



"Novecento" y "La leggenda del
pianista sull'oceano".

Estudio de una adaptación
cinematográfica

Marcella La Rocca

marlarocca@libero.it

Universidad de Palermo (Italia)

En el presente trabajo analizaremos la traducción intersemiótica¹ de la película “La Leggenda del Pianista sull’Oceano”, de Giuseppe Tornatore, basada en el monólogo teatral de Alessandro Baricco “Novecento”. La película, rodada totalmente en inglés, se estrenó en 1998 en versión integral doblada al italiano y, al año siguiente, salió en Estados Unidos, con el título de “The Legend of 1900”, después de una adecuación al mercado estadounidense que comportó una fuerte reducción de la duración, que pasó de 165 a 123 minutos. Esta versión reducida fue luego distribuida en el circuito internacional.

Utilizaremos para nuestro análisis el monólogo teatral de Alessandro Baricco sobre el que se basa el guión (Baricco, 2001), y la película en versión integral doblada al italiano. En particular, se analizarán la obra de Baricco y su adaptación cinematográfica evidenciando puntos de contacto y diferencias.

El análisis parte de la consideración de la adaptación cinematográfica como una forma de traducción entre dos sistemas de significación diferentes, el literario y el cinematográfico,² y, por ello, se utilizarán criterios de análisis de tipo textual y fílmico.

Comenzaremos, por tanto, con un análisis comparativo de la estructura narrativa y pasaremos, luego, a analizar ambas obras teniendo en cuenta, por un lado, las taxonomías específicas de la obra fílmica propuestas por Seger (1993): título, actos, catalizador, climax, trama y subtramas, escenas-secuencia, cambios temporales, personajes, tema y, por otro, los diferentes códigos utilizados.³

La adaptación de la obra literaria. Estructura narrativa:

“Novecento”, publicado en 1994 con una introducción del autor que explica su función originaria, como se ha dicho, es un monólogo teatral, escrito para ser representado por un único actor, que, con muy pocos cambios de vestuario, interpreta a tres diferentes personajes: Tim Tooney, trompetista, que es al mismo tiempo el narrador de la historia; Novecento, el pianista protagonista de la historia, y un personaje secundario, el Jazz man, encargado de presentar a la Atlantic Jazz Band y a sus componentes. El recurso del relato está justificado por la naturaleza misma de la obra, destinada a ser representada ante un público, con lo cual el espectador es al mismo tiempo el receptor del relato.⁴

La obra es un acto único y los cambios de escena están marcados por cambios de vestuario o por piezas musicales. En la mayoría de las escenas el actor representa a Tim Tooney, que cuenta la historia de su amigo Novecento. Este último aparece sólo dos veces, la primera en una escena brevísima en la que no habla, y la segunda en el epílogo, en una larga escena en que explica los motivos de su conducta y deja entrever el final de la historia, anunciado anteriormente por Tim Tooney:

Mica era sceso, lui/

Nella penombra, sembrava un principe/

Mica era sceso, sarebbe saltato insieme a tutto il resto, in mezzo al mare/

Gran finale, con tutti a guardare, dal molo, e da riva, il grande fuoco d'artificio, adieu, giù il sipario, fumo e fiamme, un'onda grande, alla fine/

Danny Boodman T.D. Lemon/

Novecento/ (Baricco, 2001: 54-55).

La adaptación cinematográfica, realizada por Giuseppe Tornatore, a la vez guionista y director de la película, estrenada en 1998, tiene una estructura más compleja. Tornatore amplía algunas sugerencias del texto original para justificar la función narrativa y para crear un receptor para su relato. El narrador es siempre el trompetista, que en la película se llama Max Tooney, pero, en este caso, se utiliza un expediente para justificar el recurso a la narración. La película comienza con un antecedente, que precede al prólogo de la historia, en que Max, que ha perdido de vista a su amigo Novecento, se encuentra en dificultades económicas y decide vender su trompeta. Antes de irse de la tienda le pide al vendedor que se la deje tocar por última vez, pero el anciano vendedor reconoce la pieza musical y le pide su proveniencia: ha encontrado un disco con esa misma pieza musical escondido en un piano que le trajeron del Piróscafo Virginian, que dentro de unos días va a ser demolido con dinamita.

Esta historia, que Tornatore amplía a partir de una frase del monólogo del trompetista, constituye el primero de los dos marcos que justifican la narración:

Lui l'aveva una ... buona storia. Lui era la sua buona storia. Pazzesca, a ben pensarci, ma bella... E quel giorno, seduto su tutta quella dinamite, me l'ha regalata. Perché ero il suo più grande amico, io... E poi ne ho fatte di fesserie, e se mi mettono a testa in giù non esce più niente dalle mie tasche, anche la tromba mi son venduto, tutto, ma... quella storia, no... quella non l'ho persa, sta ancora qui, limpida e inspiegabile come solo era la musica quando, in mezzo all'Oceano, la suonava il pianoforte magico di Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento. (Baricco, 2001: 17-18)

El segundo comienza con la visita de Max al *Virginian* atracado en el puerto y próximo a la destrucción, y sus intentos de convencer a los encargados de la demolición a suspenderla para buscar a Novecento en el piróscabo. También en este caso, Tornatore ha ampliado un detalle del texto, consiguiendo un motivo para contar la historia y una audiencia que justifique su narración:

Poi presi il treno che andava a Plymouth, andai al porto, cercai il *Virginian*, lo trovai, diedi un po' di soldi alle guardie che stavano lì, salii sulla nave, la girai da cima a fondo, scesi alla sala macchine, mi sedetti su una cassa che aveva l'aria di essere piena di dinamite, mi tolsi il cappello, lo posai per terra, e rimasi lì, in silenzio, senza sapere cosa dire/ (Baricco, 2001: 54).

Los dos marcos narrativos se entrecruzan, y terminan unificándose con la historia: el marco del buque en demolición, antes del epílogo, mientras que el del vendedor aparece también en el final de la película, después del desenlace, y constituye el momento de reflexión y de justificación de la historia entera. Aquí el personaje del vendedor asume un papel fundamental, cuando le dice a Max que la historia que le ha contado vale más que una vieja trompeta, y le devuelve su instrumento, agregando que, después de todo, no ha sido tan inútil, ya que escondiendo el disco en el piano le ha permitido conocer la historia de Novecento.

En su adaptación, Tornatore, con el expediente del marco narrativo, acentúa el carácter épico presente en la historia de Baricco, en que la narración encontraba una justificación interna en el intercambio comunicativo entre actor y espectador que comporta toda representación teatral.⁵

La adaptación como obra filmica. Taxonomías.

Título:

El título de la película ya estaba implícito en la obra original, cuando se habla de la fama de Novecento: <> (Baricco, 2001: 35).

En la versión en inglés la película se distribuyó con el título "The legend of 1900", que retoma en parte el título del libro.

Probablemente con el cambio de título Tornatore intenta señalar la originalidad de su obra respecto al texto del que parte. La suya, en efecto, es una lectura personal del libro de Baricco, una de las diferentes interpretaciones que se pueden dar al mismo texto,⁶ y la elección del título pone en evidencia el aspecto épico-narrativo que caracteriza a la película.

Actos:

La historia, ya sea en el monólogo o en la película, está dividida en tres partes o bloques, que constituyen lo que Seger llama actos:⁷ Prólogo (América), Desarrollo de la historia (Novecento y Tim) y Epílogo (el saludo de Novecento), pero, como hemos dicho, en la película el marco narrativo (el vendedor) precede el prólogo y sigue al epílogo, además, parte del segundo acto de la historia del monólogo teatral está incluida en el prólogo de la película (alistamiento del trompetista y presentación de la Band), mientras el segundo acto de ésta se ha ampliado con la inclusión de escenas que no se encuentran en el libro sobre la infancia de Novecento, su amor platónico por una pasajera y los diálogos entre Max y los empleados del puerto (marco narrativo del buque en demolición).

Catalizador:

La escena que en la película tiene la función de catalizador, es decir, que pone en marcha la historia,⁸ es la de la venta de la trompeta, que forma parte del marco narrativo del vendedor. Como hemos visto, en el libro la venta de la trompeta es sólo un detalle,

insertado en una reflexión más amplia del trompetista. En el monólogo, en cambio, la función de catalizador la cumple la escena de Novecento, sentado sobre una bomba, que regala su historia a Tim, que comienza a relatarla, mientras la venta de la trompeta constituye una simple acotación incidental.

Clímax:

El momento culminante, o clímax, de “La leggenda del pianista sull’oceano” corresponde a la escena del estallido, en la que Tornatore nos muestra el buque que está por estallar, y las manos de Novecento que tocan su música sobre un piano imaginario, Su expresión serena cambia por un sólo instante cuando oye un ruido sordo que anuncia el estallido, y luego asistimos a la escena del buque que estalla en mil pedazos. El climax de la obra de Baricco, en cambio, coincide con el monólogo de Novecento, en que éste pasa de personaje narrado a protagonista absoluto, que explica las razones que lo han llevado a tomar la decisión de no abandonar el Virginian. Aquí Novecento se dirige primero a Tim y luego directamente a los espectadores, a quienes, en definitiva, va su último saludo:

Io sono nato su questa nave. E qui il mondo passava, ma a duemila persone per volta. E di desideri ce n'erano anche qui, ma non più di quelli che ci potevano stare tra una prua e una poppa. Suonavi la tua felicità, su una tastiera che non era infinita.

Io ho imparato così. La terra, quella è una nave troppo grande per me. È un viaggio troppo lungo. È una donna troppo bella. È un profumo troppo forte. È una musica che non so suonare. Perdonatemi. Ma io non scenderò. Lasciatemi tornare indietro.

Per favore/ (Baricco, 2001: 57).

Tornatore, en una entrevista, explica su decisión de mostrar el estallido con la necesidad de no dejar hilos de la historia pendientes.⁹ Aunque también es evidente que una escena de este tipo tiene un gran impacto emocional sobre el público, y, por tanto, es posible encontrar justificaciones de tipo comercial y publicitario.

Trama:

La trama principal de la película corresponde a la historia de Novecento y su amistad con el trompetista, como en el monólogo, aunque el personaje del trompetista, su historia personal, su evolución interior y su amistad con Novecento, adquieren en la película una importancia mayor. En el monólogo teatral, en efecto, la trama coincide con la historia de Novecento, relatada por su amigo Tim. Novecento entra en escena, a través del relato del trompetista desde la primera escena y concluye personalmente la obra con su monólogo. Tim tiene únicamente la función de relator y de interlocutor de Novecento y sabemos muy poco de su personal evolución interior.

Subtramas:

También algunas de las subtramas adquieren mayor espacio e importancia en la obra de Tornatore. Es el caso, por ejemplo, de la subtrama del desafío por parte del famoso pianista jazz Jelly Roll Morton, que en la película se transforma en una escena-secuencia muy larga, con la inclusión de personajes y detalles que no encontramos en el libro. Allí la escena del desafío es mucho más breve y contiene a su vez otras dos subtramas, la de la fama de Novecento y la del senador Wilson. Esta última, en la película, es extrapolada y anticipada, y forma parte de una escena-secuencia sobre Novecento y su música.

Entre las subtramas que no existen en el original, además de la del vendedor, la principal es la de la grabación del disco que contiene otra subtrama, la del amor de Novecento por una emigrante italiana.

Esta última historia se entrecruza en la película con otra subtrama, la del campesino que habla a Novecento de la voz del mar, ya que Novecento descubre que la joven es la hija del emigrante que había conocido sobre el Virginian algunos años antes. En el libro sólo encontramos esta última subtrama, aunque el campesino no es italiano sino inglés y sus dos hijos han muerto.

Escenas-secuencia:

Además de las mencionadas, otras escenas-secuencia son la del emigrante que avista América antes que todos los demás, que se repite a lo largo de la película como un motivo reiterativo (*leit motiv*), la de Novecento niño, que adquiere en la película una importancia mucho mayor que en el monólogo, la del alistamiento de Max, que en el monólogo forma parte de una secuencia narrativa que precede la presentación de la Band, la del emigrante italiano y el mar, la del intento de Novecento de bajar del Virginian y la del diálogo final entre Max y Novecento antes del estallido del Virginian.

Cambios temporales:

En “La leggenda del pianista sull’oceano”, gracias al expediente del marco narrativo, asistimos al desarrollo de la historia principal, situada en el pasado, a través de una serie de *flashbacks*, introducidos por el relato de Max e intercalados con el marco narrativo que constituye el presente de la historia. Cuando Max encuentra a Novecento sobre el Virginian lleno de explosivos y a punto de ser destruido, el tiempo del marco y el de la historia se reúnen y a partir de entonces asistimos a la historia *en directa*. En el monólogo, en cambio, encontramos el tiempo del relato (pasado) y el tiempo de la interpretación (presente). En efecto toda la historia nos viene relatada a posteriori, y ya desde las primeras escenas se anticipa el final. El recurso al *flashback*, en este caso, se consigue con

el cambio de personaje (Tim se convierte en el Jazz man o en Novecento) o, simplemente, con el cambio del tiempo verbal.

El final del monólogo coincide con el final de la historia, aunque queda abierto a la interpretación del espectador, al que se le han dado las pautas para deducir el estallido final.

Personajes:

En el monólogo, además de los dos personajes principales y del Jazz man, hay una serie de personajes secundarios que nunca aparecen en escena, pero que son nombrados y caracterizados por el narrador o por el Jazz man. La película retoma estos personajes, a veces fielmente, a veces introduciendo modificaciones en cuanto a su origen (el inmigrante inglés de Novecento es italiano en la película), nombre (el trompetista Tim Tooney pasa a llamarse Max Tooney), e importancia en la historia. Algunos personajes son totalmente nuevos, creados en el marco de subtramas pre-existentes (el vendedor, los empleados del puerto) o de nueva creación (la inmigrante italiana).

Por lo que se refiere a los personajes principales, hemos dicho anteriormente que Max tiene en la película un mayor espesor psicológico. Por el contrario, Novecento, adquiere una mayor vena cómica, aunque pierde, en parte, la profundidad que le otorga el monólogo final del texto original, en que revela todo el tormento interior que lo ha impulsado a emprender un largo y minucioso proceso de desapego del mundo que ha durado doce años, y que explica su decisión final:

lo, che non ero stato capace di scendere da questa nave, per salvarmi sono sceso dalla mia vita. Gradino dopo gradino. E ogni gradino era un desiderio. Per ogni passo, un desiderio a cui dicevo addio.

Non sono pazzo, fratello. Non siamo pazzi quando troviamo il sistema per salvarci. Siamo astuti come animali affamati. Non c'entra la pazzia. È genio, quello. È geometria. Perfezione. I desideri stavano strappandomi l'anima. Potevo viverli, ma non ci sono riuscito.

Allora li ho incantati.

E a uno a uno li ho lasciati dietro di me. Geometria. Un lavoro perfetto. (Baricco, 2001: 58).

En cuanto a la caracterización de los personajes secundarios, las modificaciones aportadas apuntan en la dirección de una acentuación de la presencia de inmigrantes de origen italiano y de trabajadores de diferentes nacionalidades entre los marineros del Virginian, que aparecen con frecuencia en los momentos fundamentales en la vida de Novecento.

Tema:

El tema de la película coincide con el marco narrativo: como ha explicado Tornatore, es una película sobre la necesidad de contar una historia.¹⁰ La frase que justifica la narración y que da a la película su carácter épico, << [...] non sei fregato veramente finché hai da parte una buona storia e qualcuno a cui raccontarla...>>(Tornatore, 1999:17), que encontramos al principio de la película, vuelve en diferentes momentos de la historia, hasta el final, cuando el vendedor muestra que ha apreciado la historia y le atribuye un valor superior al valor material de un objeto cualquiera, como la trompeta.

En el diálogo teatral, en cambio, el tema es el de la imposibilidad de aceptar la propia condición de seres finitos en un mundo infinito, el de la fuga de la realidad y la renuncia a la vida misma. Este es un tema recurrente del período en que está ambientado el texto, es decir la primera parte del siglo XX.

La historia del pianista nacido sobre un buque, que es incapaz de bajar del barco en el que ha pasado toda su vida y prefiere renunciar a ella antes que afrontar la vida en un mundo que no puede controlar, como el teclado de un piano o el limitado espacio de un barco, es una metáfora del hombre moderno, incapaz de adaptarse a la vida caótica de nuestro tiempo, que se refugia en su personal mundo privado, renunciando a tomar parte de la vida real y terminando por sucumbir.¹¹

Tornatore retoma en parte este tema, aunque le reserva un papel secundario, por la mayor relevancia dada a la figura del narrador y a su historia personal.

La adaptación como sistema de significación. Códigos:

Es indudable que en la obra teatral, como en la fílmica, intervienen diferentes códigos de significación: lingüístico, paralingüístico, musical y del sonido, iconográfico, proxémico, cinético. A los anteriores hay que agregar otros códigos que son propios del cine: fotográfico, de planificación, de montaje,¹² etc. También podríamos clasificar estos códigos, según el medio que utilizan, en verbal, visual y auditivo. Mientras en la obra teatral predomina el código verbal, en la obra fílmica hay un predominio del código visual.¹³

En la adaptación del monólogo “Novecento”, que, como hemos dicho, había sido escrito para la representación teatral, las principales diferencias que encontramos se deben justamente al uso del medio visual. En efecto, los diálogos, derivan directamente del texto teatral, en que el personaje principal, en su monólogo, incluía los diálogos de los personajes a los que se estaba refiriendo. También los monólogos del trompetista han sido conservados, aunque en este caso se puede hacer una distinción entre las partes narrativo-descriptivas, que se eliminan en la película para sustituirlas con las imágenes

acompañadas por la música (códigos visual y auditivo), las partes que relatan acontecimientos, que son en parte relatadas mientras asistimos a las imágenes relativas (código verbal y visual) y en parte representadas por los actores (códigos verbal, proxémico, cinético y visual), y las partes que corresponden a la narración de opiniones, sensaciones, estados de ánimo, conclusiones, que son narradas por Max mientras asistimos a escenas por lo general más contemplativas, con la música que acompaña las palabras del trompetista (códigos verbal, visual, auditivo).

El uso de la imagen y de la música es, en efecto, una forma de interpretación de lo que en la pieza teatral el espectador puede sólo imaginar.¹⁴ Algunas escenas de particular impacto, como la del emigrante que avista América, por ejemplo, recurren en mínima parte al uso del lenguaje verbal, mientras resultan fundamentales las imágenes, que nos muestran no sólo lo que hacen los emigrantes cuando ven por primera vez Nueva York, sino lo que sienten y ven. Las emociones de los emigrantes, junto con la música que subraya la conmoción del momento a que estamos asistiendo, nos transportan directamente sobre el *Virginian*, para asistir “en directa” al acercamiento a esa ciudad. La escena del emigrante que ve América antes que nadie, y que, según nos dice la voz fuera de campo de Max, la tiene impresa en sus ojos desde siempre, con la cámara que nos muestra, con un gradual acercamiento de planos, la imagen refleja de Nueva York en sus ojos, es otro momento de gran efecto de la película. En este caso, el código verbal hace casi de marco al visual, en el que vemos realizado prácticamente lo que el narrador anuncia. Otra escena de gran impacto, en este caso sólo acompañada por la música y los efectos sonoros, es la escena del estallido del *Virginian*, en que vemos las manos de Novecento que rozan un teclado imaginario, mientras escuchamos su música, seguida por un sonido sordo y la explosión, con el *Virginian* que estalla en mil pedazos.

Conclusiones

La adaptación de “La leggenda del pianista sull’oceano”, como hemos visto, presenta diferencias con el monólogo teatral en que se basa, ya sea en la estructura general de la obra, en la caracterización de algunos de los personajes, y en los aspectos que distinguen, normalmente, a la obra fílmica de la teatral. Sin embargo, la intención de Tornatore ha sido sin duda la de una versión cinematográfica que respetase el texto original. Esto es evidente en los diálogos y monólogos, que corresponden exactamente a los de la obra de Baricco, en las escenas-secuencia tomadas del texto original, aunque no siempre colocadas en el mismo orden que en el monólogo, y, sobre todo, en el modo en que ha logrado crear nuevas subtramas y nuevos personajes, necesarios a la estructura de la película, a partir de pequeños detalles, a veces apenas esbozados en el original, que Tornatore recoge y desarrolla en perfecta sintonía con la obra original.

En definitiva, “La leggenda del pianista sull’oceano” es una interesante lectura del texto de Baricco, aunque no es la única que de ese mismo texto se podría hacer, ya que el guionista-director es, en primer lugar, un receptor de la obra teatral, que interpreta creando luego una nueva obra original y, al mismo tiempo, indudablemente derivada de la anterior.¹⁵ En efecto, cada lectura, como cada traducción, es una interpretación personal en la que influyen factores externos (el contexto en que se realiza) e internos (el punto de vista del lector-traductor).¹⁶ Con su película Tornatore nos da su personal lectura de “Novecento”, que, como toda obra literaria o fílmica, queda abierta a una ulterior lectura-interpretación por parte del espectador.¹⁷

BIBLIOGRAFIA

Baricco, Alessandro, *Novecento.*, Milano, Feltrinelli, 36° ed., 2001.

Bassnet, Susan, *Translation Studies*, London & New York, Routledge, 1980.

Bussi Parmiggiani, Elisa, "A Passage to India: from novel to film, some problems of "translation", en Eguíluz, Federico et al. (eds.) *Transvases Culturales: Literatura Cine Traducción*, Vitoria-Gaistez, Universidad del Pais Vasco, 1994, págs. 105-117.

Chaume Varela, Frederic, "Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción", en Sanderson, John D., (ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, págs. 45-57.

Fernández Rodríguez, Aurea, "El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral", en Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, págs. 37-46.

Jakobson, R., "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", en *Ensayos del Lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1981, págs.67-77.

Méndiz Noguero, Alfonso, "Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática", en Eguíluz, Federico et al. (eds.), *Transvases Culturales: Literatura Cine Traducción*, Vitoria-Gaistez, Universidad del Pais Vasco, 1994, págs. 331-340.

Saalbach Mario, "La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición", en Eguíluz, Federico

et. Al. (eds.), *Transvases Culturales: Literatura Cine Traducción*, Vitoria-Gaistez, Universidad del País Vasco, 1994 , págs. 417-429.

Seger, Linda, *El arte de la adaptación. Como convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Ediciones Rialp, 1993.

Tornatore, Giuseppe, *La leggenda del pianista sull'oceano*, Ed. Gremese, Roma, Collana Un film di..., 1999.

NOTAS

[1] Nos referimos aquí a la clasificación de Jakobson (1981:69) en traducción intersemiótica, interlingüística e intralingüística.

[2] Sobre el uso del término traducción en el sentido de transposición de un sistema semántico y/o semiótico a otro véase Bussi Parmiggiani, Elisa, "*A Passage to India: from novel to film, some problems of "translation"*", en Eguíluz, Federico et al. (eds.) *Transvases Culturales: Literatura Cine Traducción*, Universidad del País Vasco, Vitoria-Gaistez, 1994., págs. 105-117.

[3] Cf. Chaume Varela, Frederic, *Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción*, en Sanderson, John D. (ed), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*, Universidad de Alicante, 2001, págs. 45-57.

[4] Cf. Fernández Rodríguez, Aurea, *El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral*, pág. 41, en Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (ed.), *Teatro y traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1995, págs. 37-46.

- [5] Cf. Fernández Rodríguez, Aurea, ob. cit., pág. 41.
- [6] Cf. Saalbach Mario, “*La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición*”, en Eguíluz, Federico et. Al. (eds.), ob. cit., págs. 417-429.
- [7] El término “acto” se refiere aquí a la definición propuesta por Seger (1993) : las tres partes en que se puede dividir la acción de una historia (principio, medio y final), de modo que adquiera una forma dramática. Cf. Seger, L., ob. cit. págs.112; 117.
- [8] Cf. Seger, L., ob. cit., pág. 119
- [9] Cf. Spagnoli, Marco, *La mia nave non è il Titanic*, [en línea] <http://cinema.supereva.it/7incrv/tornatore.htm#1> [consulta septiembre 2003].
- [10] Cf. Spagnoli, Marco, ob. cit.
- [11] Cf. *Intervista a Giuseppe Tornatore*, [en línea] <http://www.italica.rai.it/principali/argomenti/cinema/pianista.htm>, [consulta septiembre 2003].
- [12] Chaume Varela, Frederic, ob. Cit.
- [13] Cf. Méndiz Noguero, Alfonso, *Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática*, en Eguíluz, Federico et al. (eds.), ob. cit., págs. 331-340.
- [14] Cf. Fernández Rodríguez, Aurea, ob. cit., págs. 41-42.
- [15] Cf. Saalbach, Mario, ob. cit., pág. 420.
- [16] Cf. Bassnet, Susan, *Translation Studies*, Routledge, London & New York, 1980, págs. 100-108.
- [17] Cf. Saalbach Mario, ob. cit., págs. 428-429.

© *Marcella La Rocca 2004*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

