

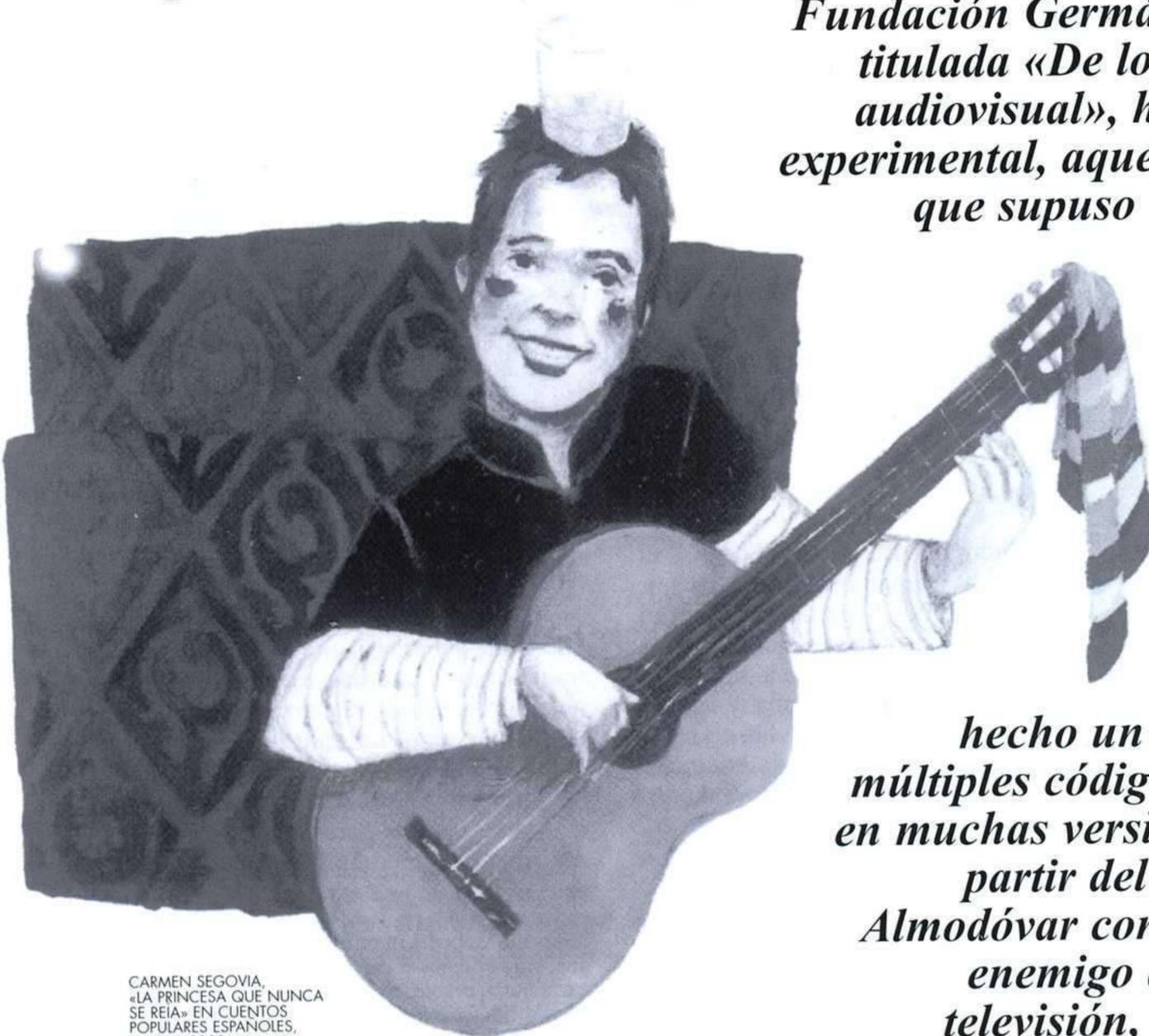
De lo oral a lo escrito y a lo audiovisual

Antonio Rodríguez Almodóvar *

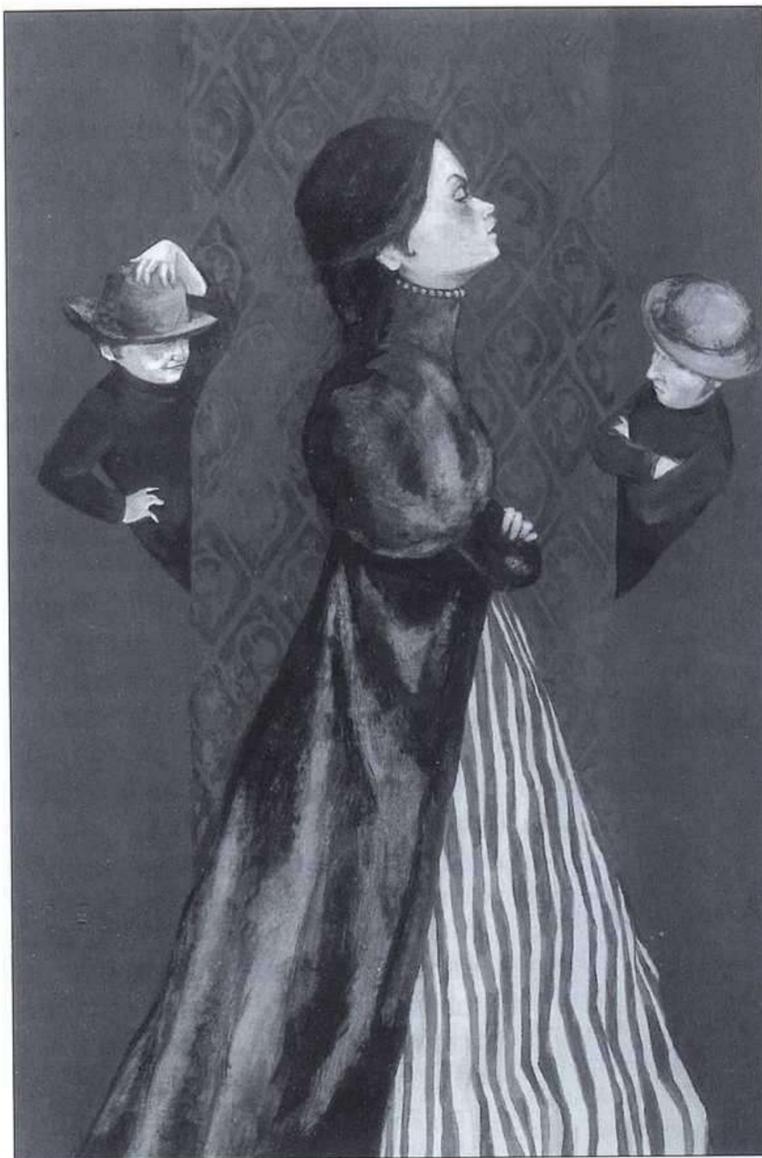
De la extensa e interesante ponencia de Antonio Rodríguez Almodóvar presentada en el VIII Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, y titulada «De lo oral a lo escrito y a lo audiovisual», hemos extraído la parte experimental, aquella en la que cuenta lo que supuso transformar un cuento

popular como El príncipe encantado en una película para la televisión. Del proceso, el autor destaca que no se alteró la historia al pasarla de lo oral a lo escrito, porque previamente se había

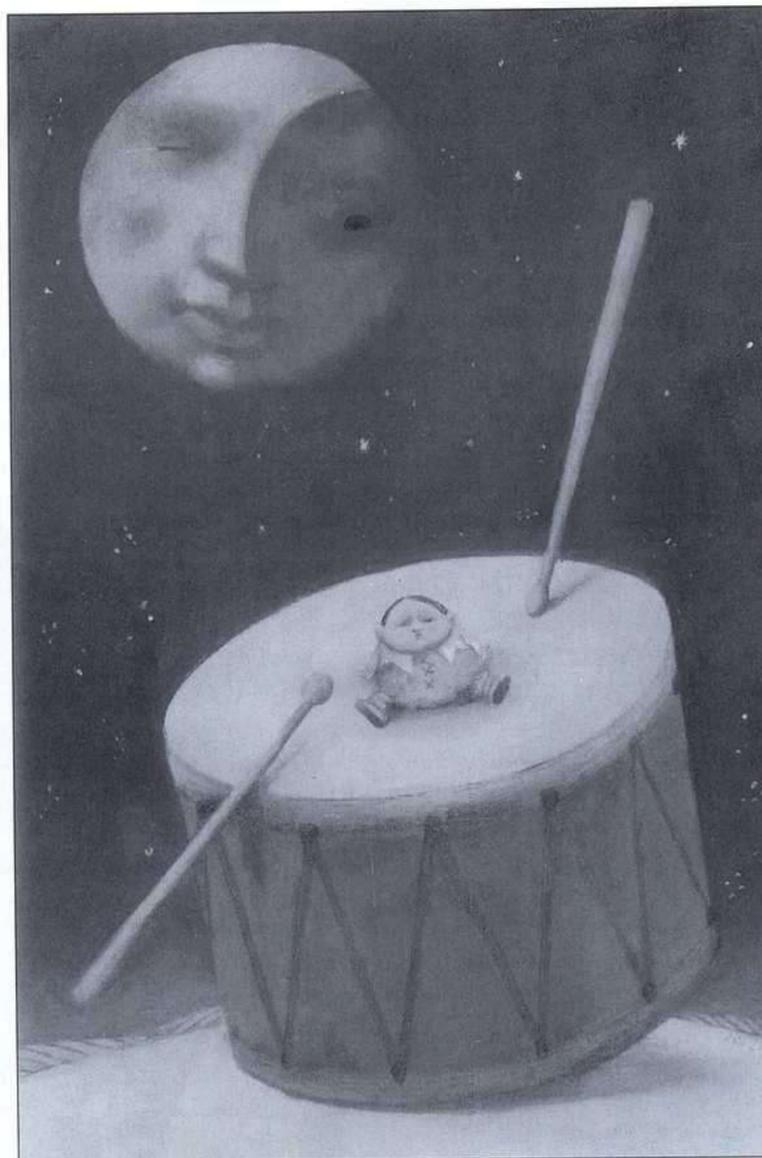
hecho un detenido estudio de los múltiples códigos simbólicos incluidos en muchas versiones del viejo relato. A partir del éxito de la adaptación, Almodóvar concluye que el verdadero enemigo de la literatura no es la televisión, sino la mala televisión.



CARMEN SEGOVIA,
«LA PRINCESA QUE NUNCA
SE REÍA» EN CUENTOS
POPULARES ESPAÑOLES,
ANAYA, 2002.



CARMEN SEGOVIA, «LA PRINCESA QUE NUNCA SE REÍA» EN CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES, ANAYA, 2002.



ANA JUAN, «GARBANCITO» EN CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES, ANAYA, 2002.

El apasionante conflicto que se da entre oralidad, escritura e imagen no deja de producir importantes materiales para la reflexión, y ha alcanzado en los últimos tiempos lo que podríamos denominar una tercera fase. La primera fue la que tuvo lugar con la aparición de la escritura; la segunda, con la de la imprenta. Esa tercera dimensión es el salto, más o menos directo, de algunas historias de tradición oral al cine y a otros medios audiovisuales.

A los productos de la factoría Disney se han sumado iniciativas más modestas, en cuanto a los recursos técnicos usados, pero de orientación muy diferente, como la que yo mismo, en calidad de guionista, llevé a la televisión en los años 93-95: tres pequeñas series para Canal Sur TV, basadas en otros tantos cuentos populares de la tradición anda-

luza, y de la hispánica en general: *El príncipe encantado*, *La princesa que nunca se reía* y *Mariquilla ríe perlas*.

Voy a tratar de describir algunos aspectos de la experiencia que supuso transformar un cuento popular como *El príncipe encantado* en una película para la televisión (algo que, de una forma o de otra, me mantuvo ocupado casi todo el año 93), esta vez en confrontación con la teoría del caos. En efecto, tal experiencia pudo ser calificada como «caótica», en varios sentidos. En el más primario, desde luego, es decir, como acumulación informal de actividades de muy diversa índole: producción, financiación, componentes artísticos, incidencias sociales, institucionales, políticas, etc. Pero no es éste el aspecto del «caos» que quiero destacar. Lo que me interesa ahora es la reflexión sobre el

caos desde el interior de las teorías que pudieran dar explicación de los procesos técnicos que convirtieron un relato de tradición oral en un relato audiovisual.

Algunos ya estaréis pensando si este último caos no será reflejo de otro, es decir, hasta qué punto la turbulencia creada por un relato tan representativo como *El príncipe encantado*, cargado de referencias, de símbolos muchas veces incomprensibles, a lo largo de siglos y a través de numerosísimas culturas, no es lo que posibilita que el otro caos multicompreensivo, el que genera la televisión en la realidad social de nuestros días, se potencie hasta apurar sus enormes virtualidades. Si la multiplicidad de sistemas que se dan en uno y otro ámbito no son sino aspectos de una misma cosa sobre la que en realidad sabemos bien poco. No en vano, la humanidad se ha transmitido historias por vía



CARMEN SEGOVIA, «EL PRÍNCIPE ENCANTADO» EN CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES, ANAYA, 2002.

oral justo hasta el momento en que los medios audiovisuales toman el relevo, sobre todo en el caso de la cultura campesina que, milagrosamente, ha logrado subsistir hasta ayer mismo, como en Andalucía. En otras palabras, cómo es sustituida la forma más común de entretenimiento —y mucho más que eso— por otra igualmente común, sin pasar por la

fase intermedia de la escritura, o sólo en la forma instrumental del guión.

Lo que sabemos sobre la televisión

Pero retomemos el discurso del caos producido por la transformación de un

relato de tradición oral en una película para la televisión. Lo concretaremos ahora en la hipótesis de que ésta última no hace sino reflejar la enorme perturbación y combinación de sistemas que ya acarrea la vieja historia. Para ello, hagamos una aproximación, muy resumida, de lo que sabemos acerca de ella.

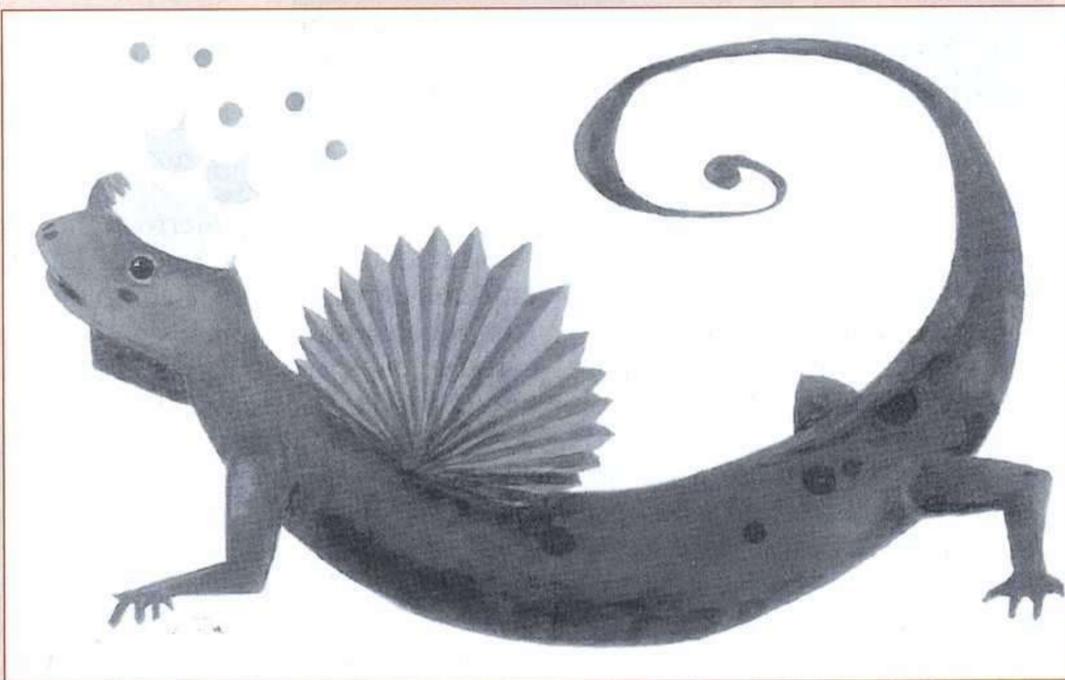
En principio, estamos ante un discurso, el cuento popular, que tiene, en la tertulia campesina, la función de un puro *acto de habla*, esto es, como espontáneo, debido a que cada una de sus realizaciones utiliza la estructura profunda de su lenguaje, como el habla utiliza las reglas de la comunicación. Pero no deja de ser un pseudoacto de habla, en el sentido de Searle Austin. Tomarlo en cambio como acto de habla pura, es decir, como si fuera una conversación espontánea, puede conducir, paradójicamente, a un nuevo equívoco de lo sagrado, al tomar las versiones de cada cuento como «intocable» por algunos folcloristas; de ahí a la utilización de la literatura oral como exponente del «alma del pueblo» y cosas así, para uso de nacionalismos más o menos agresivos, románticos o tardíos, no hay más que un paso. En realidad fue Lévi-Strauss el primero que destruyó este peligroso espejismo al afirmar que, en el pensamiento mitopoético, lengua y habla son una misma cosa. Principio que se revalida cada vez que tomamos en cuenta una nueva versión oral de un cuento conocido. Pensamos: es el mismo pero a la vez es diferente.

Más a lo concreto, el cuento de *El príncipe encantado*, por su amplísima difusión histórica y cultural, se diría que quiere ser una de esas historias primordiales, *cuasi* universales, que dan consistencia a la presunción de la condición humana, como algo, si no inalterable, al menos muy persistente y, desde luego, enigmático. Recuérdese que el tema central del cuento es el de la liberación del ser amado por la fuerza misma del amor y del castigo. En cualquier caso, se trata de un asunto sospechosamente recurrente. Nos permitiremos resumir la que consideramos forma más común o arquetípica de ese cuento en España, a partir sobre todo de versiones andaluzas (véase recuadro).

El príncipe encantado

Un pobre campesino tiene tres hijas muy guapas. Cierta día, en el campo, se le aparece un monstruo o bien escucha una voz misteriosa que le solicita una de las hijas, en el término de tres días, bajo amenaza de muerte para él, si no cumple lo que se le ordena. El campesino retorna a su casa, pero no cuenta a sus hijas lo que le ha ocurrido. Comienza a enfermar, y a punto de expirar el plazo concedido, confiesa a las tres su situación. Las dos mayores se niegan a entregarse al monstruo a cambio de la vida de su padre; pero la más pequeña sí acepta el trato. Echa a correr y cuando llega al sitio de la voz misteriosa, surge de pronto un castillo maravilloso, en cuyo interior vive el príncipe encantado. Se trata del heredero de un trono sobre el que pesa un encantamiento en forma de lagarto (u otro reptil). (En algunas versiones se dice que este encantamiento se debió a la insistencia de la madre ante la divinidad por tener un hijo, y que, llevada por la desesperación de la infertilidad, llegó a admitir en su súplica «un hijo, aunque sea como un lagarto».)

El príncipe invita a la hermosa joven a convivir con él, con la condición de que ella nunca lo vea. Ella acepta el trato, y así sucede. La relación más íntima se produce en la total oscuridad, una vez que el monstruo se desprende de su «asquerosa piel de lagarto» cada noche. Por fin un día, a través de ciertos signos, como la tristeza que reina en el jardín del castillo, ella llega al conocimiento de que su padre ha vuelto a enfermar, esta vez de melancolía, debido a la ausencia de su pequeña. La muchacha solicita al príncipe permiso para regresar al lado de su padre. Aquél le concede sólo tres días de plazo. En ese intervalo, las hermanas envidiosas consiguen que la heroína les explique en qué consiste su vida en el interior del misterioso castillo. Ella rehúsa manifestarse, pero la presión psicológica de las hermanas es tanta que al fin admite que tiene relaciones con un príncipe. Las hermanas no la creen, y la joven, para demostrarles que dice la verdad, consiente en dejarse acompañar por ellas de regreso al lugar encantado. Una vez allí, entrarán discretamente las tres en la habitación del monstruo durante la noche, y encenderán una vela para ver cómo es sin la piel de lagarto. Naturalmente, resulta «un ser bello como un ángel». Por imprudencia, una gota de cera ardiendo de la vela que porta la protagonista cae sobre el hombro del príncipe que duerme, y que despierta muy sobresaltado y entristecido. El príncipe avergüenza a la muchacha por no haber cumplido su palabra y le pronostica que si desea volver a reunirse con él, habrá de recorrer los cielos, la tierra y lo que hay debajo de ella, hasta gastar siete pares de zapatos de hierro, y encontrar finalmente el Castillo Celeste. Al momento, el castillo en que se encuentran desaparece y ella se ve impelida a cumplir tan terrible penitencia. Con la ayuda del sol, la luna, las estrellas y el viento, logra su meta, pero cuando llega, el príncipe, que ya se ha olvidado de ella, está a punto de casarse con otra, de alto linaje. Por virtud de ciertos objetos mágicos que sus aliados le han ido entregando, la hija del campesino conseguirá que el príncipe la reconozca y se case con ella en el último momento.



CARMEN SEGOVIA, «EL PRÍNCIPE ENCANTADO» EN CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES, ANAYA, 2002.

Cuento, mito y psicoanálisis

Estamos ante una de las historias, como ya apuntamos, más difundidas por todo el ámbito indoeuropeo y desde muy antiguo. La primera versión oriental conocida está en el Rig Veda, x 95; también aparece en el Satapatha Brahmana, en el Mahabharata y en los Puranas.

Aparece en 61 referencias del índice de Thompson; Espinosa inventarió ochenta y tres versiones hispánicas (entre nosotros se encuentra bajo muy diversos aspectos en lo secundario y con diferentes nombres: *Las tres ascuitas*, *Cabeza de burro*, *El castillo de oropel*, *La cueva del dragón*, *El lagarto de las siete camisas*, *La fiera del rosal*, *La fiera del jardín*,

Piel de sapo, *Piel de lagarto*, y un largo etcétera, que no producen sino variaciones poco significativas, por muy pintorescas y sabrosas que puedan ser en relación con ámbitos de la cultura local).

La historia tiene su correspondiente versión mitológica, ampliamente estudiada, en la leyenda de Eros y Psique, representada casi siempre por la versión



ANA JUAN, «JUAN MATASIETE» EN CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES, ANAYA, 2002.



XOSÉ COBAS, «TÍO GRILLO, EL ADIVINO» EN CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES, ANAYA, 2002.

de Ovidio; también Apuleyo la llevó a su famosa novela latina *El asno de oro*. Arquetipo literario, usado en el mismo relato, es el de *La Bella y la Bestia*, a partir de la versión construida por Mme. Leprince de Beaumont. Algunos psicoanalistas, sobre todo los seguidores de Carl Jung, ven un profundo significado de esta historia en la relación de uno mismo con su psiquismo inferior o «animal en nosotros». El cuento vendría a representar la necesidad de conectar en ese lado oscuro, el del hombre natural que hay en cada uno, dormido y reprimido por imperativos de la civilización. Como se puede intuir, sutiles analogías entre mito, cuento y psicoanálisis constituyen uno de los extensos dominios en los que también se alimenta el caos, al menos aparentemente. A todo ello habría que añadir las aportaciones de la antropología cultural, capaz de leer los viajes siderales de la heroína como representaciones de ciertos momentos de los antiguos ritos de iniciación, o el uso de sie-

te pares de zapatos de hierro como ida y retorno al reino de la muerte. La relación con el padre es vista como una tensión incestuosa o preincestuosa. Un tal cúmulo, pues, de conceptos más o menos cifrados, codificados y ensamblados, y por tal multitud de acarreos, que uno siente verdaderamente, con Lacan, la necesidad de afirmar que inconsciente y lenguaje son una misma cosa; que la civilización no es sino una forma tolerable de la locura, y que la democracia es un mecanismo que trata de evitar que aquella pierda de vez en cuando su autocontrol y degenera en barbarie colectiva.

Los sistemas de signos

Pero antes de volvernos locos también, convendría retomar el hilo de las teorías para el cambio de códigos. Forzosamente habrán de ser de base lingüística si, como hemos visto, todos los sistemas acumulados en el cuento se han

vuelto, asimismo, lingüístico-narrativos. Por eso es un relato y no un tratado. (No se pierda de vista, a todo esto, que estamos en un caso de tránsito directo de una versión oral a una versión audiovisual). Para ello, convendrá recordar que el lenguaje sólo es un sistema primario de signos, que existe porque existen otros sistemas de signos más elaborados, o secundarios, a los que el sistema primario sirve de traductor. Espero que no sorprenda tan jakobsoniana definición en medio de un discurso que se prometía acerca del caos. Pero es que si no existiera la posibilidad de un código primario, de un sistema de signos capaz de coordinar otros signos, ni siquiera podríamos hablar del caos como algo, y, por supuesto, no podría pasarse de un conjunto de signos a otro, con lo que nuestra película hubiera sido imposible.

El hecho evidente es que los espectadores de la televisión comprendieron en seguida que se trataba de un viejo cuento oral (muchas personas llamaron por

teléfono a Canal Sur TV, interesadas en comentar que aquel cuento se lo había contado tal o cual abuela), por muchos conocido, adaptado al medio televisión. Aunque parezca tautología, ello demuestra por sí solo que esa transformación es viable y que necesariamente se apoya en algo común a todos los referentes culturales, históricos, antropológicos, etcétera: el código lingüístico. De hecho, la película se basa en un guión escrito, con personajes que hablan, y las imágenes traducen incesantemente lo que está escrito. También podría decirse al contrario: el destinatario-espectador vuelve a codificar la imagen en texto oral (por eso podrá contarle la película a otro que no la haya visto, y algunos de los telespectadores que llamaron se empeñaban en defender sus variantes familiares). Sólo falta que tales transformaciones se hagan, además, con placer, derivado éste de la adecuación al medio en que se produce la historia. Si no existiera esa satisfacción (de la que procede el éxito; de hecho la película hubo de ser repuesta en Canal Sur), querría decir que el trabajo no estuvo bien hecho, pero no que era imposible. La educación audiovisual del público de hoy es tan intensa, que tampoco cabe pensar que los telespectadores toleraran la película porque conocieran el cuento; más bien habría sucedido al revés: el público no nos habría perdonado

haber hecho una mala película de un maravilloso cuento, como en realidad ocurre con las malas adaptaciones cinematográficas de grandes novelas.

Lo esencial, el arquetipo

Si me detengo en estas consideraciones no es para exhibir ninguna autocomplacencia (por demás se sabe que el mérito de una película radica fundamentalmente en su realizador), sino porque el experimento vino a demostrar, a través del reconocimiento y la aceptación del público, que todos los sistemas de signos secundarios integrados en el cuento, y que antes hemos esbozado apenas, volvieron a funcionar a través del lenguaje de la televisión, y que la película no hizo otra cosa que despertar en el inconsciente del público, una vez más, las excitantes sugerencias que constituyen su complejo sentido, hasta el punto de actualizar la historia como si fuera algo de nuestros días. Ello la revalida también como una de las que venimos denominando «historias primordiales de la cultura indoeuropea», en el sentido de que definen la condición humana y, al mismo tiempo, son un elemento civilizador

en su acción repetitiva. Modestamente, pretendíamos que, una vez rota la cadena oral por imperativos de la cultura actual, fuera precisamente el potente medio televisivo, tan responsable de esa ruptura, el que retomara la tradición, con los lenguajes múltiples a que ya están acostumbrados nuestros niños y nuestros jóvenes. Sólo debíamos ser cuidadosos con la historia en lo esencial narrativo, es decir, en la estructura significativa, que es una pieza metodológica que falta casi siempre en los estudiosos de estos procesos, sencillamente porque no han incorporado a sus análisis el sorprendente y revolucionario descubrimiento de Propp de la estructura abstracta, repetitiva y común de todos los cuentos maravillosos indoeuropeos. Dicho de otra manera, a nosotros no se nos alteró la historia al pasarla de lo oral a lo escrito, o al menos eso es lo que nos propusimos, ni siquiera en su paso intermedio del guión, porque previamente habíamos hecho un detenido estudio de los múltiples códigos simbólicos incluidos en muchas versiones del viejo relato, de todo lo cual se derivaba lo que denominamos el arquetipo, es decir, la forma más amplia y común posible del cuento en la tradición campesina, dominante a principios del XIX, y obtenida por comparación de las versiones con la estructura profunda descubierta por Propp. Así era como había que respetar el «caos»: impulsándolo de nuevo con el más caótico y libre de los lenguajes, el de la televisión. Por esta vez al menos la transcodificación no sólo no dañaba a la historia, sino que la trascendía, de sí misma hacia sí misma, acentuando sus perfiles, potenciando sus símbolos, rehabilitándola, en fin, para las nuevas generaciones. Jakobson, Greimas, y por supuesto Propp, volvían a tener razón. Desde la estructura significativa, todos los códigos son posibles. El verdadero enemigo de la literatura no es la televisión, sino la mala televisión, porque invalida el código primario. También los malos libros son enemigos de la buena televisión. Decididamente el mensaje no es el medio, salvo quizás en la política. Pero ésa es otra historia. ■

ANA JUAN, «LA MATA DE ALBAHACA» EN CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES, ANAY, 2002.

