal, ya que en las escenas lo verbal se escucha y se desvanece, aunque permanezcan sus efectos. En la novela el diálogo siempre está ante los ojos del lector para volver sobre él cuantas veces sea necesario. Por otro lado, mientras que en la novela los diálogos se crean como definitivos para permanecer en su literalidad literaria, los del guion tienen siempre un carácter provisional y hasta que finalizan el rodaje y el montaje de la película no son definitivos. Basta con comparar los diálogos de la primera secuencia del guion (ej. 1) con los de esa misma secuencia en la película (ej. 5). Hay variación en su textura lingüística y cambios para adaptar el parlamento de los personajes a la escena de habla que se rueda, que es la que finalmente se escucha y se ve en la película (cf. Secuencia 1 del filme: [0:01:04-0:01:47]):

- (5) Ricardo Sorbedo: la novela/ debe constar de los tres elementos tradicionales↓// clásicos↓// eSENCIALES↓//¿me entiende usted?↑
Maello: Sí señor/ le entiendo la mar de bien↓
Ricardo Sorbedo: y esos tres elementos de que le hablo→// amigo Maello↓/ dejémonos de gaitas y de modernismos→// son // Pepe un poquito de bicarbonato↑ (0:01:21)13
Pepe: enseguida don Ricardo→
Rubio Antofagasta: y agua Pepe// por favor/ que esté fresquita.
Ricardo Sorbedo: pues son Planteamiento→ / nudo y desenlace↓ //sin planteamiento nudo y desenlace↑/ por más vueltas que quiera usted darle no hay novela↑// hay/ ehe/¿quiere usted que se lo diga?↑
Maello: sí:: don Ricardo
Ricardo Sorbedo: pues no hay NADA! para que lo sepa↓// hay fraude y modernismo (Camus 0:01:04- 0:01:47)14

En el parlamento de Ricardo Sorbedo se han suprimido del guion (vid. *supra* ejemplo 1) la llamada de atención a su interlocutor (“mire, usted, Maello”), el comentario que antecede a la presentación del tema (“dejémonos de zarandajas y de modernismos”), la

¹³ En la secuencia 37 (inicio en 0:56:03) se suceden tres interrupciones similares en menos de 40 segundos: en (0:56:10) interrupción semejante de Sorbedo a Maello; en 0:56:27 de Sorbedo a Rubio Antofagasta; y en (0:56:47) Sorbedo se interrumpe a sí mismo porque ve aparecer a don Ibrahim y se levanta para saludarlo.

¹⁴ La transcripción sigue las convenciones de transcripción de Briz y grupo Val.Es.Co 2002. Se indican en minutos y segundos el momento en que se localiza la secuencia en la película.

presentación del tema del que habla (“la novela”), el segmento de comprobación fática (“¿me escucha usted?”) que, tras la réplica de Maello en que confirma su atención (“Sí señor, sí. La novela...”), obliga a que Sorbedo retome el tema con apoyo de un marcador ilativo y un deíctico textual (“Pues eso”). En el rodaje todo se simplifica: y justamente es a partir de este momento cuando la cámara empieza a captar la escenografía del diálogo y se opera una síntesis que tiende a la precisión del tema (“la novela debe constar...”). Los estilemas prosódicos del actor (Francisco Rabal) y las pausas que modalizan el decir son rasgos paralingüísticos que se superponen al componente lingüístico de los enunciados: puntualizan y focalizan la importancia informativa de cada una de las palabras enumeradas. Esto es suficiente, todo lo demás son imágenes. La cámara ha captado el discurrir de una conversación en un momento dado y lo eliminado en el guion es perfectamente prescindible por redundante: menos verbalización es más en el sentido fílmico, ya que este tiende a definir mejor su objetivo en consonancia con la acción, y cada intercambio ejecuta un paso en el diseño fílmico que hace crecer y cambiar la escena alrededor de su punto de inflexión (McKee 2009)¹⁵. Para la escritura de guiones se recomienda ver mentalmente la escena para luego definir las pautas de acción-reacción y, mediante esta estrategia constructivista de carácter behaviorista, escribir los diálogos.

En *La colmena* también se emplea esta técnica, dado que la literatura también participa de ella. Pero la maestría de Cela logra al filtrar en los enunciados dialogales lo que de ritual y repetido hay en las interacciones verbales cotidianas, adecuando los usos lingüísticos para que estén en consonancia con las identidades de los personajes y con las condiciones de la situación comunicativa en que se desarrollan sus conversaciones. Los modelos de referencia están en el entorno cotidiano, de ahí los efectos de verismo, naturalismo y realismo de sus diálogos. Pero no porque necesariamente tengan influencia cinematográfica, sino más bien porque en *La colmena* la conversación cotidiana se convierte en “la forma más sencilla de que los personajes pasen el día sin estar solos”. Y con ello, Cela pone el foco literario en el aspecto más social e interaccional, incluso fático y ritual, de las acciones y reacciones de los personajes en la conversación (Méndez G^a. de Paredes 2019). Las intervenciones de las escenas de habla en que se involucran sus personajes se construyen solidariamente con propiedad y adecuación pragmática, respecto de lo dicho y lo por decir, en forma de movimientos enunciativos de acción-reacción. Todo en la novela favorece que la acción de los personajes sean, precisamente, sus actos de habla. Los espacios cerrados fomentan las conversaciones: las tertulias se entablan en los cafés, el de doña Rosa o en cualquier otro (“A las cinco, la tertulia del café de la calle de San Bernardo se disuelve”), en la tasca de la calle Mayor, en el bar de Celestino en la calle Narváez, en la lechería de doña Ramona (“Aquella tarde estaba alegre la tertulia de la lechería”), o en los hogares y prostíbulos. Y, también, en la calle, cuando la calle es el lugar de la rutina laboral de algún personaje (la del guardia y el sereno), o cuando se produce un encuentro casual y se entabla una charla breve, casi al paso, como la de Petrita y el señorito Paco en (6)¹⁶:

¹⁵ Para McKee, los guionistas deben escribir para la mirada escenográfica de las secuencias, pues así los diálogos tendrán sentido fílmico y ganarán en importancia ya que tendrán una orientación argumentativa clara y cada intercambio y cada intervención proporcionará cambios en la escena, siguiendo los cambiantes comportamientos de los personajes.

¹⁶ Basta con que la escenografía enunciativa del diálogo proporcione un contexto de inmediatez y espontaneidad, como el de un encuentro inesperado y casual, para que el diálogo literario se cree metalingüísticamente y reproduzca formas de interacción cotidianas y propias de la oralidad en esas situaciones. La representación icónica de su propia estructura dialogal es una ruptura visual que acota la interacción y recrea la expresión de saludo al pasar y cruzarse con un conocido, la brevedad

- (6) —¡Adiós, señorito Paco!
El hombre vuelve la cabeza.
—¡Ah! ¿Eres tú? ¿Adónde vas?
—Voy a casa, señorito; vengo de ver a mi hermana, la casada.
—Muy bien.
El hombre la mira a los ojos.
—Qué, ¿tienes novio ya? Una mujer como tú no puede estar sin novio...
La muchacha ríe a carcajadas.
—Bueno, me voy; llevo la mar de prisa.
—Pues, adiós, hija, y que no te pierdas. Oye, dile al señorito Martín, si le ves, que a las doce me pasaré por el bar de Narváez.
—Bueno. (capítulo II)

Con respecto a las convenciones de la época, la novedad está en la selección literaria de las escenas conversacionales, que por ser las habituales de la vida diaria, carecen de fundamento y relevancia argumental y dramática. Esto es lo que aproxima los diálogos de *La colmena* a los cinematográficos. Su técnica constructiva es una simulación controlada por el narrador que filtra lingüísticamente en los enunciados la reacción a los estímulos y a las circunstancias que los provocan. En cada escenografía de habla cotidiana¹⁷ los elementos del contexto situacional se inscriben lingüísticamente en las intervenciones de los personajes en movimientos de iniciación o apertura conversacional. En el ejemplo de 6, encontramos: (a) secuencia de saludo para llamar la atención de quien pasa sin reparar en la persona con quien se acaba de cruzar; (b) reacción del interlocutor, quien, al volver la cabeza, se da cuenta de que acaba de pasar junto a una conocida que lo ha saludado y se detiene para iniciar una breve charla preguntando algo (intervención con dos movimientos: uno reactivo y otro iniciativo); (c) réplica de su interlocutora para responder a lo preguntado; (d) valoración + nueva pregunta reactiva y comentario justificativo; (e) respuesta no preferencial que se inicia con un marcador de distancia + despedida + justificación de la despedida; (f) aceptación de la justificación y despedida + petición de dar un recado; (g) expresión de acuerdo y aceptación del encargo. Las intervenciones de los personajes desencadenan movimientos discursivos que realizan actos y subactos de habla, acordes con la naturaleza de la escenografía que se simula construir (Briz 2006, Hidalgo y Padilla 2006, López Serena 2007). La maestría del autor está en su capacidad para filtrar la oralidad conversacional y hacer sus charlas pragmáticamente *composibles*¹⁸ como modelos de interacción propios de una época y de un espacio determinados. Con este proceder, se desencadenan efectos de realismo, verosimilitud y veracidad en los diálogos. Efectos

de las intervenciones en las que se reconocen movimientos de acción-reacción (iniciativas y reactivo-iniciativas), las formas de apelación y tratamiento, la expresión de sorpresa por el inesperado encuentro, las interpelaciones, los marcadores de cambio de tema (bueno) y de reacción ilocutiva a comienzo de turno (pues), o de acuerdo y cierre conversacional (bueno) son escritura del habla coloquial.

¹⁷ Para el concepto de escenografía, cf. Maingueneau (2002), quien señala que en la enunciación de los textos se ponen en juego tres tipos de escena enunciativa: (a) una “escena englobante” según el tipo de discurso (literario en este caso); (b) “una escena genérica” dentro de ese tipo de discurso (novela); y (c) “una escenografía” de donde surge una cierta situación de enunciación que se valida a sí misma progresivamente a través de la enunciación misma (una charla rápida provocada por un encuentro casual). “La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu’engendre ce discours”; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient” (71) [itálica en el original].

¹⁸ Tomo de G. Bueno (1990) el término *composable* que emplea en su análisis de *La colmena*, y lo hago extensivo al análisis de los parlamentos dialogales de los personajes, porque se aviene perfectamente al sentido de “óptima adecuación de las acciones [lingüísticas en este caso] de los personajes dadas las circunstancias a las que están sometidos”. Por tanto, se trata del mejor comportamiento posible determinado contextualmente.

que, en la novela, están ligados, de una parte, a la iconicidad visual reflejada en la estructura (alternancia de turnos en los intercambios, movimientos de acción-reacción en las intervenciones, con escasas acotaciones del narrador); y, de otra, a la gestión de los temas conversacionales. El modelo de lengua se ajusta, pues, conveniente y adecuadamente al registro coloquial más apropiado para cada tipo de interacción (cf. Méndez G^a. de Paredes 2019).

5 DIÁLOGOS DE LA COLMENA CARA A CARA. UN ACERCAMIENTO COMPARATISTA CON LOS DEL GUION Y LA PELÍCULA

El paso de lo escrito a la actuación oral es quizá lo más complejo del proceso de adaptación, ya que la recontextualización de las escenografías comunicativas requiere formalizarse con todos los componentes lingüísticos y paralingüísticos de los actos de habla. En lo escrito, los apuntes descriptivos del narrador literario o del guionista insertan datos contextuales de la situación dialogal: “Don Ricardo ve a Pepe, un viejo camarero, que cruza ante él, con su viejo smoking rozado” (ej. 1); Victorita “ya no puede dominarse más. Hace un esfuerzo para no levantar la voz”; y doña Matilde “se hace la ofendida” y “concluye con un suspiro” (ej. 4); “La muchacha ríe a carcajadas” (ej. 6). En lo cinematográfico, desaparecen esos apuntes de la acotación, pero todo lo que se actualiza en la secuencia significa y produce efectos contextuales: los movimientos de la cámara, el paso de un plano a otro, la modulación prosódica en la actuación dramática, el silencio, los gestos y las miradas son elementos de comunicación multimodal que comunican mucho más que las escuetas acotaciones contextuales, dadas por el guionista en la descripción verbal de la acotación.

La secuencia cinematográfica del ej. 5 (cf. *supra*) es un buen ejemplo: basta con que la cámara, al grabar la secuencia dialogal de la tertulia, enfoque a Ricardo Sorbedo mientras habla con Maello y capte que su mirada se dirige a algún punto fuera de plano (sec. 1, 0:01:27), para que en ese preciso momento el acto de mirar sea comunicativamente relevante para simular la manera en que un elemento del contexto físico (el camarero, Pepe) se convierte en un estímulo externo que desencadena un cambio de comportamiento, “aparentemente espontáneo”, en la escenografía dialogal de la tertulia. En ese instante, Ricardo Sorbedo se interrumpe e inicia otro parlamento sin relación con el anterior para pedirle a Pepe “un poquito de bicarbonato”. La mirada es un elemento multimodal concomitante a la emisión del habla y con ella se determina el destinatario de la comunicación. En el discurso fílmico la imagen que capta esa mirada a alguien que permanece fuera de plano está conscientemente buscada para introducir inesperadamente un elemento del entorno físico en la escena dialogal y provocar determinados efectos contextuales en la situación de enunciación (p.e., una interrupción) y que esta interrupción origine cambios (un nuevo parlamento y otro interlocutor). Es claramente una estrategia cinematográfica para dinamizar el parlamento monologal de Ricardo Sorbedo a la vez que naturaliza el diálogo y lo hace creíble, pues filtra en la acción comportamientos habituales de los hablantes cuando reaccionan de una manera cultural y, por tanto, esperable a ciertos estímulos externos de la situación de enunciación. La comunicación cara a cara, pues, no solo transmite los significados dados en las construcciones lingüísticas, también activa otros elementos de naturaleza multimodal, superpuestos simultáneamente a lo verbal, que significan y se interpretan por su relación de contigüidad con la enunciación (Poyatos 1994).

En el rodaje cinematográfico de las secuencias, el componente verbal del guion y/o de la novela se reduce siempre a expensas de la multimodalidad. Esta puede percibirse visualmente mediante hechos como los movimientos y la dirección de la mirada, los gestos, los movimientos corporales de manos y cabeza que en el hablar se acompañan armónicamente con la elocución. Otros hechos multimodales son de naturaleza auditiva, como el componente melódico que se superpone a lo verbal: entonación, tono y timbre, cualidad de la voz, énfasis y otras modificaciones de la voz (susurro, grito, etc.)¹⁹, que pueden actuar como estilemas prosódicos. Todo ello genera efectos que modalizan la enunciación y proporcionan información relevante sobre el grado de emotividad o sobre la implicación del hablante con lo que está diciendo e incluso, también, pueden situar el decir con referencia a una determinada tradición discursiva. En el ejemplo 5, el parlamento de Ricardo Sorbedo se acompaña elocutivamente de unos rasgos prosódicos que proporcionan una imagen profesoral y, además, sitúan lo que dice según los cánones de una tradición propia de los discursos explicativos (cf. en el filme el primer minuto, 0:01:09-0:01:47). Hay también hechos multimodales de naturaleza proxémica que determinan, asimismo, el grado de formalidad, privacidad, frialdad o calidez de la relación interlocutiva o las tensiones dialécticas de la interacción. Estos se manifiestan mediante señales (combinadas o no con rasgos auditivos y visuales) que están relacionadas con la gestión del *tempo* de enunciación (los silencios, el tiempo de la respuesta, etc.), o de la distancia física. Así pues, en la representación dramática de los actores de *La colmena* los recursos multimodales son concomitantes a su hablar, modulan los parlamentos y contribuyen a dar sentido conversacional a los actos de habla de los personajes para que se desencadenen en los destinatarios los efectos pretendidos por el director. Y es que el sentido cultural que socialmente otorgamos a estos elementos multimodales se resuelve indispensable para gestionar interacciones dialogales cara a cara, pero, sobre todo, para recrearlas.

Tanto los novelistas como los guionistas, al escribir escenas dialogales, suelen textualizar con acotaciones autoriales de carácter metalingüístico y metaprágmatico aspectos multimodales que evocan la escena dialogal al tiempo que algunos de esos índices se inscriben en los mismos enunciados que dicen los personajes (los puntos suspensivos, p.e.). Y, aunque los rasgos multimodales de la comunicación no sean necesariamente intencionales, su relación de contigüidad con la enunciación los convierte en indicios contextuales y marcas de modalidad que, al trasladarse conscientemente a la dramatización o a la escritura de los diálogos recrean una escenografía del habla en la que esos rasgos modulan la escena enunciativa y evocan la naturalidad coloquial de las interacciones literarias o cinematográficas de los personajes. En lo que sigue se analizarán los cambios y las variaciones estilísticas de las tres propuestas creativas: novela, guion y película en dos interacciones dialogales para determinar a qué obedecen y si están relacionados con los diferentes objetivos que se persiguen en cada una de ellas o con los cambios que se suscitan en el contexto situacional de las diferentes escenografías de habla.

5.1 *El descubrimiento de la muerte de doña Margot. Variaciones en los diálogos*

Para facilitar el análisis se han situado en paralelo los intercambios dialogales de los personajes que intervienen en las escenas de la muerte de doña Margot para situar

¹⁹ En el cine hay que contar también con otros recursos multimodales como el enfoque y la posición de la cámara, la iluminación o la banda sonora, cuyo sonido se superpone a las imágenes potenciando el sentido dramático de las secuencias.

frente a frente las tres propuestas de *La colmena* (la de Cela, la de Dibildos y la de Camus), y que se perciban mejor los cambios y variaciones en los diálogos de los personajes y determinar por qué ocurren. En *itálica* se han subrayado las partes narrativas de la novela, o descriptivas del guion que están al servicio de la acotación de los diálogos. En la película esas indicaciones se actualizan y concretan en la dramatización y actuación de los actores gracias a los elementos multimodales que se superponen a la enunciación de sus parlamentos. Se observan en la adaptación cinematográfica de la novela transformaciones estructurales que afectan a los personajes implicados en esta escenografía dialogal. Por ejemplo, al personaje de Leoncio Maestre, que es quien descubre la muerte de la anciana doña Margot, una vecina del inmueble de Filo y madre de Julián Suárez, alias “la Fotógrafa”, pero que al pasar de la literatura al guion (y a la película) queda suprimido, si bien su peso argumental y los diálogos de esta interacción se traspasan a otro. En el guion es la portera del inmueble quien encuentra muerta a doña Margot y da la noticia del suceso. También se traslada de un lugar a otro el personaje de don Ibrahim: en la novela se lo sitúa en su domicilio, ensayando su discurso de entrada en la Academia de Jurisprudencia, cuando es interrumpido por Leoncio Maestre. En la adaptación sufre un cambio escénico y se traslada con su discurso a la tertulia literaria del café de doña Rosa. El hueco que deja en el papel argumental de estas escenas dialogales es asumido por el personaje del Sr. Cazuela, quien toma a su cargo la enunciación de los parlamentos y las funciones interlocutivas que en la novela tenía don Ibrahim²⁰. Esto obliga a suprimir en el guion algunos pasajes dialogales y cambie también el escenario de las interacciones dialogales de la casa de don Ibrahim al rellano de la escalera donde se ubica el piso de doña Margot y su hijo. Las secuencias dialogales comunes a las tres propuestas son las que se producen tras el descubrimiento del cadáver de doña Margot, y estas son las que se analizarán aquí.

²⁰ Para una relación más detallada de todos los cambios que se han llevado a cabo en la adaptación cinematográfica de *La colmena*, cf. Sánchez Noriega 2000.

(8)

Novela	Guion	Película
<p><i>Don Ibrahim puso el oído atento. Quien llamó a la puerta había sido el vecino del cuarto.</i></p> <p>— ¿Está su esposo?</p> <p>— Sí, señor, está ensayando su discurso.</p> <p>— ¿Me puede recibir?</p> <p>— Sí, no faltaría más.</p> <p><i>La señora levantó la voz:</i></p> <p>— Ibrahim, es el vecino de arriba.</p> <p><i>Don Ibrahim respondió:</i></p> <p>— Que pase, mujer, que pase; no lo tengas ahí.</p> <p><i>Don Leoncio Maestre estaba pálido.</i></p> <p>— Veamos, convecino, ¿qué le trae por mi modesto hogar?</p> <p><i>A don Leoncio le temblaba la voz.</i></p> <p>— ¡Está muerta!</p> <p>— ¿Eh?</p> <p>— ¡Que está muerta!</p> <p>— ¿Qué?</p> <p>— Que sí, señor, que está muerta; yo le toqué la frente y está fría como el hielo.</p> <p><i>La señora de don Ibrahim abrió unos ojos de palmo.</i></p> <p>— ¿Quién?</p> <p>— La de al lado.</p> <p>— ¿La de al lado?</p> <p>— Sí.</p> <p>— ¿Doña Margot?</p> <p>— Sí.</p> <p><i>Don Ibrahim intervino:</i></p> <p>— ¿La mamá del maricón?</p> <p><i>Al mismo tiempo que don Leoncio le decía que sí, su mujer le reprendió:</i></p> <p>— ¡Por Dios, Ibrahim, no hables así!</p> <p>— ¿Y está muerta, definitivamente?</p> <p>— Sí, don Ibrahim, muerta del todo. Está ahorcada con una toalla.</p> <p>— ¿Con una toalla?</p> <p>— Sí, señor, con una toalla de felpa.</p> <p>— ¡Qué horror! (Cela, cap. II)</p>	<p>ESCALERAS CASA FILO-INTERIOR-NOCHE</p> <p><i>La portera en medio del descansillo, grita histérica</i></p> <p><u>Portera</u>: ¡Han matado a doña Margot! ¡Han matado a doña Margot!</p> <p><i>Tras ella vemos abierta de par en par la puerta del piso de Jualián Suárez, la Fotógrafa. El primero en aparecer es el vecino de enfrente, don Fernando Cazuela, procurador de los tribunales que viste un batín. Le sigue su mujer Lola Cazuela</i></p> <p><u>Sr. Cazuela</u>: ¿qué sucede?</p> <p><u>Portera</u>: Está... muerta, muerta, la pobre.</p> <p><u>Sr. Cazuela</u>: Lola, ¡llama a la policía!</p> <p><i>Luego pregunta a la portera</i></p> <p>¿Hay alguien dentro?</p> <p><u>Portera</u>: (sollozando) Doña Margot</p> <p><u>Sr. Cazuela</u>: ¿Nadie más? <i>La portera niega con la cabeza</i> ¿Está segura?</p> <p><i>La portera hace gestos afirmativos y es entonces cuando Fernando Cazuela, haciendo acopio de valor y con gran sentido de la responsabilidad, se introduce en el piso de la vieja. Mientras esto sucede, se han ido abriendo as distintas puertas de los pisos; hay gritos, confusión, carreras arriba y abajo [...]</i> Don Roque y doña Visi son los primeros en llegar</p> <p><u>Roque</u>: ¿Qué ha pasado?</p> <p><i>Pero la portera, en pleno ataque de nervios es incapaz de dar una explicación. Su papel es asumido por doña Lola que pone al corriente a su amante [Roque]</i></p> <p><u>Lola Cazuela</u>: Que han matado a la vieja, por lo visto.</p> <p><u>Visi</u>: ¿Doña Margot?</p> <p><u>Lola Cazuela</u>: Sí. La mamá del maricón. (Dibildos, sec. nº 56, 201-203)</p>	<p>ESCALERAS CASA FILO-INTERIOR-NOCHE</p> <p><u>Portera</u>: AAAAH/ DOÑA MARGOT→/ HAN MATADO A DOÑA MARGOT↓/ han matado a doña Margot→/ han matado a doña Margot→</p> <p><u>Señor Cazuela</u>: ¿Qué sucede? ↑</p> <p><u>Portera</u>: está muerta→/ está muerta la pobre→</p> <p><u>Señor Cazuela</u>: Lola/ llama a la policía</p> <p><u>Portera</u>: ay dios mío [ay dios mío] ↑</p> <p><u>Señor Cazuela</u>: [¿hay alguien] dentro? ↑</p> <p><u>Portera</u> [ay] doña Margot→</p> <p><u>Señor Cazuela</u>: ¿Nadie más? →</p> <p><u>Portera</u>: ay no:: ↑</p> <p><u>Señor Cazuela</u>: ¿está segura? ↑</p> <p><u>Portera</u>: sí: ay ay dios mío↑</p> <p><u>Roque</u>: ¿Qué pasa?→ //¿qué pasa?→// ¿Qué pasa?↑</p> <p><u>Lola Cazuela</u>: que han matado a la vieja por lo visto↓</p> <p><u>Visi</u>: ¿Doña Margot?↑</p> <p><u>Lola Cazuela</u>: Sí:↑/ la mamá del maricón↓ (Camus: 1:35:28-1:36:08)</p>

Al enfrentar los tres tipos diálogos constatamos que, en todos, la repetición de elementos es un rasgo constitutivo en la construcción de su escenografía de habla, pero aunque ello sea así, la función que desempeña en la novela no es comparable a la que tienen las repeticiones en la adaptación, puesto que unas y otras están destinadas a

crear efectos de sentido no homologables. En la novela, la repetición es una estrategia de verbalización para recrear una escena interlocutiva en la que el nerviosismo y lo excepcional y sorprendente de la situación repercute en la manera que tiene el personaje, Leoncio Maestre, de dar la noticia del suceso, que no termina de ser entendido por sus interlocutores (el sr. Ibrahim y su esposa), precisamente, por la forma en que da la información (irónicamente el narrador crea así una escena casi cómica que se superpone al dramatismo de la situación). Las repeticiones en los diálogos le sirven a Cela para recrear las condiciones psicológicas en que se desarrolla la situación de enunciación que, de hecho, serán las que determinen los movimientos enunciativos de acción-reacción en los diálogos y, también, que estos movimientos sean poco productivos para la progresión de la información, pues los núcleos temáticos giran, como puede verse, en torno a los mismos elementos lingüísticos: “está muerta”, que se repite cinco veces. Esa es la respuesta que Leoncio Maestre le da a don Ibrahim, cuando amablemente le dice este: “Veamos, convecino, ¿qué le trae por mi modesto hogar?”. La respuesta de don Leoncio, “¡Está muerta!”, una réplica que puede calificarse de no preferencial, nada esperable y, además, poco informativa, pues ha omitido hacer referencia al sujeto oracional, a *quién* es la persona muerta (por ello, don Ibrahim no sabe ni puede saber de quién se está hablando). Esta falta de precisión informativa es verosímil para la dialogación de la novela en tanto que puede responder al estado psicológico del personaje. Por su parte, la respuesta de don Ibrahim y los sucesivos intercambios sí son esperables, pues siguen unas pautas culturales casi ritualizadas que tienden a repetirse en situaciones contextuales semejantes. Hay, pues, una cierta tradicionalidad discursiva en estos diálogos, de modo que al leerlos connotan la sensación de algo conocido, pues evocan las situaciones cotidianas en que la verbalización de la información se ve afectada por el estado psicológico del enunciador y se dan los fallos conversacionales: “está muerta”/ “¿Eh?”. La respuesta da pie a reiterar el mensaje para aclarar sin precisar realmente nada: “Que está muerta”/ “¿Qué?” / “Que sí señor que está muerta...”. Esta estrategia constructivista del diálogo para evocar una enunciación nerviosa y paralizante ralentiza la progresión temática del diálogo: las respuestas a don Leoncio constituyen “intervenciones eco” que originan figuras de simetría en la sintaxis conversacional basadas en (a)l(re)peticiones (Blanche-Benveniste 1990) que funcionan como mecanismos de cohesión y de coherencia dialogal. La falta de precisión informativa recuerda a las conversaciones cotidianas en las que a borbotones, y gracias a la cooperación del otro, va brotando poco a poco el contenido que se desea decir (Narbona 2000, 2007, 2015). Los movimientos de acción-reacción de los diálogos originan una información parcelada hasta que por fin don Ibrahim y su esposa llegan a saber de quién está hablando Leoncio Maestre: “¿Quién?”/ “La de al lado”/ ¿La de al lado?/ “Sí”/ “¿Doña Margot?”/ “Sí” / “¿La mamá del maricón?” / [...] “¿muerta definitivamente?”/ “Sí, muerta del todo”.

En cambio, en el discurso cinematográfico no se permiten mensajes que demoren la acción dando vueltas sobre sí mismos repetidamente hasta culminar con éxito su objetivo comunicativo, por ello en el guion todo se simplifica. El hecho de que en la novela doña Margot haya aparecido ahorcada con una toalla de felpa permite que al guionista le parezca una buena idea proponer otra deriva argumental a la microhistoria de doña Margot y posibilita una secuencia en que se parte de una conclusión sugerida: alguien ha matado a la vecina y la portera se ha encontrado de repente su cadáver en la escena del crimen. El guionista va directamente a lo fundamental, en lo temático y en lo dramático, y compone unos diálogos para el papel de la portera enfocados en el

efecto que pretende que tengan: un alto grado de emocionalidad, de angustia y de miedo que provoca en el personaje un determinado descontrol (en la acotación se describe como un ataque de histeria). Ahora bien, frente a los de la novela, los enunciados del guion transmiten una información precisa, “han matado a doña Margot”. La repetición es estilística y cumple una función dramática que connota el estado emocional de la portera. Temáticamente no hay fallos de comunicación, porque se ha precisado en el enunciado, así que cuando el vecino llega a la escena y pregunta qué ocurre, el tema ya está dado por lo que lo relevante es simplemente describir el estado en que la portera ha encontrado a doña Margot: “Está... muerta, muerta la pobre”.

Del guion a la película, se observa que hay en los diálogos²¹ una intensificación en el empleo estilístico del mecanismo de la repetición como un recurso muy potente para la dramatización de las escenas dialogales. Los elementos suprsegmentales lingüísticos y paralingüísticos se superponen al componente verbal y completan la escenografía enunciativa: el grito desgarrador de la portera introduce físicamente a este personaje en la escena y también a doña Margot como tema del diálogo, porque (obsérvese el orden de los elementos de esta intervención), en el primer movimiento enunciativo se presenta el tema para que actúe como información dada y, luego, en otro movimiento enunciativo se añade toda la información nueva: DOÑA MARGOT/ HAN MATADO A DOÑA MARGOT/ han matado a doña Margot/ han matado a doña Margot). El primero en salir de su casa para ver qué sucede es el Sr. Cazuela y la portera en su ataque de histeria solo puede proferir expresiones de angustia y de miedo que se verbalizan mediante repeticiones, (“han matado a doña Margot, han matado a doña Margot”; “está muerta, está muerta la pobre”), elementos interjectivos (“ay dios mío, ay dios mío”, “ay sí”, “ay no”) y elementos multimodales como los gestos, el movimiento del cuerpo y la prosodia. Diferente es la repetición de las palabras que dice otro vecino, Roque, cuando acude a la escena donde se concentra la acción: “¿Qué pasa? → // ¿qué pasa? → // ¿Qué pasa? →”. En el parlamento de Roque hay variación con respecto al guion; por un lado, afecta a la elección de los tiempos verbales el antepresente del guion (qué ha pasado) se trueca en el presente de la acción que está sucediendo en ese momento ante los ojos del espectador; por otro lado, el director está rodando en un plano secuencia una escena en la que Roque sube por la escalera del inmueble para llegar al rellano donde están todos. El actor tiene necesidad de acompasar sus movimientos de subida por la escalera y ajustarlos al enunciado que tiene que decir, pues no puede subir en silencio, de ahí que opte por la repetición de su frase en el diálogo. En este sentido, la repetición de la frase que Roque tiene en el guion es una solución práctica para resolver un aspecto técnico en el rodaje de este plano secuencia, pero no cabe duda de que las repeticiones también funcionan estilísticamente como un indicio contextual que modaliza la situación de enunciación de la escenografía de habla y le añade efectos que connotan alarma, preocupación y curiosidad a la actuación del personaje que, claro está, redundan en un verismo cinematográfico.

5.2 Variaciones en los diálogos de Victorita y su novio, Paco, en el hospital

Lo mismo que en el ejemplo anterior, hay también aquí un cambio de escenario en la adaptación de novela: el espacio se traslada del pequeño dormitorio de la casa de Paco,

²¹ La transcripción sigue las convenciones de Val.Es.Co

donde los novios están solos, a la amplia sala de un hospital repleta de enfermos en sus camas acompañados de sus visitas. Y esto, aunque se sabe que puede afectar a la manera de concebirse la interacción de la pareja no provoca, sin embargo, muchos cambios lingüísticos en la verbalización de los diálogos: algunos cambios temporales en el verbo, supresión de un marcador de alteridad “mujer”, introducción de otro para reforzar la aserción (“claro”), e introducción de algunas frases nuevas para la contextualización.

(9)

Novela	Guion	Película
<p><i>La chica tenía un novio, a quien habían devuelto del cuartel porque estaba tuberculoso; el pobre no podía trabajar y se pasaba todo el día en la cama, sin fuerzas para nada, esperando a que Victorita fuese a verlo, al salir del trabajo.</i></p> <p>—¿Cómo te encuentras? —Mejor.</p> <p><i>Victorita, en cuanto la madre de su novio salió de la alcoba, se acercaba a la cama y lo besaba.</i></p> <p>—No me beses, te voy a pegar esto.</p> <p>—Nada me importa, Paco. ¿A ti no te gusta besarme? —¡Mujer, sí! —Pues lo demás no importa; yo por ti sería capaz de cualquier cosa.</p> <p><i>Un día que Victorita estaba pálida y demacrada, Paco le preguntó:</i></p> <p>—¿Qué te pasa? —Nada, que he estado pensando. —¿El qué pensaste? —Pues pensé que eso se te quitaba a ti con medicinas y comiendo hasta hartarte. —Puede ser, pero, ¡ya ves! —Yo puedo buscar dinero. —¿Tú? A Victorita se le puso la voz gangosa, como si estuviera bebida.</p> <p>—Yo, sí. Una mujer joven, por fea que sea, siempre vale dinero. —¿Qué dices? <i>Victorita estaba muy tranquila.</i></p> <p>—Pues lo que oyes. Si te fueses a curar me liaba con el primer tío rico que me sacase de querida.</p> <p><i>A Paco le subió un poco el color y le temblaron ligeramente los párpados. Victorita se quedó algo extrañada cuando Paco le dijo:</i></p> <p>—Bueno.</p>	<p>HOSPITAL – INTERIOR – DÍA [Hay una larga descripción con indicaciones sobre cómo introducir la escena] <i>Todo ello acompaña a Victorita hasta el borde de la cama donde Paco, su novio, intenta sonreír, pálido y sin fuerzas. Ella se planta frente a él. Saca un pequeño paquete del bolso</i></p> <p><u>Victorita</u>: ¿Cómo te encuentras? <u>Paco</u>: Mejor</p> <p><i>Victorita mira a su alrededor ante de inclinarse para besarle en la boca</i></p> <p><u>Paco</u>: No me beses, te voy a pegar esto <u>Victorita</u>: No me importa... ¿A ti no te gusta besarme? <u>Paco</u>: ¡Mujer, sí! <u>Victorita</u>: Pues lo demás no importa... Toma, guarda (le da un paquete que pone bajo la almohada) <u>Paco</u>: ¿Qué es? <u>Victorita</u>: Un poco de jamón <u>Paco</u>: ¿Qué te pasa? <u>Victorita</u>: Nada... (<i>Hay un silencio breve. Ella continúa.</i>) Que he estado pensando <u>Paco</u>: ¿Qué pensaste? <u>Victorita</u>: Que eso se te quitaba a ti comiendo hasta hartarte y pasando una temporada en la sierra. <u>Paco</u>: Puede ser, pero, ¡ya ves! <u>Victorita</u>: Yo voy a buscar dinero... <u>Paco</u>: ¿Tú? <u>Victorita</u>: Yo, sí.</p> <p><i>El hombre la mira directamente a los ojos intentando adivinar la consistencia de esa decisión. Ella aguanta la mirada [la voz del muchacho suena más baja]</i></p> <p><u>Paco</u>: Tú no puedes hacer nada. Ella asiente. <u>Victorita</u>: Puedo... puedo...</p>	<p>HOSPITAL – INTERIOR – DÍA <u>Victorita</u>: ¿cómo te encuentras? <u>Paco</u>: mejor <u>Paco</u>: no me beses/te voy a pegar esto→ <u>Victorita</u>: no me importa→// ¿A ti no te gusta besarme?↑ <u>Paco</u>: sí <u>Victorita</u>: pues lo demás no importa// toma/guarda <u>Paco</u>: ¿qué es? <u>Victorita</u>: un poco de jamón↓(6seg) <u>Paco</u>: ¿Qué te pasa? ↑(2seg) <u>Victorita</u>: Nada/// (2seg) que he estado pensando <u>Paco</u>: ¿y qué has pensado? <u>Victorita</u>: que esto se te quitaba a ti comiendo hasta hartarte y pasando una temporada en la sierra↓ <u>Paco</u>: puede ser pero ya ves↓ (2) <u>Victorita</u>: yo voy a buscar dinero↓ <u>Paco</u>: ¿tú? ↑(2seg) <u>Victorita</u>: yo sí↓ <u>Paco</u>: tú no puedes hacer nada↓ <u>Victorita</u>: Puedo↓ /// (2seg) claro que puedo↓ (1seg) <u>Paco</u>: (¿gracias?)inaudible <u>Victorita</u>: ¿Qué has dicho? ↑(6) <u>Paco</u>: nada↓ <u>Victorita</u>: Te quiero mucho→ /// (2seg) por eso (4seg) (Camus, sec. nº47, 1:24:17-1:25:58)</p>

(Cela, cap. III)	<p>Paco vuelve la cara. <i>Victorita cree que ha dicho algo</i></p> <p><i>Victorita</i>: ¿Qué has dicho?</p> <p><i>Paco</i>: Nada... no he dicho nada <i>Su mirada es ahora avergonzada y agradecida</i></p> <p><i>Victorita</i>: Te quiero mucho... por eso... (Dibildos, sec. nº 47, 170-173)</p>	
------------------	---	--

La secuencia de apertura conversacional de este diálogo²² sigue unas pautas ritualizadas de acción-reacción conformes y ajustadas a la situación en que se produce la recreación de la enunciación de los personajes: se pregunta por el estado de salud y se responde lo que la novia desea oír (respuesta preferencial). Tampoco hay cambios en la secuencia dialogal que se inicia a partir de un cambio en la acción: Paco reacciona de una manera no pautada ante un estímulo positivo externo, el beso de su novia, y le recrimina la acción. Su intervención tiene dos movimientos enunciativos: el primero es negativo y descortés y el segundo justifica el decir, por tanto, atenúa la fuerza ilocucionaria del enunciado precedente. Apenas hay variaciones en el tercer intercambio de la secuencia: en el guion se cambia el indefinido *nada* por el adverbio de negación. Es posible que el motivo sea estilístico, pues la estructura *nada me importa*, *Paco* con una anteposición del indefinido seguida de un vocativo parece menos coloquial y más propia de la escritura literaria que la elegida para el discurso fílmico donde se prima un uso más habitual que, además, es algo más breve. También es más sintética la respuesta de la película: se prescinde del marcador de interacción *mujer* y se replica con un monosílabo, sin importar que haya pérdidas estilísticas que afectan a la ilocución del acto de habla (el guionista, sin embargo, mantiene la literalidad de la novela). Esta secuencia dialogal se cierra con la intervención de Victorita: el marcador *pues* es reactivo y explicita la intervención como réplica a lo dicho y quita importancia a lo que empaña su acción de besar a su novio; la frase se mantiene igual en las tres propuestas creativas.

En el segundo movimiento enunciativo de la intervención de Victorita comienzan ya cambios más sustanciales, la acción toma otra deriva y se cambia el tema. Aquí las diferencias son estructurales, pues están ligadas a las condiciones de cada género: a las de la literatura, por un lado, y a las del discurso fílmico (guion y película), por otro. En efecto, el movimiento enunciativo que el narrador pone en boca de Victorita, “Yo por ti sería capaz de cualquier cosa” es el segundo elemento de una estructura condicional con prótesis sobreentendida, una aserción que se hace depender de unas condiciones no dichas, pero imaginadas, que tendrán consecuencias en algún momento posterior. De hecho, pueden ser interpretadas como un ofrecimiento “envenenado” que amenaza la imagen de ambos. El narrador literario termina ahí el diálogo de los personajes y lo retoma en otro momento temporal indeterminado, para lo cual se sirve de una acotación narrativa que funciona como un marco introductor de las palabras del personaje: “Un día que Victorita estaba pálida y demacrada, Paco le preguntó”. En cambio, en la adaptación si se quieren mantener los diálogos de la novela esto ha de resolverse dentro de la misma interacción, mediante un cambio en la acción (“le da un paquete que pone bajo la almohada”) que estilísticamente tiene el efecto de cortar bruscamente las palabras de Victorita (“pues lo demás no importa // toma/ guarda [...] un poco de jamón).

²² Para la segmentación de una conversación en diálogos, Briz 2006.

Los segmentos inventados por el guionista son necesarios para llevar al momento presente de la acción unos diálogos que en la novela suceden en un momento posterior: cumplen una función de contextualización.

Las nuevas condiciones situacionales del contexto de enunciación son determinantes para las secuencias dialogales siguientes y explican la variación lingüística de la adaptación (se reflejan sobre todo en la acción verbal²³ y en la incorporación de segmentos nuevos). En la novela es la apariencia física de Victorita (pálida y demacrada) la que incita a Paco a preguntar. En el discurso fílmico se resuelve mediante la acción. El propio contexto de enunciación es multimodal: el gesto de dejar el paquete bajo la almohada, las miradas y, sobre todo, el silencio (6 segundos) obligan a una reacción que hace cambiar la escenografía de habla. La gestión del tiempo como se señaló es un elemento proxémico que da información indicial sobre aspectos contextuales de la enunciación (Méndez Guerrero 2013). En la ficción cinematográfica el silencio suele ir asociado al dramatismo²⁴, y es lo que ocurre aquí: la interacción de toda la secuencia dura un minuto y cuarenta segundos, de los cuales veintinueve son de silencios convenientemente distribuidos en las diferentes intervenciones dialogales. Esos silencios son estímulos externos, cuyo sentido está inscrito en el propio contexto de enunciación, de modo que los personajes reaccionan a dicho sentido con actos de habla acordes con la situación. “¿Qué te pasa?” es una reacción al acto comunicativo que en este contexto de enunciación adquieren los seis segundos de silencio de Victorita (la comunicación ha dejado de fluir y se ha interrumpido por alguna causa que hay que indagar). Desde este momento, el silencio en el filme se convierte en un recurso estilístico recurrente para la construcción dialogal de los novios: modaliza la escenografía de habla al manifestarse un componente emocional en la dramatización de los actores.

Los cambios y supresiones en la textura lingüística de los diálogos tienen que ver con condicionamientos de cada uno de los géneros. Lo que en la novela se expresa como una mera posibilidad que luego requiere algún tipo de precisión verbal (“Yo puedo buscar dinero” [...] “Una mujer joven, por fea que sea, siempre vale dinero [...] Si te fueses a curar me liaba con el primer tío...”), en el discurso fílmico se convierte en un acto de determinación para hacer algo (“Yo voy a buscar dinero”/[...]/ “Yo, sí”/[...]/ “Puedo claro que puedo”). El propio contexto interaccional suple todo lo que en la novela se dice explícitamente: los elementos multimodales (silencio, miradas, gestos) facilitan la síntesis y permite la elipsis de lo que en la novela se ha expresado con palabras. Finalmente, el guionista parece dejar a la interpretación de los destinatarios la conclusión de la microhistoria de estos novios; queda en suspenso la imagen social de Paco que, sin embargo, en la novela sale vulnerada porque consiente a lo que ofrece su novia. La acotación descriptiva del guion, “Paco vuelve la cara. Victorita cree que ha dicho algo”, se resuelve en la película con un movimiento del actor y una enunciación inaudible a la que Victorita responde con un acto expresivo que justifica lo que se ha propuesto hacer.

²³ El pretérito *pensaste* de la novela y el guion en el filme pasa a ser un antepresente por estar referido al momento presente de hablar.

²⁴ En la cultura española pueden distinguirse en los intercambios comunicativos cotidianos cuatro tipos de silencios: silencios discursivos, silencios estructuradores, silencios epistemológicos y psicológicos y silencios normativos (Méndez Guerrero 2013). En la ficción suele ser siempre un silencio psicológico de carácter emocional o cognitivo. La textualización de estos silencios se manifiestan en la escritura mediante puntos suspensivos o mediante acotaciones narrativas y descriptivas (Méndez G^a de Paredes 2003). Es lo que ocurre en la novela y en el guion. En la película los silencios psicológicos se potencian como estrategia multimodal de la comunicación para provocar efectos de sentido que hacen crecer la escena.

6 FINAL

Lo más interesante del trasvase de un soporte artístico a otro, es que la ficción cinematográfica propone una actualización concreta de los diálogos y los materializa físicamente como una realidad corporeizada y encarnada en las interacciones verbales de los personajes-actores y, por tanto, visualmente ancladas en una acción y situación comunicativas, como ocurre con la adaptación cinematográfica de *La colmena*. Ciertamente es que son una interpretación (una interpretación sobre la que podemos volver una y otra vez y que se repite tal cual siempre), pero una interpretación condicionada ya por una escenografía no literal o textual que haya de ser imaginada y reconstruida, sino concreta y percibida por los mismos sentidos con que observamos las conversaciones de la realidad, e interferidas, incluso, por los ruidos ambientales y otros posibles elementos o condicionantes del contexto que pueden haber sido buscados intencionadamente en estos trasvases para proporcionar efectos de veracidad. Ello sucede porque la narración cinematográfica sitúa al espectador en un universo de personajes, acciones y objetos, mucho más preciso y unívoco que la novela (Peña-Ardid 1992: 163). Y no cabe duda de que la maestría con que se lleva a cabo tal cosa en el filme de Mario Camus ha proporcionado imágenes claras que han terminado condicionando *a posteriori* la lectura de la novela de Cela, pues tienden a ser evocadas por referencia a la película. Y aunque la adaptación no haya supuesto una trasposición literal de los diálogos, personajes y acciones, no ha habido una modificación sustancial de sus valores semánticos ni globalmente una ruptura clara de sus efectos de sentido sobre una historia relatada con medios y sistemas de construcción y significación muy diferentes. Y ello, aunque se haya intervenido en el producto original con añadidos, supresiones, refundiciones, traslaciones, etc., y se haya propuesto una clausura del relato ausente en la novela, aunque literalmente proporcionada por esta.

7 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1990): «Al hilo de *La colmena*», *Ínsula*, 518-519, 3-4.
- ALVAR, Manuel (1971): «Técnica cinematográfica en la novela de hoy», en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 291-311.
- BAJTIN, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. Trad. al español Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1990 [1998]): «Análisis sintáctico de producciones orales y escritas: "las grillas"», en *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*; Barcelona: Gedisa, págs. 105-127.
- BRIZ, Antonio (2006): «La segmentación de una conversación en diálogos», *Oralia*, 9, págs.45-71.
- BRIZ, Antonio y GRUPO VAL.ES.CO (2002): *Corpus de conversaciones coloquiales*, Madrid, Arco Libros.
- BRIZ, Antonio y GRUPO VAL.ES.CO (2003): «Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial», *Oralia*, 6, 7-61.
- BUENO, Gustavo (1952): «*La colmena*, novela behaviorista», *Clavileño*, III, 17, 53-58.
- BUENO, Gustavo (1990): «El significado filosófico de *La colmena* en los 50 años». *Ínsula*, 518-519, 11-13.
- CAMUS, Mario y, José Luis (1982): *La colmena*. Película basada en la novela original de Camilo José CELA. Adaptación, guion y diálogos, José Luis Dibildos AGATA FIMS/TVE.
- CELA, Camilo José (1951 [2016]): *La colmena*. Edición conmemorativa I centenario del autor, Madrid, Alfaguara-Penguin Random House Grupo Editorial.
- CELA, Camilo José (1951): «La miel y la cera». *Índice de artes y letras*, 44 (XXIV), 15 de octubre, 1-21
- CELA, Camilo José (1973): «Notas para un prólogo», en *Obra completa I*, Barcelona, Destino, 544.
- DIBILDOS, José Luis (1980): *La colmena*. Guion para la adaptación cinematográfica, copia mecanografiada perteneciente a Francisco Rabal, Agata Films, producción nº 41, 221 págs.

- DOUGHERTY, Dru (1990): «*La colmena* en dos discursos: novela y cine», *Ínsula*, 518-519, 19-21.
- EISENSTEIN, Serguei M. (1982): *Cinematismo*, Buenos Aires, Cortizo Editor.
- GUILLOT, Vicente (1995): «Las dos colmenas», *Anuario de cine y literatura en español. An International Journal on Film and Literature*, Vol. 1, 1995, pp. 37-46.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (2016): *En busca de la escritura fílmica*. Discurso de entrada en la RAE (24/01/2016). Madrid, Real Academia Española.
- HIDALGO, Antonio y Xosé PADILLA (2006): «Bases para el análisis de unidades menores del discurso oral: los subactos», *Oralia*, 9, 109-144.
- ILIE, Paul (1971): *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid, Gredos.
- LÓPEZ SERENA, Araceli (2007): *Oralidad y escriturad en la recreación literaria del español coloquial*. Madrid, Gredos.
- MCKEE, Robert (2009): *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2002): *Analyser les textes de communication*. Paris: Nathan Université.
- MÉNDEZ GUERRERO, Beatriz (2013): «El silencio en la conversación española», *Estudios Interlingüísticos*, 1, 67-86.
- MÉNDEZ G^a DE PAREDES, Elena (2000): «La literalidad de la cita en los textos periodísticos». *Revista Española de Lingüística*, 30, 1, 1947-1967.
- MÉNDEZ.G^a DE PAREDES, Elena (2003): «Lo hablado en lo escrito: la entrevista periodística» *Oralia*, 6, 169-214.
- MÉNDEZ G^a DE PAREDES, Elena (2019): «La oralidad coloquial de *La colmena*», *Oralia*, 22, 2, 347-390.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1997): «Leer/ver *La colmena*», en *La novela española de postguerra: del texto literario al texto fílmico*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 211-272.
- NARBONA JIMÉNEZ, Antonio (2000 [2015]): «Para una sintaxis del español coloquial», en Narbona Jiménez 2015, págs. 117-134.
- NARBONA JIMÉNEZ, Antonio (2007 [2015]): «Cuando lo coloquial se convierte en literario», en Narbona Jiménez 2015, págs. 345-365.
- NARBONA JIMÉNEZ, Antonio (2015): *Sintaxis del español coloquial*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992): «Del relato fílmico al literario», *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, 155-211.
- POYATOS, Fernando (1994): *La comunicación verbal I. Cultura, lenguaje y comunicación*. Madrid: Istmo, cap. 5, 163-184.
- POYATOS, Fernando (1994): *La comunicación verbal III. Nuevas perspectivas en novela, teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo, cap. 3., 77-128.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- SOTELO, Alfonso (2016a): «Transcripción fragmentaria del manuscrito de *La colmena*. Caminos inciertos (BNE, RES/287)», *La colmena*, edición conmemorativa I centenario del autor, págs. 311-322.
- SOTELO, Alfonso (2016b): «Camilo José Cela y la génesis de *La Colmena*», *Letras de Hoje*, 51, 2, págs. 217-223.
- SOTELO, Alfonso y MONTETES, Noemí (2016) «*La colmena inédita*», en *La colmena*, edición conmemorativa I centenario del autor, págs. 228-309.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1962): «*La Colmena*. En Camilo José Cela (acercamiento a un escritor). Madrid: Gredos, págs. 51-65.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1962): «¿Retórica? ¿Sencillez?», en *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)*. Madrid: Gredos, págs. 189-145.
- URRUTIA, Jorge (1984): *Imago Litterae. Cine y Literatura*. Sevilla, Ediciones Alfar.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1990): «Cela en la pantalla», *Ínsula*, 518-519, 69.
- VILLANUEVA, Darío (1994): «Narrativa literaria y narrativa fílmica en *la colmena* (1951-1982)», en VV. AA. *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. IV, Madrid, Castalia, 421-438.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2001): «*La colmena*. Mario Camus 1982», en *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo J. Cela en el cine español* (Castro de Paz, José L. y Jaime J. Pena Pérez eds.), Ourense, 6º Festival de Cine Independiente, 111-116.