

Introducción

Carlos J. Gómez Blanco
Universidade da Coruña

Vivimos un momento en el que la información y estética visual predomina sobre la escrita, y cabe plantearse hasta qué punto el texto narrativo se verá influido por el soporte físico en el que se publique en el futuro. Hoy en día ya existen numerosas ediciones de obras literarias en formato CD Rom, particularmente en el ámbito anglosajón (*Shakespeare on Disc, The English Poetry Full-Text Database*, etc), pero en la mayoría de los casos los textos han sido simplemente escaneados o procesados a partir de ediciones o manuscritos; el lenguaje visual de iconos circunda al texto, facilitando la búsqueda de capítulos, pasajes o incluso vocablos concretos, pero no interviene directamente en la lectura e interpretación de la palabra escrita. Sin embargo, tal vez podamos hablar de novelas y poemas en formato "multimedia" o algo por el estilo, de textos que han sido concebidos para su presentación en soporte informático.

En Estados Unidos ya se han realizado experimentos de este tipo con textos poéticos, los cuales aparecen en la pantalla en un orden programado, imponiendo una secuencialidad similar a la implícita en la hoja impresa (de izquierda a derecha, de arriba a abajo). El objetivo sería una especie de texto "total", de una enorme complejidad signífica. Dibujos, vídeo y música acompañarían a la palabra escrita, contribuyendo a la semiosis del texto. De la misma manera que un dramaturgo es consciente de la recreación de su obra que toda representación supone, el escritor perdería parte del control sobre el objeto estético resultante. Podría acotar el

texto escrito o guión de algún modo, pero la realización de animaciones, filmaciones y grabaciones concretas sería encomendada a otros profesionales con una visión creativa tal vez incompatible. Sin embargo, una novela es un texto muy distinto de un diccionario o una enciclopedia, obras de consulta cuya presentación audiovisual es cada vez más frecuente. En una novela la palabra evoca, no informa: el lector disfruta de la lectura. ¿Acaso leemos un diccionario en el metro, en el tren, o en el avión? ¿Acaso tenemos una enciclopedia en la cabecera de nuestra cama? El formato standard del texto narrativo, el libro, permite ese contacto íntimo e individual entre texto y lector. Además, la palabra escrita es capaz de evocar a través del lector imágenes que son siempre individuales e intransferibles, sujetas a la visualización que cada lector realice. El texto multimedia, debido a su carácter icónico, limitaría esta capacidad creativa, por muy "interactivo" que sea. Tal vez surjan nuevos formatos narrativos, pero parece difícil que puedan desbancar a la novela tal y como la conocemos; simplemente coexistirán como objetos estéticos distintos.

El objetivo de esta introducción no es, no obstante, la discusión de los pros y contras de los textos y formatos narrativos posibles en el futuro, pues mis planteamientos serán predominantemente históricos y, a la vez, teóricos. A lo largo de la historia de la literatura siempre ha habido escritores interesados en las otras artes, así como artistas con muchas influencias literarias. Gran parte de los trabajos incluidos en este volumen estudian la adaptación de textos literarios concretos al cine. El séptimo arte siempre se ha nutrido de guiones no originales, de "traducciones" mayormente de novelas y obras dramáticas, bien debido a la escasez de buenos guiones originales o simplemente porque la literatura es una fuente inagotable alternativa. Hoy en día incluso se da un proceso de ida y vuelta: la novela de Stoker es adaptada (y transformada) por Coppola y ello impulsa la venta de la versión escrita de la película. El sistema de producción actual está basado en la comercialización de productos derivados de todo tipo, los cuales impulsan la productividad económica del original. Como veremos posteriormente, al cine, sea comercial o de "arte y ensayo", le interesan las buenas historias contadas en las novelas, textos que comparten el mismo objetivo principal, la transmisión de una *fabula*; es decir, una característica común es la **narratividad** (presentación secuencial de los signos y el relato de una historia).

Comentaré básicamente dos cuestiones: en primer lugar, algunas de las posibles relaciones que se establecen entre la literatura y las otras artes (el cine en especial), y en segundo lugar, los motivos por los cuales unas manifestaciones artísticas tienen mayor relación con la literatura que otras.

Podríamos establecer varios tipos de relación no excluyentes, totalmente compatibles, y que, de hecho, a menudo coexisten.

En primer lugar, una relación posible es la de **influencia o inspiración**. Por ejemplo, un tópico frecuente en los estudios de la obra de Virginia Woolf es la influencia de la pintura impresionista francesa y también la de Roger Fry sobre su concepción del texto narrativo, algo que la propia escritora confesó. En este caso, el escritor adapta y transforma técnicas no literarias, adecuándolas al nuevo medio. Descripción y narración son realizadas mediante pinceladas narrativas, cláusulas breves yuxtapuestas cuya conexión es labor del lector. Virginia Woolf también admiraba el potencial armónico, la simultaneidad de la música: "Me gustaría poder escribir cuatro líneas al mismo tiempo, describiendo el mismo sentimiento, como hace un músico" (Woolf, vol.5, p. 315). Un ejemplo similar de la relación de inspiración es la técnica fotográfica del novelista Christopher Isherwood. "Soy una cámara con el obturador abierto" dice el narrador homodiegético de *Goodbye to Berlin* (1945).¹ Otro ejemplo de influencia de un medio sobre otro es la novela gótica, que intenta emular verbalmente en la descripción del paisaje la técnica del claroscuro en pintura. En otras ocasiones la inspiración se ciñe a cuestiones temáticas y no formales, a la mera reescritura o adaptación de una *fábula*.

Una segunda relación posible es la de **intereses comunes**, que pueden ser incluso mayormente comerciales. Por ejemplo, la literatura, la

¹ "I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking" (p. 15). El narrador filma y deduce a través de la información captada externamente lo que las personas observadas pueden estar pensando: "Young men are calling their girls. Standing down there in the cold, they whistle up at the lighted windows of warm rooms where the beds are already turned down for the night. They want to be let in." (p. 15) Términos como "homodiegético" proceden de Genette (véase su trabajo de 1983 o su *Figures III* [1972]).

música y el cine actuales son bienes de consumo sujetos a las leyes del sistema de producción capitalista y de la cultura de masas imperante, y una manifestación artística sirve de plataforma publicitaria de la otra. Bandas sonoras, novelas y guiones, películas: un producto promociona al otro.

En algunas ocasiones el interés común es prioritariamente político. Por ejemplo, la caricatura inglesa del siglo XVIII comparte la visión satírica de buena parte de los escritores (por ejemplo, Jonathan Swift) y aspira, igualmente, a fomentar el desgaste político del partido en el poder.

Otra relación posible es la de **complementariedad y coexistencia** en el mismo texto. Por ejemplo, los grabados que acompañan a algunos textos narrativos, sea por voluntad del autor o del editor, reescriben escenas concretas del discurso narrativo. Los signos visuales o imágenes aportan nueva información sobre lo ya leído o incluso sobre lo que todavía no se ha leído. El lector puede plantearse qué criterio de selección se ha seguido: por qué unas secuencias determinadas del relato son representadas icónicamente. Incluso la ubicación física de los grabados en el texto escrito puede ser significativa.

Otros ejemplos de coexistencia son el *collage* y las técnicas mixtas en pintura, o la experimentación gráfica realizada por el gran novelista inglés del XVIII, Laurence Sterne, quien, influido por John Locke, fue uno de los primeros en plantearse el tránsito de la oralidad a la escritura y la capacidad humana de comunicación a través de signos verbales o visuales. *Tristram Shandy* (1759-67) es una novela y a la vez, indirectamente, un ensayo semiótico. La manipulación del tiempo representado a través de su representación verbal, la inclusión de rasgos orales como la presencia activa de narrarios, y la experimentación con la presencia de signos gráficos inmersos en el discurso son los aspectos más sobresalientes de esta novela. Cuando el cabo Trim intenta explicar en qué consiste el celibato para él, su mejor forma de hacerlo es mediante signos kinésicos y proxémicos, no verbales: esgrime su bastón como si fuera un florete (vol. IX, capítulo 4 [pp. 575-6]). El narrador Tristram decide igualmente que las palabras no pueden representar el gesto adecuadamente y dibuja un garabato, un signo visual diagramático en el sentido peirciano.

Tal vez el mejor ejemplo de coexistencia sea el texto teatral o "espectacular". Si bien es cierto que la condición *sine que non* del espectáculo teatral es la voz, presencia, gestos y movimiento de un actor, a lo

largo de la historia del teatro pintores, arquitectos, escenógrafos y coreógrafos han tenido mucho que ver en la representación teatral y en la recepción del texto por parte de la audiencia. Un lienzo ubicado tras el arco proscénico, a pesar de ser bidimensional y tener una función mayormente utilitaria, pues no es un objeto estético por sí mismo, aporta nuevos signos.

Una última relación que podríamos plantearnos es la mera **coincidencia o paralelismo**. Escritores, pintores, músicos, arquitectos, etc, comparten inquietudes y tendencias estéticas propias de su tiempo. Por ejemplo, la novela sentimental del XVIII y gran parte de la pintura de ese período representan pasajes idílicos y bucólicos, y la vegetación se rige por la ley de lo pintoresco en lugar de las normas geométricas neoclásicas, algo que también se manifiesta en la jardinería y la arquitectura del momento.

El segundo punto de mi planteamiento es la mayor o menor facilidad con la podemos establecer todo tipo de relaciones entre el texto literario y otras artes concretas. Es fácil establecer conexiones especialmente entre el cine y la literatura. Seymour Chatman ha estudiado el paralelismo existente entre las técnicas cinematográficas y las novelísticas. Por ejemplo, el *freeze frame* o filmación continuada de un objeto o persona inmóvil es una técnica descriptiva; al no haber movimiento, el ojo del espectador recorre la totalidad del fotograma e interpreta los signos visuales. El motor narrativo del texto filmico está en punto muerto, aun cuando no lo esté el proyector (vid. Chatman, pp. 74-5).

Estos paralelismos son más difíciles de establecer respecto de otras artes como la pintura o la escultura. La literatura está definida básicamente por su dimensión temporal, al igual que el cine o la música. Leer o escuchar un texto literario supone recorrer un camino de signos verbales dispuestos secuencialmente. En cambio, un cuadro y una escultura son objetos artísticos definidos por su existencia espacial bidimensional en el primer caso y tridimensional en el segundo. Una escultura ocupa un espacio físico concreto o se desplaza de un punto a otro concretos en el caso de una escultura móvil. La escultura en movimiento adquiere una dimensión temporal excepcional, pero sigue siendo un signo o conjunto de signos de carácter ostensivo y definido por su existencia física concreta.

Podemos contemplar cuadros y esculturas en su totalidad simultáneamente; basta con alejarnos un poco si las dimensiones del objeto artístico sobrepasan nuestro ángulo de visión. Es cierto que también podemos contemplarlos parcial, secuencial y temporalmente, y en muchos casos, por ejemplo, la mayoría de los cuadros de William Hogarth, el espectador de hecho necesita observar detenidamente el objeto estético por fragmentos para poder interpretar los contenidos del conjunto.² Sin embargo, la música, tanto escrita como interpretada, el texto filmico, y el literario no pueden ser contemplados en su totalidad, de una sola vez.

Como sostiene Georges Poulet, al iniciarse la lectura, "el libro deja de ser una realidad material. Se ha convertido en una serie de palabras, imágenes e ideas que comienzan a existir por turnos" (Poulet, p. 42). Evidentemente, algo parecido sucede con una escultura, pues a pesar de su presencia material también es un objeto estético interpretado por el espectador: sus significantes remiten a todo tipo de significados, motivaciones ideológicas, plantemientos estéticos, etc. Sin embargo, los vehículos de significación del texto escrito, las letras sobre el papel, no suelen ser importantes en sí mismas. No importa que mi edición tenga 450 páginas y otra tenga 453, o que mi copia sea vieja y amarillenta y la de mis alumnos sea nueva y blanca, siempre y cuando las palabras sobre el papel sean las mismas y estén dispuestas en el mismo orden. Tal vez aquí radique el gran valor de la literatura y de la música frente a otras artes que dependen en mayor medida del soporte material en que estén realizadas. El texto literario trasciende dicho soporte.

He sugerido que la temporalidad o la espacialidad caracterizan a las distintas manifestaciones artísticas, y la literatura, al ser primordialmente temporal, es fácilmente relacionable con el cine. Pero también podríamos hablar de otro aspecto en común, la capacidad de transmisión o

² Buena parte de la pintura de Hogarth, quien por cierto era admirado tanto por Fielding como por Sterne, ejemplifica la relación de coexistencia: a menudo aparecen pintadas cartas, notas, actas notariales, testamentos, etc, que cuentan hechos de la historia implícita en el cuadro. El espectador debe observar de cerca los cuadros para captar la existencia de este vehículo de significación.

relato de una historia, algo que va unido al factor de la temporalidad. Un cuadro, una fotografía, o una estatua en menor medida, pueden contar implícitamente una historia: el espectador puede reconstruirla a partir de la única secuencia de la que dispone, normalmente haciendo uso de su conocimiento del contexto. Por ejemplo, los signos pueden ser índices que remiten a una escena previa y/o a otra posterior: la foto de un atleta alzando los brazos en la línea de meta indican una carrera previa y una entrega de premios posterior. Pero existen demasiadas limitaciones. En cambio, el cine es fotografía en movimiento, y puede presentar la progresión de una historia más compleja y autónoma, más independiente del contexto o marco cultural. Ello facilita la adaptación del texto literario. Una manifestación artística intermedia, en este sentido, entre la espacialidad de la pintura y la fotografía y la temporalidad del cine es el comic, pues se caracteriza por una secuencialidad explícita.

Claude Bremond sostiene que toda historia narrada - entendida como *fabula*, independiente del *sjuzet* u orden/modo de representación concreto - es traducible a cualquier otro medio distinto de aquel en que dicha historia está originalmente presentada (1964: 4). La historia relatada a través de signos gráficos (la hoja impresa) y técnicas discursivas novelísticas puede ser relatada mediante una representación teatral, de igual modo que podemos contarle a un amigo la película que acabamos de ver. Obviamente, siempre resumiremos el texto fílmico basándonos en aquellas escenas que creamos importantes (vid. Elam, 1980: 119-20), y nuestro amigo tendrá que visualizarlas imaginativamente a partir de nuestra representación verbal. Toda adaptación siempre supondrá un texto muy distinto aun cuando relate la misma historia. En primer lugar, porque el medio no es el mismo. En segundo lugar, porque el *sjuzet* del relato "de segunda generación" puede imponer un orden de presentación de la historia que no coincide con el del texto original.

La semiosis es muy distinta, pues estamos hablando de medios de comunicación y creación estética cuya significación se produce a través de signos muy distintos. Una imagen vale más que mil palabras, dirán los defensores de la comunicación ostensiva; nada supera a la imaginación y al lenguaje humanos, replicarán otros. Tal vez el teatro sea el mejor ejemplo posible para ilustrar brevemente esta cuestión. Una obra teatral siempre supone dos textos: el "dramático", que puede ser simplemente leído, y

el "espectacular", que requiere una representación visual concreta. El primero tiene un vehículo de significación, la palabra escrita, que es, en principio, estable y permanente, que puede ser compartido por lectores a través del espacio y del tiempo. Podrán interpretarlo de múltiples maneras, pero los significantes son los mismos (obviamente, siempre y cuando utilicen la misma edición). El segundo, en cambio, supone un proceso semiótico enormemente complejo (dada la coexistencia de signos) que varía de representación en representación. El público debe descodificar simultáneamente los múltiples vehículos de significación que transmiten la historia y que son percibidos a través de la vista y el oído: la imagen icónica del actor, el decorado, voces, sonidos, signos kinésicos, proxémicos... Cada representación supone un texto distinto, y a su vez una "adaptación" de lo escrito y acotado en el guión dramático.

También es evidente que el orden y el modo de representación crean textos diferentes a partir de una misma historia, aun cuando el "medio" de representación y comunicación elegido sea el mismo. Dos personas pueden relatar la misma historia a través de discursos verbales muy diferentes. Uno puede ser conciso y el otro recurrente, representando el mismo hecho varias veces; uno puede relatar cronológicamente y el otro reordenar los hechos de la *fabula*; uno puede resaltar hechos que el otro narrador no considera tan importantes; uno puede incluso relatar microacciones mientras que el otro prefiere sintetizarlas ("Jaime encendió un pitillo" en lugar de "Jaime metió la mano en el bolsillo, extrajo una cajetilla y una caja de cerillas,..."). La selección del orden de presentación, del ritmo narrativo, de determinadas técnicas discursivas, supone la creación de textos distintos.

A partir de una buena novela podemos hacer una buena película y viceversa, pero ello no requiere necesariamente que el adaptador tenga que traducir el original fielmente, pues de hecho no siempre es posible o, al menos, necesario. Las novelas de Jane Austen han sido llevadas al cine con un proceso de traducción bastante "literal" que los textos originales permiten. Las voces narrativas heterodiegéticas presentes en *Sense and Sensibility* o *Emma* permiten a los personajes presentarse a sí mismos a través de diálogos; los buenos o malos modales de unos y otros reflejan su personalidad y disposición hacia los demás, y la voz narrativa no realiza demasiadas introspecciones en la mente de los mismos (a excepción del

personaje principal y dependiendo de la novela concreta). Se *muestra* tanto o más que se *cuenta*, y esta perspectiva exterior de los personajes facilita la conversión de la novela en imágenes. Mucho más difícil de adaptar, por ejemplo, es cualquier novela de la "corriente de consciencia", donde la tendencia es la inversa.

Según este razonamiento, el texto literario teatral, escrito para una representación visual, sería el que a priori diera mejores resultados dada su facilidad de adaptación, pero curiosamente las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales son a menudo demasiado "literales", parecen filmaciones de representaciones más que películas. En cambio, las adaptaciones de novelas son necesariamente más "libres" y dan mejor resultado. Pueden prescindir de toda voz narrativa extradiegética o utilizar la técnica de *voice-over* con ingenio, como hace Billy Wilder en *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses* [1950]), donde la voz extradiegética y homodiegética que escuchamos al inicio de la película corresponde, increíblemente, al cadáver (de Joe Gillis, representado por William Holden) que vemos acto seguido en la piscina. En otros casos, la presencia de una voz externa perjudica a la película: en la primera versión de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, cuyo desenlace fue impuesto por la productora, la voz autodiegética (Deckard, representado por Harrison Ford) recuerda a las del cine negro americano, emparejando al futurista *blade runner* con los detectives de Bogart. En un principio la presencia de la voz extradiegética o *voice-over* es un acierto, pues parece "humanizar" un contexto robotizado, mecánico y oscuro. Pero al final de la película esa misma voz se convierte en un artificio al ser utilizada para "resolver" la historia, para explicar un final feliz inesperado. No obstante, tal vez esa artificialidad sea precisamente el mejor modo de indicar que el desenlace ha sido impuesto arbitrariamente por el convencionalismo de la productora.

En la mayoría de los casos, especialmente en el cine descaradamente comercial, el texto filmico se limita a pedir prestada una historia y no intenta emular la técnica discursiva del original. Sin embargo, el buen cine (como el de Wilder o el de Scott) demuestra que tiene recursos para reescribir las novelas, y la interacción entre un medio y otro es sin duda un tema de estudio fascinante. Los trabajos incluidos en este volumen así lo demuestran.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREMOND, Claude, (1964) "Le Message narratif", *Communications* 4, pp. 4-32.

CHATMAN, Seymour, (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.

GENETTE, Gérard, (1983) *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil.

ISHERWOOD, Christopher, (1975) *Goodbye to Berlin*, Londres: The Folio Society.

ELAM, Keir, (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres: Routledge.

POULET, Georges, (1980) "Criticism and the Experience of Interiority", en Tompkins J. P. (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore: Johns Hopkins U. P., pp. 41-49.

STERNE, Laurence, (1967) *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ed. G. Petrie, Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

WOOLF, Virginia, (1975-1980) *The Letters of Virginia Woolf*, ed. N. Nicolson & J. Trautmann, Londres: Hogarth Press. *Volume 5: 1932-1935*.