

Pedro Hilario Silva

LECTURA DE UNA LECTURA

Aproximación a la narrativa transmedia
a través del análisis de
La lengua de las mariposas
como relato intertextual



EDITORIAL CUADERNOS DEL LABERINTO
COLECCIÓN ANAQUEL DE PENSAMIENTO, N° 19
MADRID • MMXXII

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento y el almacenamiento transmisión de la totalidad o parte de su contenido por método alguno, salvo permiso expreso del editor.

De la obra © PEDRO HILARIO SILVA

De la edición © EDITORIAL CUADERNOS DEL LABERINTO

www.cuadernosdelaberinto.com

Dirección de la colección: ALICIA ARÉS

Edición a cargo de MARGARITA LÓPEZ BONILLA

Diseño gráfico © Absurda Fábula

www.absurdafabula.com

Colaboración en la maqueta: MARIA VALERO ESPACIO

Primera edición: Junio 2022

I.S.B.N: 978-84-123537-4-7

Depósito legal: M-15102-2021

Impreso en España.



www.cuadernosdelaberinto.com

A la memoria de mi padre, Jesús Hilario Tundidor,

*y a la de José Luis Cuerda, cuyas palabras me alentaron
a publicar este libro.*

www.cuadernosdelaberinto.com

www.cuadernosdelaberinto.com

*Adaptar el texto supone apropiárselo, no como una obra
fijada en un material, sino como lugar de una lectura.*

ANTONIO MONEGAL

*Cada vez que se cuenta o se vuelve a contar un relato, a través de su realización,
surge un nuevo relato, que incluye al anterior y lo amplía.*

M. WHITE Y D. EPSTON

*El lector ideal es un traductor. Es capaz de desmenuzar un texto, retirarle la piel,
cortarlo hasta la médula, seguir cada arteria y cada vena,
y luego poner en pie a un nuevo ser viviente.*

ALBERTO MANGUEL

*Todas las películas son políticas porque todos nuestros actos son consecuencias
de decisiones políticas. No hay inocencia.*

JOSÉ LUIS CUERDA

¿Cómo puede uno, hablando de arte, contentarse con la distracción del público?

CHRISTOPHER DONNER

*El cine también transita por un territorio, abierto por Marcel Duchamp, en el que la
fuerza del concepto sustituye a la de la representación.*

ÁNGEL QUINTANA

Una historia es buena cuando se sale de su lectura mejor equipado para la vida.

JOHN FORD

*La invención, hay que admitirlo humildemente,
no consiste en crear del vacío, sino del caos.*

MARY W. SHELLEY

*Hay tres grandes tipos de historias. Las que nos contamos sobre el mundo, las que nos
contamos sobre los demás y las que nos contamos sobre nosotros mismos. Estas últimas
no cambian la realidad, pero sí la percepción de la realidad, y al cambiar la percepción
cambiamos nosotros, y al cambiar nosotros, de alguna manera, cambia la realidad.*

DIANA ORERO

www.cuadernosdelaberinto.com

ÍNDICE

Introducción	pág.	11
1. Análisis del marco paratextual	pág.	17
Entre la explicitación y el ocultamiento del hipotexto.		
Análisis del título y del paratexto icónico	pág.	19
Paratexto y función de autor: autor modelo y epitexto autorial	pág.	37
Ubicación y adecuación contextual de los textos implicados	pág.	48
2. La dimensión fabular del proceso traslativo transmediado ...	pág.	55
La construcción de un único relato a partir de tres relatos distintos.		
La reelaboración secuencial y los nuevos niveles narrativos	pág.	60
Implicaciones de la nueva articulación espacio-temporal de los acontecimientos. La reconfiguración cinematográfica del marco cronotópico literario	pág.	97
Los espacios escénicos principales	pág.	116
Los espacios escénicos secundarios	pág.	133
Proceso de trasvalorización: construcción y reescritura de los personajes	pág.	139
La relevancia de los personajes en la configuración de las fábulas	pág.	148
Personajes de primero, segundo y tercer plano con respecto a los ejes temáticos del texto	pág.	151
Personajes marcados ideológicamente	pág.	179
Repercusiones en los personajes de la intensificación del filme como relato de aprendizaje	pág.	183
La intervención de los personajes en la atenuación del maniqueísmo	pág.	186

3. La traslación de la enunciación enunciada y la nueva articulación temporal	pág.	191
Los procesos de trasmodelización a partir de los cambios en la voz y punto de vista narrativos	pág.	196
Consecuencias de la nueva articulación temporal del relato fílmico	pág.	208
4. La trasmotivación informativo-temática	pág.	225
La dimensión temática global. Temas centrales y temas secundarios	pág.	233
Un relato de formación	pág.	236
Historia en presente: una visión paradisiaca de la Segunda República	pág.	238
La educación: los modelos pedagógicos	pág.	242
El enfrentamiento ideológico. La relación cainita o las dos Españas	pág.	246
La importancia temática de la escena final	pág.	250
Temas colaterales de tipo sociopolítico	pág.	252
La reestructuración macroproposicional	pág.	254
Argumentar a través de la narración. Los procesos de intensificación ideológica y simbólica	pág.	264
5. La repercusión de los nuevos procesos enunciativos: del hipertexto en el hipotexto	pág.	277
6. A modo de conclusión	pág.	285
Bibliografía consultada	pág.	299

I N T R O D U C C I Ó N

Si bien es cierto que el sistema artístico, tal como hoy lo conocemos, puede definirse como una “masa bullente de lenguajes simultáneos, cada uno con sus propios distintivos formales, que compiten por manifestarse individualmente” (ONEGA, 1997:21); no es menos cierto que, junto a esa rivalidad, existe un sinnúmero de continuas y múltiples dinámicas basadas en la construcción de espacios de complementariedad y proximidad, cimentadas, entre otras cuestiones, en el desarrollo de fórmulas comunes y en una amplia variedad de procesos de imitación, evocación o comentario. Uno de estos, a nuestro juicio, más complejos y ricos procesos de naturaleza transtextual es el conocido popularmente como adaptación cinematográfica de textos literarios¹.

Como el resto de los procesos intersemióticos, la trasposición de un texto literario al cine puede abordarse desde diversas perspectivas, siendo una de ellas, la que ahora nos interesa, aquella que tiene que ver con que todo acto consciente de ligar textos posee una dimensión funcional y comunicativa que no es posible obviar y que guarda relación con el modo en que los textos que se asocian entre sí presentan siempre, además de sus propios intereses pragmáticos, y en distintos grados y formas, una particular dimensión significativa. Es evidente que cualquier proceso traslativo hipertextual de estas características —más allá de las exigencias técnicas y expresivas inherentes a los dos medios implicados— genera siempre permanentes dialécticas y relaciones complejas, explícitas e implícitas, de comunicación y dependencia. No hablamos solo de casos

1 A pesar de su poca precisión conceptual (dada la amplitud informativa que encierra), el término *adaptación* es el más exitoso, popularmente hablando, a la hora de denominar el proceso de traslación entre literatura y cine. Se trata, por otra parte, de un uso terminológico que no hace sino reproducir una utilización ya establecida, dentro del universo de las artes, a la hora de designar los procesos por los que una forma artística se transfiere a otra. Michel Serceau (1999:13) nos recuerda cómo «En 1885, soit dix ans avant l'avènement officiel du cinéma, on emploie tout naturellement le mot adaptation pour désigner une opération qui devenait courante, la transposition à la scène d'une oeuvre romanesque. L'adaptation —le mot est attesté dans la langue française depuis 1539— est la “traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui mettent au goût du jour ou la rajeunissent” (définition du Petit Robert)». Recurrirémos, pues, a dicha denominación en diversas ocasiones porque, más allá de la ambigüedad semántica que encierra la expresión, creemos que, dentro del campo de las traslaciones transtextuales, la expresión *adaptación literaria* trae a la mente de cualquier lector el proceso por el cual un texto literario es llevado a la pantalla.

de dependencia temática necesaria, sino del modo en que estas relaciones hipertextuales nos acercan a una amplia panoplia de posibilidades significantes, por más que, a veces, el intertexto pueda llegar a diluirse casi completamente en la nueva textualidad. De hecho, la simple consideración de que dicha referencia intertextual existe genera ya, a la hora de valorar un texto como propuesta comunicativa de naturaleza estética, significados diversos.

Si bien es cierto que lo que se denomina en la actualidad como narrativa transmedia tiene que ver fundamentalmente con procesos multidisciplinares de construcción ficcional que se sirven de medios diversos a la hora de llevar a cabo la creación fragmentada de una determinada narración, desde nuestro punto de vista, las expansiones intersemióticas que se llevan a cabo a partir de un determinado texto narrativo pueden considerarse igualmente asimilables a ciertos valores de esos universos transmedia, por la sencilla razón de que, como en ellos, las obras implicadas complementan, modifican, delimitan o redefinen sus procesos de lectura a partir de dicha relación. Aunque en estos casos estamos hablando de procesos de adaptación o adecuación entre lenguajes y no de formas narrativas fragmentarias que se construyen como mundos ficcionales desde plataformas y medios diversos, asistimos igualmente a expansiones ficcionales en medios diferentes que, aun siendo prácticas de producción de sentido que posibilitan un consumo autónomo, se complementan y retroalimentan en diferentes niveles. Se trata de una realidad que no es nueva ni tiene que ver exclusivamente con la aparición de las llamadas tecnologías de la comunicación y la información. Basta, por ejemplo, pensar en cómo “los italianos durante el renacimiento cuando, al copiar, retomar y modificar los modelos de las estatuas clásicas, creaban obras de arte nuevas que competían con las antiguas” (BONAZZOLI Y ROBECCHI, 2013:16).

Dado que el análisis de una adaptación cinematográfica nos llevará a hacer un recorrido por aquellos aspectos significantes que resulten más relevantes a la hora de definirla como *traslatum* filmico; esto es, como peculiar realidad cultural transmediada, que debe ser considerada, en tanto vehículo comunicativo, como el resultado de una fructífera relación dialógica con otra(s) propuesta(s) comunicativa(s) previa(s), el destinatario de un texto filmico de estas características será siempre un sujeto cuya intervención receptora se verá modulada por la peculiar dimensión intertextual del texto leído. Una dimensión que podrá ser, a veces, huidiza, aleatoria o incontrolable; pero cuyo reconocimiento generará respuestas interpretativas y continuos transvases de información que no surgirían si dicha dimensión no se tuviese en cuenta.

Será desde estas premisas, como marco analítico general, desde las que llevaremos a cabo el presente estudio, cuya principal finalidad será establecer el modo en que un hipertexto narrativo de naturaleza fílmica, en tanto actividad enunciativa específica que actualiza una particular lectura de un texto literario, nos permite acceder a realidades semánticas, sintácticas, pragmáticas, enciclopédicas y circunstanciales propias de los textos implicados más allá de que puedan ser considerados como particulares actividades comunicativas.

No se trata de una cuestión sencilla, ya que, además, en este tipo de actuaciones, debemos enfrentarnos tanto a la naturaleza inferencial de la comunicación literaria como a la indeterminación que todo texto artístico ofrece como propuesta comunicativa que debe ser construida, según señala Joaquín María Aguirre (2000:221):

La hermenéutica y los sistemas de análisis de la respuesta lectora, entre otros muchos planteamientos de la crítica contemporánea, nos han enseñado a comprender que el proceso de obtención de los significados de los textos tiene un carácter esencialmente constructivo. Eso quiere decir, simplificando, que aquello que consideramos como un proceso de extracción de significado, es decir, sacar a la luz algo que ya hay, es más bien un proceso de construcción.

Considerar, pues, que el texto analizado surge como opción comunicativa motivada por una oferta informativa previa hace que hablemos de un sujeto creador que, antes de serlo, ha sido necesariamente lector. Esto hace que, en ningún caso, estemos hablando de una simple repetición, sino de un inevitable acto de interpretación personal consecuente con el hecho de que cada versión implica insoslayablemente un acto expansivo de interpretación lectora (*cfr.* ONEGA, 1997:25). Del mismo modo, esto implica que la información que el texto resultante nos ofrezca como traslación de otro se verá mediatizada, al igual que sucede con los componentes de un universo transmedia, por factores diversos tales como el grado de homologación (y las consecuentes zonas de intersección o ambivalencia) entre los sistemas expresivos implicados, las variaciones en la naturaleza del lector paradigmático o contextual (esto es, el texto resultante podrá enfrentarse a una o varias comunidades de receptores cuyas expectativas serán, en distinto grado, diferentes de las de los receptores del texto inicial), o la propia valoración que pueda tener, en el momento en que se produce, el propio proceso traslativo como actividad sociocultural y sistémica.

Sea como fuere, el estudio de un proceso de traslación de textos literarios al cine puede convertirse en un valioso procedimiento de indagación analítica, que nos permitirá alcanzar un mayor conocimiento de los modos y fases a partir de los cuales las realidades textuales implicadas se instauran y son recibidas como modos de creación artística; esto es, como entidades que suponen concretos procesos de creación-producción y transmisión-recepción en marcos sociales específicos; y ello sin olvidar que, también, nos acercarán a la manera en que estos procesos se pueden convertir en lugares privilegiados a la hora de abordar la naturaleza y dimensiones de los mecanismos sobre los que se asienta cada texto como objeto social, y por tanto al modo en que ha de ser entendido por su inmanencia, pero también por todo aquello que lo trasciende en tanto proceso de carácter receptivo² de naturaleza histórico contextual. No se trata, pues, de un intento por describir una trascripción redundante, sino de estudiar cómo se produce el encuentro entre dos textos que dialogan entre sí y la manera en que ese diálogo nos permite abrir nuevas vías para su comprensión e interpretación. No olvidemos que como certifica Mendoza Fillola (2003:57-58):

La recepción intertextual potencia la participación/implicación especialmente activa y personal del lector y la experiencia lectora se hace ineludible para asociar un texto con otro; se trata de que la lectura sea una percepción de relaciones entre una obra y otras que le han precedido, según ha explicado M. Riffaterre (1989). Cuando el lector percibe las distintas alusiones, presentadas según los recursos de creación del autor, le es más fácil concretar el horizonte de expectativas en el que se sitúa la obra y también facilita la formulación de sus propias expectativas y valoraciones.

Como comprobaremos a lo largo del análisis de *La lengua de las mariposas* como hipertexto fílmico de tres cuentos de Manuel Rivas, conocer la existencia de un texto previo nos lleva a leer el de José Luis Cuerda no solo como una pro-

2 Por otro lado, no olvidemos tampoco que dado que los textos, en tanto estructuras significantes, surgidas de las manipulaciones interesadas de determinados códigos comunes (al menos para aquellos a los que el texto se dirige), son los que nos posibilitan seleccionar, organizar, recrear y llevar a cabo el almacenaje y uso del contingente informativo social, y así establecer las redes de comunicación que sustentan la compleja existencia de la sociedad tal y como la conocemos. (Cfr. Mendoza Fillola, 2003:6).

puesta textual que da cauce y expresión a preocupaciones e intereses creativos propios, sino a verlo como una manera de pensar el texto de partida; esto es, como una propuesta comunicativa modulada desde una determinada interpretación que fundamenta cierta convergencia mediática intertextual. En este sentido, no debe extrañarnos que muchas de las claves de la lectura de la película de Cuerda podamos encontrarlas más en el resto de la obra del guionista y del director del filme que en los textos de escritor gallego; sin embargo, la explícita relación entre ambos textos incide no solo en la dimensión emotiva del filme, que se verá reforzada mediante las conexiones que son factibles de establecer a partir de las elicitaciones afectivas o admirativas que puede suscitar la obra Rivas en el lector conocedor de la misma, sino también en cómo se configura y percibe gran parte del universo simbólico y signifiante del texto cinematográfico. Una carga de significaciones que deberán ser, eso sí, actualizadas por cada lector de los textos implicados, pues no olvidemos que, como señala Jesús Camarero (2008:83):

es el lector a quien corresponde detectar y construir al mismo tiempo la relación transtextual de un conjunto a otro de signos en una fusión de sentido que va más allá del texto que tiene delante (una especie de *trasducción* o interpretación mediatizada en un cambio hermenéutico).

La absorción hipertextual se establecerá, así, como una forma de actualización signifiante, como un modo de percibir creativamente una realidad comunicativa ya existente; un proceso por el que hemos de ver al sujeto enunciador cinematográfico, en tanto creador, como un doble agente: primero, porque su actuación no supone una reproducción, sino una interpretación personal del texto literario; segundo, porque el filme se volverá hacia ese texto literario y se proyectará semánticamente sobre él. El realizador, como responsable último de la propuesta comunicativa cinematográfica, se convertirá así en una especie de transductor indirecto, esto es, en un intermedio transmisor, amplificador, delimitador —incluso por la vía de trasgredirlas o modificarlas— de las ideas formuladas en el texto literario existente, y lo hará, no solo mediante la mera recuperación de los motivos ideológicos y temáticos que subyacen tras el entramado textual de los hipotextos literarios, sino porque la película además de reproducirlos, intensifica, concreta, patentiza o amplía los elementos que definen genéricamente cada texto de partida, dando lugar a un proceso a la vez de expansión y de simbiosis comunicativa,

que surge tanto de la reescritura de una diégesis existente como de la actualización de la carga simbólica e informativa inherente a la misma. Todo esto supone que a la hora de abordar cualquier proceso de expansión transmediada no solo hemos de considerar las relaciones entre medio y narrativa, sino que será necesario examinar la manera en que los particulares modos de recepción que los medios que intervienen promueven con respecto a los relatos que circulan a través de ellos; esto es, cómo inciden en su significado los procesos de apropiación y elaboración tanto individual como social de su sentido. Y todo ello, por más que el hipertexto fílmico se construya y reivindique como una particular propuesta comunicativa.

Por todo esto, creemos que una adaptación fílmica resulta un campo de investigación privilegiado para algunos de los aspectos relativos a cómo se producen los procesos de expansión narrativa transmedia. Nos referimos, por ejemplo, a cuestiones como hasta dónde llega la dimensión significativa consecuente con las relaciones intertextuales o cuáles son los modos de recepción y apropiación de los relatos en los diferentes medios, aspectos clave en la comprensión de este tipo de sistemas relacionales, pues guardan una relación directa con las singularidades, diferencias y conexiones que pueden darse entre las distintas formas mediáticas que los configuran. Al fin y al cabo, como señala Marie-Laure Ryan (*cf.* MONTROYA *et alii.*, 2013:141):

Incluso cuando tratan de hacerse invisibles, los medios no son canales huecos para la transmisión de mensajes, sino más bien, soportes materiales de información cuya materialidad, precisamente, “importa” para el tipo de significados que se pueden codificar. De cualquier forma, funcionan como canales transmisores, y al proporcionar la sustancia física para la inscripción de los mensajes narrativos los medios difieren ampliamente en su eficiencia y poder expresivo.

1. ANÁLISIS DEL MARCO PARATEXTUAL

www.cuadernosdelaberinto.com

www.cuadernosdelaberinto.com

Entre la explicitación y el ocultamiento del hipotexto. Análisis del título y del paratexto icónico

	<h3>La lengua de las mariposas (1999)</h3>
	<p>Director: José Luis Cuerda.</p>
	<p>Producción: Las Producciones del Escorpión (Madrid), SOGETEL, Grupo Voz, Canal Plus, TVG, Televisión Española.</p>
	<p>Productores ejecutivos: Fernando Bovaira, José Luis Cuerda.</p>
	<p>Productor asociado: José María Besteiro.</p>
	<p>Guión: Rafael Azcona. Basado en los relatos <i>La lengua de las mariposas</i>, <i>Carmiña</i> y <i>Un saxo en la niebla</i>, del libro <i>¿Qué me quieres, amor?</i> de Manuel Rivas.</p>
	<p>Director de Fotografía: Javier Salmerón.</p>
	<p>Director de Producción: Emiliano Olegui.</p>
	<p>Productor Asociado: José María Besteiro.</p>
	<p>Director de Arte: Josep Rosell.</p>
	<p>Música: Alejandro Amenábar.</p>
	<p>Diseño de Sonido: Goldstein & Steinberg.</p>
	<p>Montaje: Nacho Ruiz Capillas.</p>
	<p>Vestuario: Sonia Grande.</p>
	<p>Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (<i>don Gregorio</i>), Manuel Lozano (<i>Moncho</i>), Uxía Blanco (<i>Rosa</i>), Gonzalo Uriarte (<i>Ramón</i>), Alexis de los Santos (<i>Andrés</i>), Tamar Novas (<i>Roque</i>), Guillermo Toledo (<i>O'Lis</i>), Elena Fernández (<i>Carmiña</i>), Jesús Castejón (<i>don Avelino</i>), Tatán (<i>Roque padre</i>).</p>
	<p>Duración: 95 minutos.</p>
	<p>Estreno: Madrid, 24 de septiembre de 1999, en Palacio de la Música, Tivoli, Acteón, Morasol, Cartago...</p>
	<p>Premios: Goya 1999: Mejor guión adaptado.</p>
	<p>Propiedad: Las producciones del Escorpión S. L. / SOGECINE S. A.</p>

FIGURA 1: Ficha técnica³

³ Tomada de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/rafael_azcona/mariposas_ficha_tecnica.