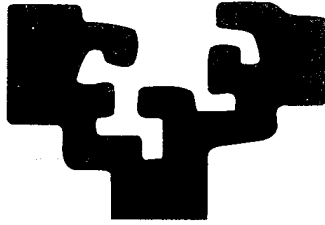


eman ta zabal zazu



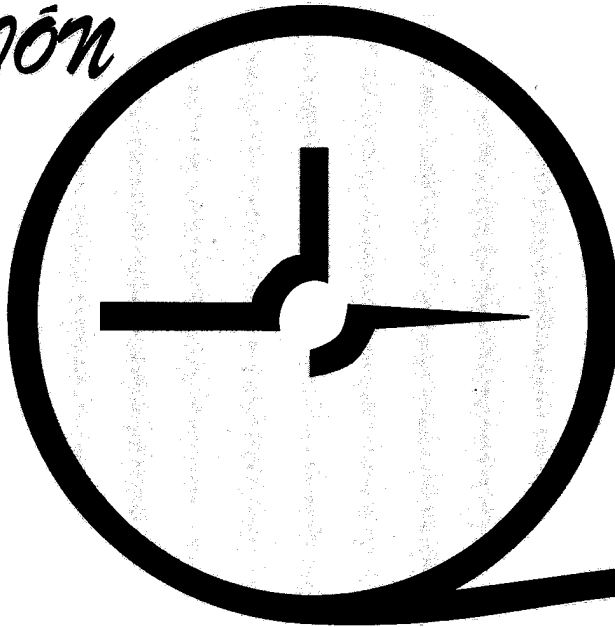
universidad  
del país vasco

euskal herriko  
unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA

**TRASVASES CULTURALES:**  
**LITERATURA**  
**CINE**  
**TRADUCCIÓN**

**2**



**Eds.: J. M. Santamaría**  
**Eterio Pajares**  
**Vickie Olsen**  
**Raquel Merino**

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA  
Dpto. Filología Inglesa y Alemana  
Imprime: EVAGRAF, S. Coop.  
Alibarra, 64 - Vitoria  
D. L. VI - 187 - 1997  
I.S.B.N. - 84-600-9413-8  
Vitoria-Gasteiz 1997

## LA LECTURA DE UNA IMAGEN

Ana REQUEJO CASTILLO

Universidad de Valladolid

### INTRODUCCIÓN

El análisis de una película no es extraño en modo alguno a una problemática de orden estético. Si se trata de una película que es una adaptación de una obra literaria, entonces se añade una problemática de orden lingüístico que nos remite a la traductología. Por tanto, este artículo atenderá al transvase de medios –del medio escrito al medio audiovisual– más que al transvase cultural que supone toda traducción.

Leeremos la imagen de *1984* de M. Radford, película basada en la novela homónima de G. Orwell, escrita en 1949. Abordaremos la película como hecho de lenguaje, como un discurso semióticamente heterogéneo (GARRO-NI:1975,342)<sup>1</sup>. El objetivo del trabajo, así expresado, es muy amplio, demasiado. Así pues, y considerando la brevedad que las circunstancias nos imponen, presentaremos nuestro estudio según el siguiente orden:

- 1.- Localización temporal
- 2.- Estructura
- 3.- Transvase de medios: Cambios y omisiones
- 4.- El lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico

### 1.- LOCALIZACIÓN TEMPORAL

Sin tener en cuenta la multitud de argumentos que se han llevado a la pantalla basados directa o indirectamente en *1984*, sólo otra versión discutida de la novela se realizó en 1955 a cargo de Michael Anderson y retirada ya de exhibición. La siguiente fué la versión de Radford que ahora nos ocupa.

Los derechos de adaptación de la novela habían sido comprados siete días antes de la muerte de Orwell por un abogado de Chicago: Martin Rosenblum. Poderosos directores como Francis Ford Coppola habían mostrado su interés por *1984*, para realizar una película de ciencia-ficción de gran derroche técnico y, por supuesto, presupuestario.

Pero Rosenblum, próximo a la familia Orwell, había prometido a la viuda que de hacerse una película basada en la novela de su marido, sería lo más pró-

ximo posible a la obra original. Este “acuerdo entre caballeros” condicionó cada decisión respecto a la realización de la película.

¿Qué dijo 1984-texto a un lector de 1949 y qué 1984-película a un espectador de 1984?

	<i>Novela</i>	<i>Película</i>
<i>Tiempo de escritura</i>	1949	1984
<i>Tiempo de aventura</i>	Futuro	Presente
<i>Tiempo de lectura</i>	Futuro	Presente

El texto comienza mostrando la imposibilidad de Winston para recordar:

He tried to squeeze out some childhood memory that should tell him (...)<sup>2</sup>.

y la película recoge este mismo espíritu con la estremecedora cita inicial:

Who controls the past, controls the future.

No hay ni presente ni pasado ni futuro desde el momento del arresto de Julia y Winston. Se trata de dominar el pasado para modificar el presente y controlar el futuro.

La novela posee un estatuto de futuro. Se da una mensaje de futuro sobre un futuro imaginario en el presente.

La película, por contra, posee un estatuto de presente. Se nos habla de un mensaje en Presente Histórico sobre un futuro que se ha hecho ya presente. Lo que era utopía es hoy una sátira. Lo que supuso una advertencia es hoy una amenaza.

1984-película se queda, lo cual no es poco, en una descripción dramática, contenida, sin elucubraciones futuristas. Ésto da una fuerza a la ideología del texto que Radford se ha encargado de subrayar con su escrupulosa fidelidad al texto.

La novela tuvo en su tiempo un carácter de distopía amargamente premonitorio de un horror que estaba aún por llegar. Para el espectador de 1984, es una horrible realidad muy sutil. Como señala GONZÁLEZ (1988,25), el *Big Brother* encuentra pronta analogía con los mensajes de la *Mass-Media* actual que invade nuestros hogares.

Orwell y Radford, por tanto, desde dos contextos socio-culturales diferentes, firman sus obras respectivas con la misma intencionalidad. Radford se sirve del tiempo de lectura y aventura que realizó Orwell para actualizar su imagen. El director no ha necesitado traer la aventura al momento de la lectura, pues el poder visionario del escritor lo ha hecho por él.

## 2.- ESTRUCTURA

La novela se ajusta a un modelo estructural tripartito que coincide con su estructura externa. Los ocho capítulos de la primera parte constituyen el planteamiento. La segunda parte es la relación con Julia y la lectura del libro de Goldstein. La tercera parte es la tortura de Smith hasta lograr la purificación de su pensamiento, su total curación.

La película se estructura también en tres partes pero teniendo como punto de referencia a Smith y su proyecto de introspección.

Las tres partes dibujan una pirámide que representa el estado de ánimo del protagonista. De este modo, la película encaja en el esquema típico de las obras de acción de Hollywood, como expone STAM (1985,73):

<i>Novela</i>	<i>Película</i>
Planteamiento	Línea ascendente
Nudo causal	Vértice
Desenlace	Línea descendente

Al principio, Smith se nos presenta en un estado anodino. Winston es un *voyeur* cuya vida transcurre entre el trabajo y las actividades del Partido (míti-nes, Minutos de Odio, etc.). Es el planteamiento, no hay apenas acción.

En este estado gris, como la imaginería del texto y como la imagen, comienza la ascensión de la línea que representa la estructura de la película. Los acontecimientos que van a tener lugar en la vida de Smith nos llevarán al climax argumental, al momento de mayor luz, optimismo y esperanza para Smith.

Cuando Smith abre el libro de Goldstein, ante él emerge un mundo nuevo, mientras que la voz de la pantalla sumerge al resto de los habitantes de Oceanía en el mundo conocido.

Los acontecimientos desencadenantes se polarizan en los otros dos personajes principales: Julia y O'Brien. Respecto a Julia tenemos la historia amorosa y respecto a O'Brien, la lectura del libro de Goldstein.

Radford se sirve de este nudo argumental (vértice de la pirámide) para realizar una síntesis del libro de Goldstein.

La línea ascendente se quiebra, repentina y definitivamente, con la frase de Smith:

We are the dead<sup>3</sup>.

A partir de este momento, asistimos al proceso de degeneración de Smith, tanto física como mentalmente. La línea descendente de Smith es la línea ascendente del Partido. La derrota de Smith es la victoria de O'Brien.

### 3.- TRANSVASE DE MEDIOS: CAMBIOS Y OMISIONES

La novela de Orwell es compleja en su contenido pero sencilla en su escenografía. Ésto supone, en relación con el cine, una gran ventaja. Según CASAS (1985,23), *1984* aparece como un guión cinematográfico en potencia. En el caso de Orwell, no podemos negar su eficacia narrativa ni tampoco la proximidad que la rigurosidad y riqueza de sus descripciones nos brinda. Ésto no oculta, sin embargo, su poca facilidad para la construcción de diálogos.

Radford se ha limitado, a veces con mayor agilidad que el referente literario a “tender un puente hacia la película” (CHATMAN:1990,35) siguiendo al pie de la letra la construcción narrativa y el planteamiento ideológico del texto.

Es un traslado del texto original a la imagen cinematográfica a modo de fiel ilustración, reconstruyendo con la fotografía y el sonido las escenas, las acciones y los diálogos de un modo literal.

La película es una versión que no presenta conflicto alguno, ya que ilustra y, a veces, subraya los pasajes más importantes de la novela. Todavía realiza algunos cambios y cae en omisiones de alguna importancia.

Los cambios se enmarcan dentro de una tendencia simbolista-globalizadora. El cineasta une datos que están dispersos a lo largo de la novela y con ellos forma compactos símbolos visuales.

Vemos, por ejemplo, que el proceso a tres miembros del Partido que recuerda Smith a lo largo de la novela, en la película se construye como escena, constituyéndolo así en símbolo premonitorio.

La película nos brinda la visión de un *flash back* que recrea la unión de los recuerdos fragmentados de la infancia de Smith.

De esta manera, el espectador tiene la oportunidad de desentrañar el significado de las dos imágenes más recurrentes del subconsciente de Smith: El chocolate y las ratas.

El chocolate es el símbolo de una vida no lujosa pero sí, al menos, desahogada. Las ratas son el símbolo del horror último, el más íntimo, el de la habitación 101.

Tenemos, entonces, la ocasión de recoger otros signos que podrían parecer meros significantes formales; por ejemplo, el hecho de que la primera noticia que Smith corrige en la película es un dato relativo al chocolate, o los continuos escalofríos que la visión de ratas le produce a Smith.

Para hablar de las omisiones de la novela en la película hay que destacar dos hechos básicos:

- La película se centra en el proceso de concienciación de Smith. Este personaje concentra todo el corpus narrativo orwelliano.
- Se da prioridad al desarrollo argumental de la historia de Smith frente a la base ideológica.

El privilegio intensivo de la representación de la acción no supe el poder extensivo de la palabra.

Otros aspectos que ayudan a comprender las constantes dudas que asaltan al personaje durante la primera parte de la novela, si bien no se omiten en la película, aparecen casi como notas a pie de página; así es el momento en que Smith empieza a escribir, casi sin darse cuenta:

Down with the Big Brother<sup>4</sup>.

La película aborda la historia desde los presupuestos de una sobriedad, tanto narrativa como estética, pero logra un clima que hace sentir el peso insoportable de esta sociedad automatizada, de este mundo degradado psíquicamente. Ésto tiene una manifestación física en la falta de color y vistosidad en los escenarios y falta también de expresividad en los actores.

Mientras que la novela es la historia de un sistema, la película es la historia de un personaje de ese sistema. Radford sigue linealmente el drama del trabajador Winston Smith.

Orwell utiliza en su novela la técnica del narrador omnisciente focalizado en Smith. Su rebeldía ideológica parece primar sobre sus vivencias personales. La agria crítica de Orwell contra los totalitarismos es algo más que una postura ideológica, es un sentimiento visceral.

En la película se ha producido un desmembramiento entre el estrato ideológico y el narrativo y el director ha optado, definitivamente, por este último. Radford sacrifica algo de la fuerza ideológica en pro de la dramática.

#### **4.- EL LENGUAJE LITERARIO Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO**

La dirección de los actores en *1984* consigue que representen el vivo ejemplo de lo que es para HODGE y FOWLER (1979), el ideario estilístico del autor: Pureza del lenguaje, precisión, objetividad y rotundidad.

Parece que Radford hubiera planteado la película con los bloques más perdurables en la memoria del lector ahora espectador.

Es un proceso de selección de las imágenes más nítidas, claras y efectistas del libro. La película es, sin duda, estrictamente fiel a lo conservado, aunque ésto sólo sea lo más popular: Las sesiones de odio, los espacios físicos que muestran la línea divisoria entre el Smith dentro y fuera del sistema, la tortura, la pradera, las ratas, etc.

La elección de estos lugares comunes contribuye a crear este ambiente orwelliano tan representativo de la obra escrita. La fotografía tenebrosa capta el paisaje interior de este mundo suburbial sometido a la vejación y el espíritu de un estado falaz que somete a sus súbditos mediante el engaño.

Las imágenes y las palabras son dos universos paralelos. Tomando la palabra imagen según el significado que le otorga el diccionario de la RAE<sup>5</sup>, toda película sería la luz de la novela. Pero Radford opta por una vía media y hace

una película de luces y sombras. Da luz a la historia de Smith y, en cambio, ensombrece otros aspectos.

Escritor y director eliminan elementos básicos de su herramienta de expresión: Radford elimina el color de la imagen y Orwell sílabas y palabras de la lengua Newspeak.

El cineasta prescinde de grandes hallazgos cinematográficos. Como señala GIMFERRER (1985,73), incorpora a la sintaxis cinematográfica la movilidad de la cámara y el uso de la profundidad de campo.

Los encuadres son frontales en su mayoría. La cámara sigue casi siempre a Smith, personaje del que se sirve Orwell para retratar la vida en *Oceania* y lanzar su mensaje ideológico.

En la novela hay dos voces: La del narrador y la de Smith. En la película hay un tipo de encuadre para cada una de estas voces.

Radford utiliza un encuadre clásico o angulación canónica para dar imagen a la voz del narrador en la novela. Todo queda clausurado en la pantalla, se focaliza todo el espacio de la representación.

En cambio, cuando Winston da libertad a su pensamiento, aparecen puertas, ventanas, perspectivas...

La mirada de Winston es tan amplia que hace que la cámara se mueva y el espacio en *off* adquiera dimensiones considerables. Este discurso interiorizado de Smith da paso al símbolo<sup>6</sup>.

Las descripciones de la novela van de lo general a lo concreto. La mirada descriptiva de la cámara sigue este mismo proceso.

La cámara inicia muchas secuencias que tienen correlación entre sí con leves movimientos que van desde panorámicas a primeros planos pasando por planos detalle.

Esta estrategia es la que se sigue, por ejemplo, cuando se muestran las escenas de los Minutos de Odio o en la tienda de Charrington, donde Smith descubre ese pisapapeles tan enigmático como el *Rosebud* de Orson Wells. En la novela, este acercamiento se lleva a cabo mediante la reproducción de los pensamientos de Smith.

## CONCLUSIONES

*1984* es una gran metáfora, tanto visual como narrativa. Por eso, la traducción fílmica del hecho narrativo - la lectura de la imagen -, puede permitirse ser tan fiel a este último sin perder por ello sus rasgos propios.

Radford ha puesto imagen a una lectura en voz alta de la novela de Orwell, respetando el buen decir del novelista sin detrimento del resultado fílmico.

El transvase de medios ni quita ni pone méritos. Así pues, no existe libro y película, sino un mensaje - *1984* - expresado en dos medios diferentes que, como decíamos al principio en palabras de GARRONI (1975,342) producen dos hechos de lenguaje: Novela y película.



NOTAS

<sup>1</sup> “La condición necesaria para que un determinado mensaje pueda ser considerado mensaje, pueda ser considerado como objeto semiótico estético, es que sea semióticamente heterogéneo” en GARRONI, E. (1975), *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili. p. 342.

<sup>2</sup> Orwell, G. (1985), *1984*, Harmondsworth, Penguin. p. 6.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 174.

<sup>4</sup> Orwell, G., *op. cit.* p. 18.

<sup>5</sup> “Imagen: Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz”.

<sup>6</sup> “La buena prosa es como un cristal de ventana, uno no puede escribir nada que valga la pena a menos que combata para borrar su propia personalidad” en Orwell, G. (1984), “¿Por qué escribo?”, en García Gual, C. & García Cotarelo; R. (eds.), *Orwell: 1984. Reflexiones desde 1984*, Madrid, Espasa Calpe. p. 14.

## BIBLIOGRAFÍA

- Casas, Q. (1985), "1984 de Michael radford", *Dirigido por*, núm. cxx. pp.22-25.
- Chatman, S. (1990), *La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- García Gual, C. & García Cotarelo, R. (eds.), (1984), *Orwell: 1984. Reflexiones desde 1984*, Madrid, Espasa Calpe.
- Garroni, E. (1975), *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gimferrer, P. (1975), *Cine y Literatura*, Barcelona, Planeta.
- González Requena, J. (1988), *El discurso televisivo*, Madrid, Cátedra.
- Hodge, B. & Fowler, R., "Orwellian Linguistics" en Fowler *et alii* (eds.), (1979), *Language and Control*, London, Routledge & Kegan.
- Orwell, G. (1985), *1984*, Harmondsworth, Penguin.
- Stam, R. (1985), *Reflexivity in Film and Literature*, Mineapolis, U.M.I.