

Pie  
de  
página<sup>4</sup>  
<sup>4</sup> Revista literaria  
de creación  
y crítica

4 / Guayaquil  
I semestre 2020  
ISSN 2631-2824

# Traducción intersemiótica: *La muerte en Venecia*, de la literatura al cine

81

Siomara España  
Universidad de las Artes

## Resumen

En este artículo, la autora trabaja un estudio comparativo entre los sentidos semióticos de la novela *La muerte de Venecia*, de Thomas Mann, en relación con la película homónima dirigida por Luchino Visconti. La autora sostiene que la traducción del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico es un acierto al haber conseguido una imaginería casi literal de la obra literaria, sin menoscabo de la reconfiguración del personaje central que, en la novela, es un escritor, y en la película es un músico. El aporte de la película es la traducción de imágenes literarias a las imágenes visuales a través de la fotografía.

**Palabras claves:** La muerte en Venecia, Thomas Mann, Luchino Visconti, literatura y cine, semiótica.

### Abstract

In this article, the author produces a comparative study of the semiotic meanings of Thomas Mann's novel *Death in Venice* and the homonym film directed by Luciano Visconti. The author holds that the translation of the literary language to cinematographic language hits the mark by achieving an almost literal imagery of the literary work, despite the fact that the central character in the novel is a writer and in the film is a musician. The film's contribution is the translation of the literary imagery to visual imagery through photography.

**Keywords:** Death in Venice, Thomas Mann, Luchino Visconti, Literature and Cinema, semiotic.

## La traducción como fenómeno de traslación

82

La traducción ha sido un fenómeno de trascendental relevancia para la comunicación a lo largo de la historia, ya que comporta las múltiples dinámicas que supone el propio hecho comunicativo. Se suele pensar que el término 'traducción' implica únicamente una actividad de carácter literario, es decir, trasladar textos de una lengua a otra, pero los profusos estudios, análisis y tratados que del tema se han realizado, clarifican que todas las actividades humanas están atravesadas por proceso de traducción. Ahora bien, sin duda, es en la literatura donde este hecho comunicativo presenta amplias y variadas concepciones que van desde el conocimiento al reconocimiento de otras culturas, lenguas, conductas o tradiciones, entre las que podríamos citar el caso de la Piedra de Rosetta, clave y determinante hallazgo para la comprensión de toda una cosmogonía simbólica e icónica como la egipcia, dada su trilingüe inscripción en griego, demótico y jeroglífico.

Así mismo, la comprensión de obras de relevancia espiritual para la historia de la humanidad, como las traducciones de la *Biblia* del hebreo y arameo al griego; los hexámetros dactílicos de Homero; la lengua toscana de Dante para su *Divina comedia*; la belleza serena de los haikus japoneses, entre tantas otras obras señeras, que a través de las traducciones han recorrido continentes y lenguas tan disimiles de las primigenias. La traducción literaria, propiamente dicha, tampoco es un «acto puro» en cuanto a la traslación de una

grafía a otra, ya que traducir implica otros fenómenos de la lengua como la interpretación y el conocimiento de una considerable gama de recursos propios de ella. Román Jakobson, partiendo de los postulados lingüísticos de Peirce,<sup>1</sup> nos dice que todo signo lingüístico, al pasar de una lengua a otra, presenta un mayor desarrollo para que pueda ser aprehendido por esa nueva lengua o cultura local; en este sentido, podríamos hablar de traducciones intersemióticas, interlingüísticas e intralingüísticas, que a su vez darán salida a otros actos comunicativos que originan la recepción de procesos semióticos como la metatextualidad, hipertextualidad e intertextualidad, en que el receptor es a la vez traductor e intérprete. Dice Torop:

es posible describir a la cultura como proceso infinito de traducción total [...] Por una parte, el proceso de traducción total refleja las peculiaridades de la comunicación textual en la cultura. Por otra parte, puede ser visto como un aspecto de autocomunicación al interior de la cultura.<sup>2</sup>

En efecto, la contemporaneidad nos muestra cómo toda la cultura es atravesada por este total proceso de traducción intersemiótica, por lo que cualquier manifestación cultural puede traducirse en otros tipos de lenguajes; más aún en un entorno donde se privilegian los nuevos medios digitales, que a su vez dan paso a otros complejos sistemas de comunicación en el universo de la sociedad de masas. La traducción interlingüística, en cambio, tiene una mayor relevancia en cuanto a la aplicación de ciertos códigos lingüísticos, como la semántica, la morfosintaxis, la pragmática, etcétera, y que, de acuerdo a la lengua de llegada, también podría afectar el origen del texto de partida. No olvidemos que toda la traducción es un acto interpretativo en el que también se verá involucrada otra actividad propia de los seres humanos: la creación. Todo traductor es creador, a la vez que intérprete. Es el caso de quienes realizan crítica literaria, crítica textual, ecdótica y me aventuraría a asegurar que también la ensayística.

1 Charles Sanders Peirce. *Semiotic and Significs: The Correspondence Between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby.*, Charles S. Hardwick, editor. (Bloomington, Indiana University Press, 1977).

2 Peeter Torop. "Intersemiosis y traducción intersemiótica", *Cuicuilco*, vol. 9, N° 025 (Distrito Federal, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 2002): 2.

La traducción interlingüística, históricamente hablando, ha pasado por muchos de estos procesos de traslación, pues va interpretando signos tanto de la misma lengua como de otras, que a su vez han sido interpretados en traducciones intertextuales.

En el caso de la traducción de textos de una lengua a otra hemos visto cómo, en innumerables ocasiones, los textos de partida han sido intervenidos, adaptados, y hasta reconfigurados de su lengua original, con el propósito de adaptación a entornos locales, en un proceso intralingüístico en el que se observan variaciones de sinonimias, connotaciones, alusiones y títulos, que dan origen a nuevas estructuras semióticas que en ocasiones corresponden al texto de partida, pero en otras, se alejan sustancialmente de él.

Traducir es también un acto de interpretación, conocimiento y reconocimiento del mundo oculto que puede entrañar un texto de partida; por ello se podría pensar que el traductor no solo debe ser un técnico, experto en el área de la lengua, sino además un esteta, un erudito, capaz de encontrar las relaciones que, manifiestas o no, se encuentren en las obras.

84

Existen también transtextualidades que no son manifiestas en las obras, como ejemplos, el caso de “la Maga” de Julio Cortázar y su relación con la maga Circe, de Homero, o la Nora Helmer de Henrik Ibsen como transtextualización de una moderna Antígona. Del mismo modo sucede en el personaje de Tadzio y su alusión al mito platónico de Hyakinthos, Apolo y Céfito en esa triada romántica con la que Thomas Mann establece una transtextualización de sus personajes en la novela *La muerte en Venecia* y que Luchino Visconti transduce de la literatura al cine en *Morte a Venezia*, llevada a la gran pantalla en 1971.

En la correlación que se hace de literatura-cine, el ‘traductor’ tiene que entender el desarrollo de estos procesos de semiotización para poder materializar en el nuevo medio dicho sistema de signos, y ‘traducirlos’ de lo literario a lo sonoro y visual; es decir, comprender, en primera instancia, la relación del signo gráfico con la imagen en movimiento y el sonido.

### La muerte en Venecia: de la literatura al cine

En 1912 se publica por primera vez la novela *La muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*), de Thomas Mann, cuyo argumento narra la vida de Gustave von Aschenbach, un escritor de cincuenta años, cuyo único propósito literario y existencial es la búsqueda de la perfección. Su dis-

ciplina, raciocinio y austeridad, lo han alejado del arrebatador mundo de las pasiones, por lo que se encuentra dedicado por completo al universo de las ideas. Él es el estereotipo de hombre burgués conservador que, aun gozando de gran prestigio, está invadido por el hastío de una soledad exacerbada por la temprana viudez y por la guerra, al punto de buscar la liberación de su estado de ansiedad, iniciando una travesía que lo lleva a Trieste (una pequeña isla a orillas del Adriático) y que resulta en un completo fracaso. Finalmente, decide ir a Venecia (Lido) donde conocerá a Tadrio o Tadzio, quien llenará de luz su sombría existencia, pero a la vez, convulsionará por completo su hasta entonces concepción del mundo.

Tadzio provoca en Gustav von Aschenbach sentimientos y apetitos que lo someten hasta convertirlo en un ser aniquilado por la más soez de las pasiones, que otrora combatió. Tadzio es un púber que pertenece a una aristocrática familia polaca con quien vacaciona en Venecia. Todo el entorno de la obra está atravesado por un ambiente de lujo y boato, así las familias de clase alta ostentan su supremacía dentro de un universo decadente, una ciudad de contrastes donde el olor nauseabundo se funde con el ambiente marino del siroco<sup>3</sup> y la diversión. Dentro de todo el panorama paisajístico, Tadzio encarnará para Gustav von Aschenbach la juventud perdida, pero también la búsqueda de la perfección y la belleza sublime.

Desde la primera vez que Gustav observa la figura del joven Tadzio, establece una relación con la mitología griega y la concepción de virtud y belleza, divinidad y perfección, serenidad y nobleza que siempre ha admirado.

[...] incomparablemente encantadora la cabeza bella, la cabeza de Eros, de color de mármol de Paros, con sus cejas finas, sus sienes y sus orejas suavemente sombreadas por el mar de sus cabellos [...] imágenes de las formas puras. Así los dioses, para hacernos perceptible lo espiritual, suelen servirse de la línea, el ritmo y el color de la juventud humana, de esa juventud nimbada por los mismos dioses para servir de recuerdo y evocación [...].<sup>4</sup>

3 Viento seco y cálido que sube hasta el Mediterráneo central y particularmente a la península itálica, proveniente del norte de África.

4 Thomas Mann, *La muerte en Venecia* (Barcelona: Edhasa, 2006): 25-42.

La belleza de Tadzio lo somete entre el arrebató de la pasión y la culpa, al punto de permanecer en Venecia a pesar de que la terrible peste del cólera ha llegado a la ciudad y se sabe con síntomas de contagio. Se impone la misión de comunicarle a la familia del muchacho la noticia de la peste y pedirles que se marchen, aunque reconoce que quedándose morirá. Gustav von Aschenbach decide sucumbir en los brazos de la impúdica pasión que lo arrebató; se transforma, queriendo encontrar la juventud perdida, llegando a ignominiosos extremos que lo ridiculizan por completo, quizá con la única esperanza de lograr la atención de Tadzio, quien lo tiene admirado por su belleza y perfección.

*Grosso modo*, estas son las líneas que tomará Luchino Visconti para adaptar la novela de Thomas Mann al séptimo arte, con algunas variaciones transemióticas que abordaré desde los distintos lenguajes y hechos comunicativos que genera el nuevo discurso audiovisual, partiendo desde los recursos propios a lo literario, como escenarios, ambientes, personajes, lenguajes, estética, entre otros. De acuerdo a los estudios de Tomás Albaladejo:

86

La traducción intersemiótica es claramente semiótica, al consistir en la transformación de un texto que está en un determinado sistema de signos en otro texto de un sistema de signos distinto. Una película que se hace a partir de una novela es una traducción intersemiótica.<sup>5</sup>

La traducción intersemiótica que supone la literatura al cine, como expuse anteriormente, está ligada en primera instancia a la grafía, o sistema de representación gráfica y los elementos constitutivos de lo literarios, mientras que una segunda conexión la podemos rastrear a través de la imagen en movimiento, así como en el sonido.

Román Jakobson define tres tipos de interpretación en el signo lingüístico:<sup>6</sup> 1) interpretación intralingüística, 2) interpretación interlingüística y 3) interpretación intersemiótica. De esta triada, la interpretación intersemiótica es la que se puede considerar como propicia para explicar el tránsito de un sistema de signo lingüístico a otro no lingüístico; esto es, la traducción entre distintos sistemas

---

5 Tomás Albaladejo, *Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008): 2.

6 Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation". *On translation* (vol. 3, 1959): 30-39.

semióticos y sus posibilidades comunicativas para la reconfiguración del texto de partida.

Si bien es cierto que semiólogos como Dinda Gorlée<sup>7</sup> manifiestan que «la pérdida de información debe ser más alta en la traducción intersemiótica, [...] y debe ser menor en la traducción intralingüística»,<sup>8</sup> en el caso de la puesta en escena de la obra literaria de Thomas Mann, esta pérdida es evidente en variadas escenas del texto literario que se traduce, y que puntualizaré también desde otros niveles semióticos en los cuales es evidente que la traducción interviene el texto fuente con el objetivo de proveer mayor verosimilitud al discurso audiovisual, y por lo tanto, tener una mayor llegada al receptor.

El narrador de la novela de Mann es omnisciente, mientras que el narrador de la película ya es una intervención del mismo, un narrador íntimo, casi monologal. Luchino Visconti toma al mismo personaje, Gustav von Aschenbach, se apropia de sus mismas características físicas, emocionales, filosóficas y estereotipo social, pero ya no como escritor, sino como músico. ¿Cuál es el objetivo de esta transmutación?

Podríamos afirmar, casi con certeza, que Visconti busca dinamizar el contenido de su producto fílmico con otro elemento: el sonido, ya que la música acompaña las imágenes en movimiento, así como su particular sonoridad como música de fondo. Esto lo logra mediante la omnipresencia de una banda sonora que, al ser parte de la cosmogonía cinematográfica, adquirirá nuevos significantes, hasta el punto de que el lenguaje musical se convierte en un enunciado imposible de desasociar con lo fílmico.

Lo que funciona perfectamente para la literatura no necesariamente sirve para el cine. En la novela de Thomas Mann, su personaje actante, Gustav von Aschenbach, funciona muy bien como un escritor con altos grados de frustración que está en busca de la belleza y perfección, mientras que, en el cine, lo que busca el director Luchino Visconti es encontrar ese punto de conexión que cale en la fibra del receptor. Por ello, toma los mismos elementos de la novela, pero envolviéndolos progresivamente con el aura de la música de fondo que cubre toda la

7 Especializada en Teoría y práctica de la traducción multilingüe e interpretación; semiótica general y aplicada; la lingüística y la traducción; ley comparativa; Semiótica de texto; tectología legal contrastivo; traducciones intralingüales, interlingüísticas e intersemióticas; mitología; intersemiosis lenguaje musical; traducción vocal, Universidad de Ámsterdam.

8 Gorlée Dinda, citada por Torop, "Intersemiosis y traducción intersemiótica". 2.

filmografía. Renato Cadueri es quien diseña el sonido para la película, y en ella funde la banda sonora que ejecuta el *Adagietto* de la quinta sinfonía de Gustav Mahler, que sirve de banda sonora a la película.

Sin embargo, la figura de Gustav von Aschenbach ya no será la del escritor como en la novela, sino la de un músico que ha tenido un gran fracaso en su última obra, estableciendo un paralelismo con el propio nombre del músico checo Gustav Mahler, por lo que gradualmente se va generando un vínculo metatextual entre el filme, la obra literaria, y el imaginario colectivo, sin que haya necesidad de esclarecerlo.

Emisor, receptor y mensaje aparecen vinculados en esta información transemiótica mediante un sistema de códigos que les permite transformar el mensaje, para interpretarlo de acuerdo a su nivel contextual.

## Transtextualidad, metatextos, hipertextos e intertextualidad

88

Si se quiere definir la importancia de la transtextualidad que va atravesando de la literatura al cine, es necesario encontrar las relaciones que según Gerard Genette pueden aparecer en las obras de manera manifiesta o secreta, y que para Roman Jakobson se asocian con todas las manifestaciones de la traducción total. Bajo esta premisa, me referiré a la hipertextualidad, metatextualidad e intertextualidad que se encuentran en la obra literaria y que se bifurcan hacia los territorios de la cinematografía que propone Luchino Visconti.

Las relaciones transtextuales a las que se refiere Gerard Genette,<sup>9</sup> como una relación oculta con otros textos, las encontramos a través de tópicos, citas y alusiones; me refiero a la presencia de metatextualidades procedentes de textos de otros autores.

En cuanto a la hipertextualidad, Mann toma como *leitmotiv* la crítica para emparentar su argumentación novelada con el de la filosofía clásica, relacionando las teorías filosóficas platónicas sobre el ideal de la verdad, la belleza y la bondad, y a través de ellas, producir un hipertexto readaptando a su acervo y entorno social. También hace alusiones directas o indirectas a personajes de otros textos clásicos

---

9 Gérard Genette, crítico literario francés, autor de *Palimpsestes: La littérature au second degré*, y otras obras de análisis estructural y de teoría de las formas literarias.



en relación con los de su novela; por ejemplo, podemos encontrar variadas referencias de los diálogos de Sócrates y Fedro,<sup>10</sup> que subyacen dentro de sus propias ideas. Hablamos entonces de traducciones interlingüísticas e intralingüísticas, pues va interpretando signos tanto de la misma lengua como de otras, que a su vez han sido interpretados por las traducciones intertextuales.

Pues sólo la belleza, Fedón mío, sólo ella es amable y adorable al propio tiempo. Ella es, ¡oyelo bien!, la única forma de lo espiritual que recibimos con nuestro cuerpo, y que nuestros sentidos pueden soportar. Pues ¿qué sería de nosotros si se nos apareciese lo divino en otra de sus manifestaciones, si la razón, la virtud y la verdad se nos presentasen en formas, sensibles?<sup>11</sup>

A las alusiones metatextuales de la belleza que presenta la obra literaria, se puede sumar las constantes reminiscencias de Eros, Jacinto, Apolo, Céfito y al arte de las estatuas griegas como símbolo de perfección:

[...] el muchacho tenía una cabeza perfecta. Su rostro, pálido y preciosamente austero, encuadrado de cabello color de miel; su nariz, recta; su boca, fina, y una expresión de deliciosa serenidad divina, le recordaron los bustos griegos de la época más noble. Y siendo su forma de clásica perfección, había en él un encanto personal tan extraordinario.<sup>12</sup>

89

Mann metatextualiza también la imagen de Tadzio con Hyakinthos (Jacinto), con Eros y Narciso, en cuanto a la belleza, y con Fedro en cuanto a la idea de verdad. Mientras que a la imagen de Von Aschenbach la va a asociar con Sócrates aconsejando a Fedro. Posteriormente la asociación —quizá la más evidente— será con la del dios Apolo, desde la perfección de la poesía y la música.

Es importante aclarar que mientras Thomas Mann, en su ideal de perfección, representa a Gustav Von Aschenbach como Apolo, dios que busca la belleza y la verdad a través de la poesía; Visconti, en su

10 *Fedro* es una obra escrita por el filósofo Platón en el año 370 a. C., cuyo tema es el Eros y el valor de la filosofía y la retórica.

11 Mann, *La muerte en Venecia*. 43.

12 Mann, *La muerte en Venecia*. 24.

largometraje, lo representa desde la imagen clásica del Apolo músico, y así recrear su filme con una total atmósfera musical.

No obstante, estas evidentes relaciones, existen metatextualizaciones no explícitas, como la imagen de Céfiro enamorado y celoso de la mitología griega, que provoca la muerte de Hyakinthos.

Entonces creía estar viendo a Jacinto, el ser mortal por lo mismo que era objeto del amor de los dioses. Y hasta sentía los dolorosos celos del Céfiro, de aquel rival que, olvidando el oráculo, el arco y la cítara, se ponía a jugar con el mancebo; veía cómo el dardo ligero, impulsado por los celos crueles, alcanzaba la amada cabeza, recibía palideciendo el desfalleciente cuerpo, y la flor que brotaba de la dulce planta traía la inscripción de su lamento infinito [...].<sup>13</sup>

90

Según narra Ovidio<sup>14</sup> Hyakinthos (Jacinto) era un príncipe espartano de tal hermosura que despertó el amor de Apolo, Céfiro y Boreas.<sup>15</sup> Un día, Apolo se encontraba jugando al disco con el joven, y Céfiro, celoso, sopló de tal suerte que, desviando el disco, mató a Jacinto. El paralelismo se establece en la versión cinematográfica cuando Apolo es representado por el músico, Jacinto por el hermoso Tazio y el Céfiro por el siroco que lleva hasta las aguas del Lido la peste, con el deseo de arrebatarse la vida del joven; sin embargo, la metatextualización cinematográfica nos expone a un nuevo Apolo que, contrario al de la mitología griega, prefiere inmolarsse para permitir que Tazio viva.

Esta cercana relación de la mitología con el viento marino que lleva la peste mortífera hasta el Lido, en Venecia, será mostrada en el momento final del filme, de la mano del propio Tazio señalando el horizonte como el recorrido que debe hacer un día. Este señalamiento que hacen tanto el escritor como el director indica el paralelismo entre el mar de Venecia con las aguas de la Estigia que lleva hasta la muerte.

En la cinematografía de *Morte a Venezia*, el lenguaje escrito se intertextualiza hacia lo visual, encarnado en la figura de un Tazio con los atributos físicos de Hyakinthos, como símbolo de esa perfección griega.

---

13 Mann, *La muerte en Venecia*. 47.

14 Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*. Edición bilingüe, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira (Barcelona: Alma Mater, 1964): 265-266.

15 Céfiro y Boreas, según la mitología griega, eran dioses de los vientos gobernados por Eolo, y según Hesíodo junto a Noto, eran vientos beneficiosos.

No en vano, Visconti demoró el rodaje de su película para buscar el personaje que encarnara perfectamente al Tazio descrito por Mann. El semiólogo francés Christian Metz<sup>16</sup> identificó la materialidad del lenguaje audiovisual con la existencia de cinco componentes materiales: imagen fotográfica en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura (créditos y subtítulos).<sup>17</sup>

Las imágenes casi fotográficas de la obra literaria, pasan a ser imágenes en movimiento en la película de Visconti; así se lo puede constatar en la escena del restaurante cuando Von Aschenbach contempla la belleza del joven:

[...] sus hermosos cabellos, que caían en rizos abundantes sobre la frente, [...] las finas muñecas de sus manos infantiles [...] con sus cordones, botones y bordados, algo de rico y mimado a su delicada figura. [...] Aschenbach lo veía de medio perfil, [...] tenía un codo apoyado en el brazo de su asiento de mimbre, la mejilla caída sobre la mano cerrada, en una actitud de elegante indolencia [...] La piel de su cara era blanca como el marfil sobre el dorado oscuro de los rizos que le servían de marco.<sup>18</sup>

91

Para la representación de las imágenes literarias, se establece un diálogo intertextual con lo visual cinematográfico, ya que al pasar de un sema a otro sema, estas se constituyen en perfectos retratos, sobre todo en lo que concierne a la presentación de los personajes Tazio y Gustav von Aschenbach, a quienes se les presenta con los mismos componentes de su carácter, particularidades físicas, vestimenta, accesorios, sin que esta nueva imagen difiera de la del texto de partida o referencia, en una suerte de transposición de los rasgos literarios llevados al lenguaje visual cinematográfico:

Gustavo von Aschenbach era de estatura poco menos que mediana, más bien moreno, e iba afeitado completamente [...] El cabello, peinado hacia atrás, algo escaso en el cráneo

16 Christian Metz, *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 1992).

17 Lauro Zavala, *La traducción intersemiótica en el cine de ficción* (D.F.: Universidad Autónoma de México, 2008): 49.

18 Mann, *La muerte en Venecia*. 24.

[...] abundante y bastante gris en las cejas, servía de marco a una frente amplia. Unos lentes de oro con los cristales al aire [...] La boca era carnosa [...] Las mejillas, flacas y hundidas, y la barba partida, bien formada en suave ondulación [...] Aquellos ojos, que miraban cansados tras los cristales de los lentes, habían visto el sangriento horror de los lazaretos de la guerra de los Siete Años.<sup>19</sup>

Esta exacta representación es observable en las imágenes cinematográficas de *Muerte en Venecia*, donde la dirección de arte y fotografía logran la construcción plástica y estética de los personajes con todas las características que se describe en la novela de Thomas Mann.

A medida que el filme progresa, Luchino Visconti va presentando imágenes con la misma metodología que lo hiciera Thomas Mann en la literatura, para recrear el retrato psicológico de sus personajes. Un ejemplo notable es el giro visual que nos ofrece la perspectiva cinematográfica de Gustav reflejado en el espejo, quien asistido por un barbero se pinta el cabello, maquilla su rostro en un afán perturbador de recuperar la juventud perdida y quizás conquistar el amor del joven polaco. El director italiano capta la esencia del personaje y presenta al espectador la traducción visual de esa impresionante escena que deja perpleja cualquier conciencia, fundido inexorablemente lo literario a lo visual:

Aschenbach, [...] excitado más bien y lleno de esperanza ante lo que le acontecía, veía en el espejo que sus cejas se enarcaban más pronunciadas y más uniformes, que sus ojos se le alargaban aumentando su brillo en virtud de unos ligeros toques de pintura en el párpado inferior; veía que hacia abajo, allí donde la piel había tomado un tinte sombrío de cuero, aparecía un carmín delicado; sus pálidos labios se coloreaban como fresas, mientras los surcos de las mejillas y la boca, las arrugas de los ojos, desaparecían bajo la crema [...] El peluquero se dio al fin por satisfecho, [...] dijo dando los últimos toques al tocado de Aschenbach —Ahora puede el señor enamorarse sin reparo— Aschenbach salió ebrio de felicidad, confuso y temeroso. Su corbata era de color encarnado, y su ancho sombrero llevaba una cinta de profusos colores.<sup>20</sup>

---

19 Mann, *La muerte en Venecia*. 12

20 Mann, *La muerte en Venecia*. 64.

«El Cristo de Velázquez de Miguel de Unamuno es traducción intersemiótica del cuadro de Velázquez», nos dice Tomás Albadalejo en la *Teoría de los mundos posibles*.<sup>21</sup> Del mismo modo, las imágenes de la película de Visconti son traducciones intersemióticas tanto de las iconografías de Mann, cuanto de las pinturas impresionistas y posimpresionistas tanto del siglo XIX como de inicios del XX. La preocupación que se da a la composición de la imagen, a los encuadres de escenas, la luz, el color y la sombra no solo traducen el elemento verbal al visual, sino que adicionalmente integran imágenes de la pintura a la fotografía.

La fotografía es parte del lenguaje complementario del cine, y es uno de los elementos más celebrados de la obra de Luchino Visconti. El cuidado de los detalles crea la atmósfera idónea para contextualizar la época y la ciudad, con juegos de luces y sombras que trasladan a una poética de lo visual en impresionante conjunción con el paisaje que se transforma en verdaderos fotogramas que rememoran las pinturas de Joaquín Sorolla (de quien Visconti era un gran admirador) y que el italiano Pasquale de Santis —director de fotografía de la cinta— recrea en atmosferas de una gran plasticidad. Pareciera dar vida a obras pictóricas como *Paseo a orillas del mar*,<sup>22</sup> *Instantánea*,<sup>23</sup> *Bajo el toldo, playa de Zarautz*,<sup>24</sup> especialmente en las imponentes imágenes exteriores de planos abiertos donde la madre de Tadzio, una aristócrata y elegante mujer, caracterizada en la cinta por Silvana Mangano, aparece en escena con el mar a contraluz que da cuenta de una interacción semiótica que reproduce visualmente no solo atuendos joyería y parsimonia, sino estampas de la vida aristocrática en medio de la decadencia, y que de la literatura al cine poco o nada pierde.

Hemos escogidos los protagonistas de la obra para exponer las transducciones intersemióticas que se dan entre la literatura y el cine, pero es importante anotar que no son los únicos, ya que son múltiples y variados los personajes y escenas que se transtextualizan en el proceso. Tal es el caso de la cuadrilla de actores que tocan estridentes tonadas,

21 Tomás Albadalejo Mayordomo, "Teoría de los mundos posibles y macro-estructura narrativa", 2da ed. (Murcia: Universidad de Alicante, 1998) y "Semántica de la narración: la ficción realista" (Madrid: Taurus, 1992).

22 *Paseo a orillas del mar*, pintura, óleo sobre lienzo de Joaquín Sorolla, 1909.

23 *Instantánea*, pintura, óleo sobre lienzo de Joaquín Sorolla, 1906.

24 *Bajo el toldo, playa de Zarautz*, pintura, óleo sobre tela, Joaquín Sorolla de 1910.

y que recuerdan a los antiguos bufones contando chistes y episodios jocosos que divierten y repelen a los espectadores.

Las posibilidades que nos brinda la traducción intersemiótica para transformar la sustancia literaria a la cinematográfica es amplia y variada. Si bien es cierto que la imagen en movimiento acompañada del sonido da origen a otros discursos, en ambas representaciones, también nos encontramos frente a otros referentes semánticos como la intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad que propician la transformación total del contenido en relación al nuevo medio en que se expresa, aunque también es cierto que en algunas ocasiones se puede encontrar relaciones ocultas o paralelas con otros textos literarios y que, en el proceso de transducción, se pueden clarificar a través de las intertextualidades que se desprendan a partir de su análisis.

En este trabajo se han encontrado metatextos que aluden a diferentes espacios, universos sonoros, al mundo griego y todos sus significantes, la fotografía como traducción de fotogramas o pinturas llevadas hasta la visualización en movimiento, pero en el terreno cinematográfico la mirada acuciosa los traduce y dimensiona hasta otra categorización del arte, creando un universo paralelo al planteado en la obra de partida, dando origen a nuevas posibilidades en un infinito proceso de traducción intersemiótica.

94

## Bibliografía

- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macro-estructura narrativa*. 2da. Edición. Murcia: Universidad de Alicante, 1998.
- . *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- . *Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation", en *On Translation*, vol. 3, 1959, pp. 30-39.
- Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- Metz, Christian. *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Ovidio, Publio. *Metamorfosis*. Edición bilingüe, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Alma Mater, 1964.

- Peirce, Charles Sanders. *Semiotic and Significs: The Correspondence Between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Hardwick, Charles S., editor. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Torop, Peeter. “Intersemiosis y Traducción Intersemiótica”. *Cuiculco* (D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH,) vol. 9, No. 25, 2002.
- Zavala, Lauro. *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*. D.F.: Universidad Autónoma de México, 2008.

**Siomara España** (Paján, Manabí, 1976). Doctora en Estudios artísticos literarios y de la cultura, por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha obtenido el Primer Premio de poesía, Juegos Florales C.C Ambato 2012; Primer Premio de Poesía Universidad de Guayaquil 2008; Mención en el concurso de poesía David Ledesma Vásquez Casa de la Cultura, núcleo del Guayas 2016; Mención Concurso Nacional de poesía César Dávila Andrade, Cuenca 2017. Ha publicado, entre otros poemarios, *Concupiscencia* (2007), *Alivio demente* (2008), *De cara al fuego* (2011), *Construcción de los sombreros encarnados / Música para una muerte inversa* (2013; segunda edición en Editorial Polibea, de Madrid, 2016); *El regreso de Lolita* (2014). Es editora junto a Verónica Aranda de *En mitad de un equinoccio. Panorama de la poesía ecuatoriana contemporánea* (2017). Parte de su obra está traducida al inglés, portugués, francés, árabe, y japonés.