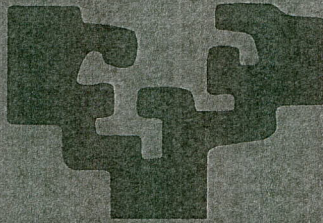


eman ta zabal zazu



universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

**UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGLES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA**

TRANSVASES CULTURALES:

LITERATURA

CINE

TRADUCCIÓN

**Eds.: Federico Eguíluz
Raquel Merino
Vickie Olsen
Éterio Pajares**

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop. Ltda.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 139 - 1994
I.S.B.N. - 84-604-9520-5
Vitoria-Gasteiz 1994

LA LITERATURA EN VERSIÓN CINEMATOGRAFICA: POSIBILIDADES Y LÍMITES DE LA TRANSPOSICIÓN

Mario SAALBACH

Universidad del País Vasco

Imagínense lo siguiente: Han leído ustedes un libro -una novela, un cuento, cualquier texto literario- que les ha impresionado extraordinariamente, más de lo normal. Un texto por el cual se han dejado envolver, en el que se han confundido, del que han participado más de lo que suele ser habitual en sus lecturas diarias. De repente reciben la noticia de que llega a los cines una película basada en aquel libro que tanto les había gustado, una versión cinematográfica del texto literario. Son numerosas tales adaptaciones, “El proceso” de Kafka, “El nombre de la rosa” de Eco, “Tiempo de silencio” de Martín Santos o “Luces de Bohemia” de Valle-Inclán, para nombrar sólo unos pocos. No se quieren ustedes privar del gusto de revivir la experiencia de la lectura y van a ver la película.

Pero, lejos de lo esperado, lejos de repetirse aquella experiencia gozosa de la lectura, lo que ven en la pantalla les produce, cuanto menos, extrañeza, inseguridad, enfado, posiblemente incluso frustración. Porque lo que ustedes presencian sí que se asemeja a lo que habían leído anteriormente -en cuanto a la trama, los personajes, las circunstancias, quizás incluso en los diálogos-, pero, no obstante, no es la obra que ustedes habían leído... ¿A quién no le habría ocurrido semejante cosa en alguna o algunas ocasiones? ¿Quién no se habría sentido defraudado alguna vez por lo que en un principio prometió ser una experiencia gratificante?

Sucede que la lectura es un proceso muy complejo, del que la investigación literaria se viene ocupando cada vez con mayor frecuencia e intensidad desde que, a finales de los años 60/principios de los 70, surgiera la Teoría de la recepción, a partir de la llamada *Escuela de Constanza*. Es concretamente W. Iser quien, desde un punto de vista fenomenológico, se ocupa explícitamente del papel del lector en el proceso literario y de las condiciones endotextuales necesarias para que se produzca la comunicación entre el texto y su intérprete.

Para Iser, cada texto literario contiene una serie de informaciones incompletas, lo que Iser llama *Leerstellen* y que suele traducirse como lagunas en la información o espacios vacíos. El receptor de la obra literaria, en su intento de entenderla, se ve obligado a llenar de forma más o menos concreta dichas lagunas. Pero como la existencia de lagunas en la información produce forzosamente cierto grado de *indeterminación* en los textos literarios, los diferentes lectores no suplirán de la misma manera la información omitida por el autor.

Para que un texto literario resulte interesante a su público, es necesario que le ofrezca alguna información nueva y que permita y fomente la interacción texto-receptor. Es precisamente la *indeterminación* parcial de los textos literarios la que se puede considerar básica de esta interacción, porque facilita la adaptabilidad del texto a disposiciones lectoras muy diferentes e individuales, i.e. le permite al lector relacionar lo nuevo que le ofrece el texto con el mundo de sus experiencias personales, le permite integrar la nueva experiencia -que supone cada lectura- en su propio *horizonte experimental*.¹

Es, por tanto, imprescindible que lo que formule el autor no agote la intención comunicativa del texto para que no se impida la participación activa del lector en el proceso de comprensión, que de esta forma se convierte en proceso de recreación de la obra literaria. El autor, en el momento de escribir, cifra la obra que tiene en mente para transformar su imaginación en texto literario. Este proceso de cifrado, sin embargo, no permite nunca la transformación exacta de la imagen original ni la inclusión de todas las asociaciones que el autor hubiera tenido al redactar su texto, sino que sólo representa una aproximación a aquélla. La labor del lector consiste entonces en descifrar el texto que lee, es decir, en transformar la imagen abstracta que le ofrece el texto en imagen mental concreta mediante la asociación de lo leído con su horizonte experimental. De esta manera dota de significado al texto leído. Iser incluso llega a la conclusión de que los significados de los textos literarios se generan exclusivamente en el proceso de lectura.

El proceso de creación que sigue el autor transcurre, por tanto, en dirección contraria a aquel que sigue el receptor del texto en la lectura. En este sentido podría considerarse una especie de lectura inversa en la cual la constitución de sentido no está al final, sino al principio, pero para la cual también tiene plena validez la afirmación de que los significados de los textos literarios se generan en la lectura. El significado del texto literario, en el momento de su creación, no está en el texto, sino precisamente en la mente de su creador. El texto no es más que el resultado del intento de transformar -o cifrar- la representación mental de su autor mediante el código de la letra escrita, sin que este resultado llegue a ser inequívoco, libre de ambigüedades, en cada momento. Los lugares de indeterminación producidos de esta forma en el texto tienen que ser actualizados por el lector. El lector los tiene que convertir, a través de sus asociaciones, en representación más o menos concreta. Se explica por sí mismo que la manera de dotar al texto de significado difiere entre los distintos lectores -entre los cuales también incluiríamos al autor-, que el resultado final, la imagen mental que cada uno de ellos se crea del texto es diferente, que cada uno se crea su obra particular.

El proceso literario puede considerarse una especie de juego de imaginación². El autor, mediante el texto, proporciona las reglas del juego. Pero cómo se desarrollará el juego a partir de las reglas establecidas dependerá decisivamente del lector y se basará en lo que podríamos llamar con Iser la “dialéctica

entre lo dicho y lo no-dicho". Esta dialéctica inicia y regula el proceso de comunicación entre texto y lector: mientras que "lo dicho" controla y guía la lectura, "lo no-dicho" incita al acto de constitución de significados, ya que el lector se halla obligado a actualizar, en un continuo proceso hermenéutico, el potencial no formulado del texto, si quiere dotar a éste de sentido.

Lo que el texto no formula explícitamente son, por un lado, las relaciones entre los llamados correlatos oracionales. Es el receptor quien tiene que establecer las relaciones de significado y sentido entre las oraciones que lee u oye para captar el significado global de cuanto se dice. Hasta aquí el texto literario no se diferencia de ningún otro texto que se pueda dar en la comunicación. No obstante, el texto literario incorpora otros espacios vacíos como los *gaps* -por ejemplo, la falta de relación explícita entre distintas tramas o líneas de acción o acontecimientos o la ruptura de su cronología- y las lagunas en la información, propiamente dichas, es decir la ausencia de datos exactos o completos en las descripciones y en el planteamiento situacional, por ejemplo.

El lector, al suplir el dato omitido, suele tener varias opciones distintas de actualización, de forma que el proceso lector evoluciona como continuo acto de selección. Al generar, a partir de las instrucciones del texto, nuestra imagen mental de lo que estamos leyendo, desechamos -consciente o inconscientemente- todas aquellas posibilidades de actualización que no coinciden con dicha imagen y seleccionamos aquella que más se aproxima a ella. Puede decirse que la imagen mental surge precisamente de las implicaciones no formuladas de los textos, de su indeterminación, i.e. de los espacios vacíos, como correlato de la conciencia imaginativa (Iser).

Se explica así por qué somos capaces de "vivir" como reales los acontecimientos referidos por un texto literario, que, al fin y al cabo, no son más que ficción. El proceso continuo de constitución de significados unido a los continuos actos de selección exige la implicación, también continua, de nuestras disposiciones individuales: nuestra consciencia, nuestro sistema ideológico, nuestra experiencia vital. Y es justamente esta implicación de nosotros mismos en la lectura la que posibilita el hecho de que reaccionemos frente a lo que estamos leyendo, como si de algo real se tratara. El significado de la obra posee, por tanto, carácter de acontecimiento y, dado que hemos sido nosotros, los lectores, los que hemos generado dicho acontecer a partir del texto, percibimos su significado como realidad. En consecuencia, la lectura tiene carácter de experiencia, lo que implica que nuestro horizonte experimental es modificado y ampliado por la experiencia que la lectura nos proporciona.

Cuando un texto literario llega a su público vía versión cinematográfica o televisiva, la situación de recepción y la participación del receptor obviamente no son las mismas que en el proceso de lectura. A diferencia del lector, el espectador no recibe la información del texto literario de primera mano o, mejor dicho, de primera mente. Antes de que el texto pueda comunicar con el especta-

dor, tiene que pasar por una serie de filtros. Porque el producto final, la película, es decir lo que llega al espectador, no es ya el texto original, sino el resultado de una serie de lecturas o interpretaciones del texto, de las cuales, frecuentemente, una se basa en la anterior: Por lo menos, habrá un guionista, que transforma el texto original en guión cinematográfico; un director, que -conociendo o no el texto original- realiza el rodaje de la película a partir del guión; los actores, que transforman en actuación las indicaciones del director y su propia lectura del guión y -en su caso- del texto original; el cámara, que fija los paisajes, ambientes, las actuaciones en celuloide o cinta magnética... Y aún se podría continuar la lista de lecturas sucesivas que se realizan hasta que el producto acabado llegue finalmente al público.

Esto significa que el espectador, en el cine o ante el televisor, no es receptor de un texto literario, sino que es receptor de la o de las lecturas que otras personas han dado al texto en cuestión. Esto no es, de por sí, negativo, pero sí que supone un cambio cualitativo de la recepción literaria, ya que muchos de los elementos endotextuales que fomentaban y garantizaban la participación activa del receptor-lector en la constitución de significados habrán sido aprovechados ya por otros, reduciéndose o -por lo menos- modificándose así la posibilidad de participación del receptor-espectador.

Una película sobre un texto literario siempre es la actualización de otra persona o, dicho de otra forma, manifestación de la obra que otra persona se ha creado a partir del texto literario original. El hecho de ofrecerle al espectador una lectura determinada de un texto para su recepción indudablemente brinda interesantes posibilidades. Se le pueden presentar, p. ej., propuestas de interpretación de textos más o menos herméticos, difícilmente asequibles, como los de Kafka o Joyce. Al igual que los escritores que transformaron en textos literarios los mitos clásicos, el director de una película "literaria" es, en primer lugar, receptor, para asumir después el papel del autor que convierte su lectura del texto original en producto susceptible de ser recibido a su vez.

Tanto en la lectura personal como en la versión cinematográfica de un texto literario se trata, pues, de la recreación de la obra literaria. La diferencia existente entre ambas reside en el hecho de que la primera, normalmente, no trasciende el ámbito personal del lector, mientras que la segunda se vuelve a destinar, a su vez, a la recepción. Como ya he indicado, no es nueva la práctica de usar material literario existente para la producción de nuevo material literario. Con toda seguridad se remonta hasta los principios de la literatura.

Son abundantes los ejemplos de adaptaciones diferentes de los mitos clásicos, incluso ya en la antigüedad. Detengámonos un momento para contemplar las versiones tan distintas que del mito de Edipo nos dejaron el griego Sófocles (497/6-406 a.C.) y, medio milenio más tarde, el latino Séneca (4 a.C. - 65 d.C.).³ El Edipo de Sófocles es el gran carácter trágico que generalmente se asocia con este nombre. Edipo, rey de Tebas, sin saberlo mató a su padre y se casó con su

propia madre, por lo cual los dioses castigan a Tebas con una epidemia. Cuando los acontecimientos por fin revelan que el culpable es el mismo Edipo, éste asume la responsabilidad y acepta las inevitables consecuencias: se ciega y abandona Tebas. Séneca, sin embargo, ante el fondo histórico de la decadencia del Imperio Romano en su época, desarrolla un personaje totalmente opuesto: su Edipo es un intrigante miedoso y cobarde, agarrado a su trono y al poder que éste implica. Prefiere hundir en la miseria a todo su pueblo entero antes que renunciar a su posición. Ambas versiones no son sino “lecturas” distintas de un mismo modelo, lecturas, en este caso, fuertemente condicionadas por el contexto socio-histórico en el cual se produjeron.

Otro ejemplo, cuyas re-lecturas se prolongan incluso hasta nuestros días, es el mito de la Orestíada, en el que ya Sófocles basara su *ELECTRA*.⁴ Lo que en el texto del autor griego es tragedia pura, en la que del cumplimiento de la voluntad divina inevitablemente surge nueva culpa, más de dos mil años más tarde se convierte en drama romántico sobre el conflicto entre el deber social y las inclinaciones personales. Muy de acuerdo con el gusto estético reflejado en el drama postclásico francés, Prosper Jolyot de Crébillon estrenó en 1708 una *ELECTRE* a la que había añadido nuevos personajes y episodios amorosos para poder desarrollar una acción con más enredo e intriga. En 1903, estamos en la época en la cual surge el psicoanálisis, Hugo von Hofmannsthal presenta su *ELEKTRA*, que se centra más aún que la de Sófocles en la evolución psicológica de la protagonista.

El surgir del fascismo en Centro-Europa y la Segunda Guerra Mundial vieron la aparición de dos versiones del mito en Francia: La *ELECTRE* de Jean Giraudoux, estrenada en 1937, convierte el mito antiguo en una tragedia sobre la integridad personal opuesta a cualquier tipo de compromisos, mientras que *LAS MOSCAS* de Jean-Paul Sartre representan una llamada a la lucha por la libertad, a la superación del régimen de terror. La *ELEKTRA* del alemán Gerhart Hauptmann, por fin, escrita durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial, supone en cierto modo un retorno a la tragedia clásica original. El autor esboza allí un mundo invadido por el caos y en el que el hombre se siente como instrumento impotente de la voluntad divina, claro reflejo de una actitud común en aquellos años en Alemania, cuando se trataba de eludir una realidad mal querida y una responsabilidad mal aceptada. Y no nos olvidemos tampoco de *MOURNING BECOMES ELECTRA*, de Eugene O'Neill (1931), en la que el autor norteamericano recrea todo el mito de la Orestíada, trasponiéndolo a los Estados Unidos de la segunda mitad del siglo pasado, y que, además, existe en versión filmada.

Si concedemos libertad artística y el derecho de adaptación de temas literarios existentes al lector-autor, indudablemente no se los vamos a negar al lector-cineasta. Si un texto literario previo puede servir de base para otro nuevo, ¿por qué no va a poder ser también el punto de partida de una película? Además no

faltan ejemplos de buenas películas realizadas a partir de textos regulares o mediocres. Y una película bien hecha siempre le garantizará también cierto margen de libertad interpretativa al público. El director, los actores etc..., al actualizar los espacios vacíos del texto, no transforman en imágenes concretas todas las asociaciones relacionadas con su actuación y de esta forma incluso crean, a su vez, nuevos lugares de indeterminación. No obstante existen diferencias fundamentales entre la recepción de un texto literario y la de su versión filmada, tanto referente al tipo de producto recibido -lo que es obvio- como al proceso de recepción.

Aparte de que la película, como ya se ha dicho, no corresponde al texto original, sino a una lectura que de él se ha hecho, las versiones cinematográficas tienen ciertas limitaciones en comparación con un texto literario. Una de ellas es la duración. A menos que se trate de un cuento relativamente corto, los 90 a 120 minutos de una película al uso obligan a considerables recortes en el original, lo que implica desde un principio la necesidad de una rigurosa selección por parte del director o del guionista de aquellos elementos que se tendrán en cuenta para la filmación - o, contemplado desde la perspectiva opuesta, de aquellos que no van a aparecer. Si consideramos, al lado de tal recorte -que de por sí ya significa que se pierde la parte correspondiente de lugares de indeterminación-, el tipo de lenguaje particular empleado en la cinematografía, queda claro que la participación del receptor-espectador en la constitución de significados no puede tener la misma importancia e intensidad que la del receptor-lector.

Resulta que filme y texto usan dos lenguajes fundamentalmente distintos: mientras que el del texto escrito es abstracto, el de la película es concreto. Y a pesar de que también en una película existen *gaps* y otros espacios vacíos, el obligado empleo del lenguaje concreto de la imagen limita decisivamente la participación potencial del receptor. La posibilidad de inmersión del lector, de su involucramiento en la lectura, la libertad de interpretación y de adaptación de lo leído a su propio horizonte vital es infinitamente mayor en la comunicación mediante el lenguaje abstracto del texto literario que la del espectador en el cine. En la lectura, al fin y al cabo, generamos una imagen en nuestra mente. Es nuestra esta imagen y es resultado directo de nuestra participación activa en la comunicación con el texto. En el cine, sin embargo, se nos ahorra tal trabajo; ya se nos ofrece una imagen concreta, que forzosamente tenemos que aceptar. Eludiendo así el esfuerzo mental -lo que, dicho sea de paso, también implica la elevada posibilidad de manipulación del espectador- la imagen hecha de la cinematografía no sólo reduce enormemente nuestras posibilidades de conectar la nueva experiencia estética con nuestro horizonte vital, sino que resta a la vez mucha intensidad a la experiencia personal que cada acto de recepción artística supone.

Ahora se explica el porqué de la frecuente frustración que sentimos al presenciar la versión cinematográfica de un texto que conocíamos con anterioridad. Es que la película nos sustrae gran parte de la libertad de asociar la experiencia

estética con nuestra disposición individual, con el horizonte que nos han marcado nuestras experiencias personales previas, libertad que el texto leído antes nos había brindado. Y se explica también por qué no ocurre lo mismo cuando vemos primero la película y leemos el libro después, ya que en este orden de las experiencias estéticas la lectura amplía las perspectivas y el potencial de interpretaciones anteriormente ofrecidas en la filmación. Es decir, amplía el margen virtual de participación del receptor, en vez de reducirlo, y es que experimentamos como desagradable o frustrante precisamente la restricción de nuestra libertad, la ampliación de nuestras posibilidades de participación la solemos acoger de buena gana.

Ahora, todo lo dicho no pretende, de ninguna forma, restarle importancia a la literatura filmada o quitarle la razón de ser. Cualquier lectura coherente de un texto literario es válida y posee el derecho de ser expuesta a recepción y discusión públicas. Hay que dejar bien claro, sin embargo, que la versión cinematográfica del texto es justamente eso: sólo *una* posible lectura -concreta y personal- de entre todas aquellas que el texto autoriza, ni más ni menos. La película, por lo tanto, no puede -o no debería- sustituir nunca la lectura (y sí que lo está haciendo, y cada vez con más fuerza), porque si esto ocurriera nos privaríamos de parte importante de una pequeña libertad que nos corresponde.

NOTAS

¹ Esto y lo que sigue: W. ISER (1975), "Die Appellstruktur der Texte - Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa". En: Rainer Warning (ed.) (1975), *Rezeptionsästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag, 228-252. [= UTB 303]

² Esto y lo que sigue: Id., "Der Lesevorgang - Eine phänomenologische Perspektive". En: R. Warning (ed.), op. cit., 253-276.

³ Cf. M. SAALBACH/M^a J. GARCIA SOLER, "El teatro clásico, hoy - La validez de los temas clásicos en la actualidad". *Lecturas de Historia del Arte II*, (1990), 545-549.

⁴ Cf. *ibid.*