

TRANSTEXTUALIDAD Y RELATO AUDIOVISUAL

Vicente PEÑA TIMÓN
Universidad de Málaga

Resumen: Se analizan los motivos teóricos e históricos básicos por los cuales el relato audiovisual es una estructura narrativa susceptible de ser afectada, tanto desde el punto de vista expresivo como artístico, por otros textos de muy diversa cualidad. La naturaleza constitutiva del relato audiovisual como medio de comunicación, con su peculiar soporte técnico, las características narratológicas que construyen las formas y los contenidos que se vierten en sus estructuras discursivas, las clasificaciones narrativas que se establecen entre los diferentes lenguajes y los antecedentes que la literatura, la teoría del arte, la semiología y la lingüística confieren al relato audiovisual, son los aspectos principales que se tratan en este artículo.

Palabras clave: Relato audiovisual, literatura, teoría del arte, semiología, lingüística, relato icónico, transtextualidad: intratextualidad, extratextualidad, interdiscursividad, metatextualidad, paratextualidad, architextualidad, hipertextualidad e hipotextualidad. Discurso narrativo.

Abstract: It analyzes the theoretical and historical reasons for which the basic story is an audio-visual narrative structure likely to be affected, both from the point of view as an expressive art, other texts of varied quality. The constitutive nature of the story as audio-visual media, with their peculiar technical support, the narratologic features that built the forms and contents that were poured into their structures of language, narrative classifications have been established between the different languages and the history that literature, art theory, semiology and linguistic give the audiovisual story, are the main aspects that are discussed in this article.

Keywords: Story media, literature, art theory, semiology, linguistic, iconic story, transtextuality: intratextuality, extratextuality, interdiscursivity, metatextuality, paratextuality, architextuality, hypertextuality and hipotextuality. Narrative Discourse.

Presentación

El estudio de las relaciones que se establecen entre un texto y otro, esto es, la trascendencia textual o las relaciones “notorias o disfrazadas” de un texto respecto de otro: *transtextualidad* (Genette, 1989), bien de la misma o distinta cualidad,

ha ocupado y continúa ocupando un lugar de creciente interés académico tanto en los ámbitos de la teoría y crítica literarias como, entre otros, en la investigación en ámbitos de la comunicación audiovisual.

Un medio de comunicación implica un lenguaje, pero no por ello existe un lenguaje concreto para cada medio existente. Esta peculiaridad sucede de manera concreta en el relato (texto) audiovisual, pues al contrario de los muchos debates acerca de la especificidad del lenguaje audiovisual, desde el punto de vista gramatical estricto, el audiovisual no es un texto que posea un lenguaje específico propiamente dicho. El texto audiovisual está constituido por más de un sistema particular de signos (elementos portadores de significación) y en cada uno de estos sistemas intervienen no solamente varios lenguajes propiamente dichos, sino que intervienen “lenguajes” connotativos al mismo tiempo¹. Es ésta una peculiaridad del dominio audiovisual que debe tenerse en cuenta al hablar de transtextualidad, ya que a la hora de producir un texto audiovisual son varias las vías por las cuales dicho texto puede encontrarse afectado por otros de naturaleza diferente, artística o de otra índole. De modo que nuestro intento se centra en presentar una reflexión acerca de los motivos por los cuales el relato audiovisual es susceptible de ser afectado innumerables veces y de manera excesiva, en muchas ocasiones, por otros textos. Dicho de manera figurada, explicar por qué el relato audiovisual es tan promiscuo en su relación con otras obras y por qué permite lo que podríamos denominar ‘préstamos artísticos y expresivos’ de todo tipo de textos, que no es sino entender el relato audiovisual como un texto al cual se le hace partícipe de heterogéneas influencias y “empréstitos” textuales externos. En definitiva, se pretende explicar por qué el relato audiovisual es tan propenso a incorporar aspectos textuales de otras disciplinas tanto artísticas como de otra naturaleza (*interdiscursividad*).

Transportabilidad del relato audiovisual

La comunicación audiovisual: cine, radio, televisión..., junto con la prensa, internet..., comparten las características que las definen como *medios masivos* y

1. Referido a la particularidad del sistema audiovisual y a los recursos expresivos propios del discurso audiovisual, véase Gutiérrez San Miguel, B. (2006): *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Cátedra, cap. 4.º, en donde la autora analiza la película *Before the rain* (M. Manchevski, 1994) y aplica los recursos expresivos propios del sistema y discurso audiovisuales. Dirigida por la misma autora, Barrios Vicente, I. M. (2007): *La representación fílmica de la ‘caza de brujas’ y sus consecuencias en Hollywood*, Tesis doctoral, Departamento de Sociología y Comunicación audiovisual, Universidad de Salamanca, en donde se presenta un interesante modelo de análisis fílmico centrado tanto en aspectos textuales: los recursos expresivos propios del discurso audiovisual como en sus aspectos extratextuales.

que constituyen, dentro del sistema de comunicación, el subsistema de la comunicación colectiva o social. Comparten, además, las mismas funciones como son las de informar, divertir, educar y presionar. Igualmente, comparten sus géneros. Hoy en día, las interrelaciones e interacciones entre los medios de comunicación de masas son altamente positivas y han abierto caminos de productividad comunicativa. Por otra parte, los medios hacen referencia a otros medios y se citan mutuamente. En ocasiones, reproducen, analizan o representan acontecimientos producidos por los propios medios o protagonizados por ellos.

Pero si nos centramos en el relato audiovisual como estructura narrativa advertimos que en relación con la transtextualidad, uno de los aspectos que lo caracteriza es lo que viene a denominarse la ‘transportabilidad’ del relato audiovisual.

Una de las peculiaridades del relato audiovisual es la capacidad que éste posee para asumir en su manifestación varias formas y sustancias expresivas, varios lenguajes, códigos..., sin menoscabo de alguno de ellos. Es tan desmesurado el relato audiovisual en este sentido que más que asumir se podría decir que “absorbe” todo tipo de estructuras, lenguajes y códigos de diferente naturaleza. Pero su capacidad no solamente se limita a poder captar todas esas variables e inventarios de signos de los diferentes procesos estructurales, sino que además posee la actitud de interrelacionarlos a fin de producir una sola unidad textual. Es decir, que las formas y sustancias expresivas así como los diferentes lenguajes y códigos se interrelacionan con la finalidad de construir un único texto. El relato audiovisual es una *representación* donde el referente de todos y cada uno de los significantes que lo construyen puede existir o no en nuestra realidad cotidiana. Es una representación en tanto que los contenidos y las formas que lo integran se muestran a través de una proyección dirigida a un público que observa cómo se desarrollan los sucesos que alguien (un autor implícito: realizador, director) presenta. Dentro de esa representación conviven en solidaridad diferente representaciones y narraciones donde cada una de ellas no tienen por qué ser de la misma naturaleza y tampoco tienen por qué ser propiamente originales, sino que pueden formarse a partir de otras narraciones y representaciones o motivos de una naturaleza diferente a la manifestación audiovisual.

Una parte importante de los estudios acerca del relato audiovisual han sido llevados a cabo por autores estructuralistas y semiólogos cuyo objeto han sido los textos literarios. Estos contextos se han mostrado pertinentes y productivos en el ámbito de la comunicación audiovisual. Tanto para C. Bremond (1976) como para S. Chatman (1990), la estructura que posee una narración concreta se muestra con independencia de las técnicas que se han hecho cargo de ella y de los procedimientos artísticos y de expresión empleados para su construcción. Basta

solamente que se relate una historia cualquiera para que ésta permita su *transposición*, sin que pierda alguna de sus propiedades esenciales, y cristalizarse en diferentes sustancias expresivas. De esta manera el tema de un cuento puede ser llevado, por ejemplo, al cine; el tema e historia de una novela puede dar origen a una radio-novela; un vídeo-juego puede dar pie a una película, etc. Lo que se cuenta tiene sus propios significantes, y éstos no son solamente las imágenes, sonidos, palabras, gestos..., sino los acontecimientos, situaciones y *conductas significadas* (C. Bremond) por esas imágenes, sonidos, palabras, gestos... Por lo tanto, es conveniente diferenciar entre los soportes donde se materializan los relatos y su estructura (independiente y autónoma) y los elementos formales tanto de contenido como expresivos que lo constituyen.

Para R. Barthes, la transportabilidad del relato está confirmada en tanto que éste puede soportar todo tipo de lenguajes y sustancias expresivas, que van desde el lenguaje articulado al gesto, desde la imagen ruido hasta la imagen sintética o digital, del uso de un solo lenguaje hasta sus combinaciones múltiples.

A la transportabilidad o transposición del relato audiovisual en su relación con la transtextualidad hay que añadir dos aspectos no menos importantes. Por una parte la capacidad de sincretismo del relato audiovisual y por otra los *estilemas de autor*. El relato audiovisual es una representación, una construcción narrativa compleja donde, como ya se ha dicho, conviven en solidaridad representaciones (micro-representaciones) y narraciones (micro-narraciones) en una misma representación principal. De modo que la capacidad de sincretismo del relato audiovisual, esto es, su capacidad para revelar narraciones y representaciones así como la idoneidad de conjuntar diferentes procesos estructurales y su capacidad de interrelacionarlos en una única materia expresiva (en este caso la audiovisual), a fin de producir una sola unidad textual, es lo que favorece su predisposición a que en su construcción se incorporen aspectos textuales de otras disciplinas tanto artísticas como de otra naturaleza.

Por otra parte, hay que señalar como elemento que permite algunos de los tipos de transtextualidad en el relato audiovisual, la manera peculiar que un autor tiene de construir sus textos, es decir, las constantes artísticas y expresivas que aparecen, tanto de manera implícita como explícita, en la obra de un autor, esto es, los estilemas de autor. Dice Graciela Reyes que “el autor citador es un yo enajenado de su texto. El texto es una hechura y en él podemos reconocerlo y oírlo, siempre con la condición de que no lo confundamos con él mismo...” (1984, 39). Aun cumpliendo la condición a que nos insta Graciela Reyes, la de reconocer al autor y no confundirlo con su texto, es propio en el relato audiovisual encontrarse con autores verdaderamente enajenados de su o sus textos. No solamente “citan”

a otros autores o se basan o trasponen otros textos, sino que se “autocitan”. Fijémonos en los siguientes ejemplos: Ridley Scott y Tony Scott.

En la película *Hannibal* (2001), Ridley Scott se sirvió de la pieza musical titulada *Vide cor meum*, versión de Patrick Cassidy, para realizar la secuencia de la película en que se mostraba el preludio de la muerte de una víctima más (el comisario de policía) del “carnicero” Hannibal Lecter. Una versión instrumental de la misma pieza musical la utiliza el mismo autor en una de las secuencias de la película *El reino de los cielos* (2005), donde una vez muerto el rey de Jerusalén, Balduino, su hermana Sibila le despoja de la máscara que le cubría el rostro crudamente dañado por la lepra².

Por su parte, Tony Scott en *True romance*³ (1993) utiliza como tema musical principal de la película una moderna versión realizada por Hans Zimmer del tema musical principal de la película *Badlands* (1973), de Terrance Malick, titulado *Migration*, compuesto por James Taylor, el mismo tema musical que a principios de la primera década del nuevo siglo utilizó una compañía multinacional de comida rápida para promocionar su entonces nueva campaña publicitaria. James Taylor compone un tema musical que años después versiona Hans Zimmer y unos pocos años más tarde una multinacional la utiliza para una de sus campañas publicitarias. ¿Cita, alusión, plagio?⁴ A la espera de un análisis en profundidad: un tipo de intertextualidad. En 1997, Tony Scott produce una película titulada *Hunger*⁵ (en España: *Hunger: el lado oscuro del deseo*) compuesta de tres historias con un mismo hilo argumental y donde él dirige las *hots sequences*. En una de las historia, la titulada “Las espadas”, se sirve de la misma versión que Hans Zimmer compusiera para *True romance*, que éste a su vez tomó de James Taylor, como uno de los temas musicales de la historia⁶.

Aunque en un primer momento bien es verdad que no deja de existir una cierta enajenación por parte de los autores a la hora de “autocitarse” en sus obras, puede entenderse este mecanismo como un procedimiento narrativo que en cierto

2. En este ejemplo podemos advertir una intencionalidad por parte del autor a la hora de conferir un sentido concreto a los textos, centrado en el tópic ‘muerte’, que de alguna manera “encadenan” las dos obras, al utilizar una estrategia similar en los episodios de ambas películas.

3. En España: *Amor a quemarropa*.

4. En principio no se contempla la posibilidad que se trate de ‘pastiche’.

5. Diferente de la película *The hunger* (1983) realizada también por el mismo director.

6. En las historias de Tony Scott, el tópic es el binomio ‘sexo-amor’: dos personas se conocen tras acordar una cita para practicar sexo y terminan irremediablemente enamorados. Mientras que en las películas de Tony Scott los elementos del tópic se encuentran en oposición: amor posible/amor no-posible, en los episodios de las películas de Ridley Scott los elementos del tópic se encuentran en oposición relativa: muerte-asesinato/muerte-enfermedad.

modo garantiza la subsistencia del estilo (estilemas) propio de cada uno de ellos. De esta manera se proponen ciertos “guiños” al espectador a fin de que éste reconozca subliminalmente que se trata de una obra de un autor concreto, porque las mencionadas autocitas no son sino la extensión de la peculiar manera de realizar las obras que cada autor tiene, de esos aspectos “invariables” artísticos y expresivos propios de cada uno de ellos, que aunque “invariables”, pueden cambiar de forma, y que aunque cambien de forma, los diferentes motivos artístico-expresivos y estructuras delatarán siempre la autoría de la obra.

Taxonomía narrativa interlenguajes

El relato audiovisual plantea un conjunto de problemas interesantes en cuanto a la taxonomía narrativa interlenguajes se refiere. Destacan tres: la existencia o inexistencia de una superestructura narrativa, el *transferí* narrativo y las analogías que se establecen entre los discursos, más concretamente, entre el discurso literario y el audiovisual.

En cuanto al primer problema, la existencia de una superestructura narrativa, ha sido resuelto en ámbitos parciales, tal y como lo demuestra Lévi-Strauss (1972) y V. Propp (1987). Un mismo contenido narrativo puede ser expresado por contenidos distintos como ya nos hacía saber L. Hjelmslev. La propuesta descansa sobre la idea que existe una base común (sentido de base común) en lo que se refiere a la capacidad de contar historias entre la literatura y el relato audiovisual. La diferencia reside en que la literatura narra relatando de manera escrita y el relato audiovisual lo realiza a través de un ‘hacer dramático’, esto es, narra y representa al mismo tiempo. En el caso del cine y la televisión, el hacer dramático será audiovisual, sonoro en el caso de la radiodifusión, visual en el caso de la fotografía... El estatuto de cada uno de los soportes y de cada lenguaje particular viene determinado por la materia audiovisual a la que se encuentre vinculada. Ángel Aras, en su libro *Los clásicos y el micrófono* (1969), muestra cómo ya Lucas Fernández y el ilustre Miguel de Cervantes hacían gala en sus obras de ‘tratamientos radiofónicos’. Fuzellier (1965) encuentra relaciones entre el lenguaje radiofónico y el cinematográfico en lo que se refiere a los planos y *travelling* sonoros y otros elementos técnicos de ambos medios. El aspecto principal que se puede destacar de los elementos citados reside en su sentido de anticipación, de prefiguración e intuición de un lenguaje cuyo medio de expresión todavía no se había inventado. No se trata de encontrar en la literatura una narrativa audiovisual tal cual, sino de demostrar cómo desde siempre han existido métodos cercanos entre ambos lenguajes, destinados a conmover e interesar a los individuos y al mismo tiempo suscitar su imaginación. Visto de esta manera, la relación

entre literatura y relato audiovisual se convierte en un instrumento productivo no solamente para el análisis de los lenguajes y todas las posibles interrelaciones que puedan existir entre ellos, sino también para el estímulo creativo de los autores.

En lo que se refiere al segundo problema, el ‘*transfert* narrativo’ (‘transferencia narrativa’), es un fenómeno que se encuentra generalizado no solamente en el relato audiovisual en particular, sino en la comunicación audiovisual en general. Se entiende por transferencia narrativa el paso de una estructura significante a otra. Los motivos se modifican y lo hacen en razón de la estructura significante y de la de significación. Se suele denominar a la transferencia narrativa en el argot industrial, ‘adaptación’, pero es un término narratológico que hace referencia a ‘transcodificación’, ‘migración de motivos’, ‘mutación de tipos’, ‘versión’, ‘traducción’, ‘traslación’, ‘adaptación’... El término que mejor se ajusta al concepto de transferencia narrativa es ‘transcodificación’, entendida ésta como la tarea de tomar los elementos propios de un sistema significante de una obra original y codificarlos de nuevo o convertirlos en los elementos propios de un nuevo sistema significante diferente. Por lo tanto, una transferencia narrativa es una transcodificación textual, es decir, una migración de ideas, lenguajes, códigos y motivos que caminan de una sustancia significante a otra y donde la nueva obra ha de mantener el mismo sentido que aparece en la obra original.

Se han transferido motivos, transcodificados textos, mutación de tipos..., del cómic al cine, de la fotonovela a la radio, de la literatura al cine y a la televisión, de los vídeo-juegos al cine, a partir de hechos históricos y biografías al cine, televisión y radio, y así una larga relación de posibles combinaciones. Se trate de una versión, traducción o cualquier otra modalidad de transferencia narrativa, el hecho que se permita la migración de motivos de unas estructuras a otras, de unos lenguajes a otros, define tal vez mejor que cualquier otro comportamiento la existencia de una superestructura narrativa. En este movimiento migratorio de motivos, en esa permanencia de estructuras básicas, existen aspectos que permanecerán invariables y otros que se modificarán en virtud del tipo de soporte donde se viertan los motivos. Por muy fiel que sea la transferencia de un lenguaje a otro, el mismo hecho de ser expresado con códigos y lenguaje distintos modificará el discurso narrativo, y al hacerse presente la especificidad de cada lenguaje, variarán las condiciones pragmáticas de la recepción del texto, del sentido conferido, etc. Estas condiciones pragmáticas de recepción del texto influyen también en la representación en el mismo lenguaje en que fue concebido, al variar cualquiera de los elementos formales o de contenido de la representación, como sucede por ejemplo con obras clásicas, se trate del personaje de *Don Quijote* de Cervantes, de *Otelo* de Shakespeare o de *Fausto* de Goethe.

Es de sentido común pensar que la traslación de una obra literaria al lenguaje audiovisual, y entramos en el tercer problema, sufrirá una serie de modificaciones en la naturaleza del texto narrativo, pues éste consiste en un flujo del discurso cuya finalidad es construir el relato audiovisual. Con mayor razón deberá ratificarse esta afirmación con respecto de la versión y la adaptación de una obra al relato audiovisual y otras modalidades de transferencia narrativa. El problema es trazar la línea entre lo permanente: la identidad superestructural de los motivos transferidos, y la novedad inherente a su manifestación textual en el nuevo lenguaje; una separación que en el estado actual de las investigaciones queda mucho por recorrer. En todo caso se producirá una influencia icónica al hablar de transferencia narrativa de otros lenguajes al pasarlo al audiovisual, influencia que alcanzará diferentes grados según, entre otras variables, el motivo, la variedad de la transferencia y el lenguaje en que se efectúan.

En la medida de lo posible, una transferencia narrativa ha de respetar las estructuras morfológica, sintáctica y semántica de la obra original, a fin de entender la nueva versión como una versión “responsable” con respecto al original. Si es así, nos encontramos ante una transcodificación, que no es sino una forma de adaptación. Trasladar ideas, códigos y motivos de una obra original a una segunda es entender la adaptación como una tarea de trasiego de medios y elementos y motivos e ideas, donde la responsabilidad de lo adaptado viene dada por la fidelidad al original en el contenido. Ahora bien, si se pretende buscar la originalidad en la adaptación hemos de llevar a cabo una labor de transcodificación, es decir, la reconstrucción de lo expresado en obra original en otra. Pero dicho así parece que la afirmación adolece de incoherencia, pues es entender la adaptación como si fuera una ‘traducción (lingüística)’, y dicha tarea (la de traducir) le obliga al profesional a ser fiel al original en el contenido, sin introducir ideas, materiales y motivos nuevos.

La principal razón responsable que solicita la adaptación, entendida como una operación de transcodificación, es la de respetar el ‘sentido’ (en su entender semántico) que el autor de la obra original ha vertido. Supongo que es a partir de esta posición desde donde podemos plantearnos definir los límites de la adaptación hasta ahora confusos, y llevar a cabo tareas creativas en una (nueva) obra adaptada, que no por ello puede dejar de ser creativa y original.

Aportaciones multidisciplinares

Caben pocas dudas acerca de las muy interesantes aportaciones con que las áreas de conocimiento, principalmente filológicas, han contribuido en el estudio de las relaciones que se establecen entre un texto y otro. Aportaciones de las cuales

algunas especialidades de la comunicación audiovisual son deudoras, de la misma manera que un autor es deudor de otro al citarlo (*intertextualidad*), pues los muy escasos estudios sobre los universos audiovisuales acerca de cómo un texto se encuentra afectado por otro anterior a éste, toman como referencia o derivan, en muchas ocasiones por transformación, de estudios filológicos precedentes (*hipertextualidad*). De modo que ya el mismo hecho de hablar acerca del tema de la transtextualidad en los dominios audiovisuales implica entender este tipo de estudios como si de investigaciones “metatranstextuales” se tratara, ya que la base teórica sobre la que descansa el estudio de la transtextualidad en el relato (texto) audiovisual se encuentra ya afectada por otra base teórica anterior de diferente cualidad como son las investigaciones y estudios filológicos. Así que podríamos decir que nos encontramos, ya de partida y anterior a cualquier primera o siguientes conclusiones de casos concretos, ante los que se puede denominar “Metafectación”: transtextualidad basada en una transtextualidad teórica dada.

De modo que vamos a realizar un breve repaso de las materias de conocimiento científico que a lo largo de muchas décadas y en ocasiones anterior a la aparición del relato audiovisual han desarrollado lenguajes y códigos propios que después han servido para entablar relaciones transtextuales con los ámbitos del sistema y proceso audiovisuales. La literatura, la teoría del arte, la semiótica y la lingüística entre otras, se presentan como principales antecedentes del relato audiovisual y donde, bien por necesidades de la industria (producción masiva de películas), bien por necesidades sociales (consumo de productos, mensajes y contenidos audiovisuales), el relato audiovisual ha recurrido a ellos en todo momento a fin de materializarse y poder difundirse. Por consiguiente es fundado defender la idea que la influencia textual de estas disciplinas sobre el relato audiovisual se puede considerar que es históricamente innata, pues desde la aparición de la imagen visual en movimiento (el cinematógrafo) hasta hoy en día (la imagen de síntesis), el relato audiovisual no es sino la etapa siguiente a todas las etapas de la literatura, la teoría del arte, la semiología y la lingüística que lo precedieron.

Literatura

Las relaciones epistemológicas entre la literatura y el relato audiovisual son profundas. En primer lugar hay que recordar que ha sido en el ámbito literario donde se han puesto a prueba los modelos narrativos propuestos, entre otros, por los estructuralistas: Umberto Eco: su teoría de “lector modelo”; Algirdas J. Greimas: semiótica textual; T. Todorov: aplicación del “modelo triádico” y “modelo homológico”; O. Hendricks: análisis estructural a través del cuento de Faulkner *Una rosa para Emily*; Grupo de Entrevernes: su teoría del “programa narrativo”, etc.

La existencia de una analogía entre la literatura y el relato audiovisual ha llamado la atención de estudiosos del ámbito audiovisual. Así, por ejemplo, Paul Leglise indagó en el “arte fílmico” de Virgilio⁷. Con mayor profundidad y extensión, S. Eisenstein (1958) encuentra relaciones entre la obra literaria de Dickens y la obra cinematográfica de D. W. Griffith, donde en la obra del primero ya se dan indicios de elementos cinematográficos como son el primer plano, la acción paralela, la descripción de los tipos, el punto de vista..., elementos en el relato literario a los que posteriormente Griffith daría forma cinematográfica⁸.

La literatura ha ofrecido sus géneros al relato audiovisual y ésta ha sabido desarrollarlos después de una forma específica. Como ejemplo significativo es el caso de los seriales, que encuentran su origen en los folletines literarios. El serial literario tiene su origen en Francia hacia 1830. Emile de Girardin, escritor de poca importancia, pero hombre de negocios imaginativo, fundó en 1836 el periódico *La Presse*. Rebajó a la mitad el precio de la suscripción y cubría los gastos con anuncios y avisos. El resultado fue que la tirada se triplicó. El ejemplo fue seguido por otros periódicos y se entabló una fuerte competencia. En esta competencia, las novelas por entregas jugaron un papel importante, ya que provocaron un gran interés en el público. Otro ejemplo, lo encontramos en *Las mil y una noches*, donde Scherezade pone en juego una técnica serial, cuando descubre un nuevo método de contar historias para terminar con el aburrimiento del sultán, a fin de liberarse del fatal destino que le espera⁹.

Sin embargo, la idea de la publicación de las novelas por entregas encuentra su origen mucho antes, cuando durante el Consulado y el Primer Imperio, la censura limitaba considerablemente la extensión de los periódicos. Era preciso aumentar la extensión de los mismos con un suplemento literario que arropara, entre otras publicaciones, folletines por entregas. Buloz fue quien puso en práctica la idea, que había tomado de Veron en la *Revue des deux mondes*, donde empezó a publicar novelas de Balzac, entre otros. Pero en estos precedentes hay que considerar también otros factores, como son los de orden político, social, artístico, que permitieron que esta nueva “manera” de narrativa literaria, progresara. El Segundo Imperio terminará bruscamente con este género al imponer un impuesto de un céntimo por ejemplar a los periódicos que incluyeran novelas por entrega. El propósito era desvitalizar la prensa. Pero nunca existió la intención de acabar con este tipo de literatura. Pero el folletín no murió y encontró, además del periódico, otras formas de manifestación que las encontraremos tiempo después en el cine. Louis

7. Tomado de García García (1988).

8. Véase por ejemplo la película de D. W. Griffith *El nacimiento de una nación*, 1915.

9. Véase Gasca, L. (1975): *El arte del cómic*, San Sebastián, Ediciones Pala.

Feuillade creó la serie de *Fantomas* y el serial sobre el detective justiciero Judex, una vez que Gaumont orientara su producción hacia una modalidad narrativa tan vieja como Homero y Scherezade, pero de una probada eficacia¹⁰.

La literatura no sólo aporta al relato audiovisual precedentes analógicos de gran valor, tanto en la categorización de los conceptos como en el análisis narrativo de los mismos, sino que además entre ambas se dan diversos tipos de vinculaciones que enriquecen esa relación, tales como que la literatura aporta al relato audiovisual materiales narrativos para incluirlos, mediante un mayor o menor grado de adaptación, en la programación de los diversos espacios de las diferentes sustancias expresivas de las cuales se sirve el relato audiovisual en general. El relato audiovisual en sus diferentes manifestaciones textuales: cine, radio, televisión..., ha difundido obras de indudable valor literario. En muchas ocasiones, han podido respetar su *literalidad* y en otras han necesitado consistentes adaptaciones o introducir modificaciones leves, debido principalmente a que el audiovisual posee su “propio lenguaje”, aunque como lenguaje no sea del todo preciso. Pero si el relato audiovisual se ha beneficiado de la literatura, ésta ha encontrado en las sustancias expresivas propias de la manifestación audiovisual el beneficio de la difusión masiva. Además, los medios audiovisuales han supuesto “tema” de creación para autores literarios, autores que han escrito directamente para el cine o para la radio o televisión. La literatura y el relato audiovisual colaboran en la construcción de nuevos géneros e intercambian sus técnicas. El *docudrama* bien podría ser un nuevo género si se aplicasen las técnicas de la novela a las ciencias de la información. Sin embargo, la literatura se vuelve deudora de las técnicas de la narrativa de la imagen audiovisual por lo que respecta a las técnicas informativas. Entre otros se pueden destacar a Truman Capote en *A sangre fría*. Asimismo, el relato de actualidad toma técnicas prestadas de la narrativa literaria para su puesta en escena. Por otra parte, informaciones ofrecidas por los medios pueden ser el origen de una novela o de una construcción literaria. Y esas mismas informaciones pueden merecer la atención de una reconstrucción dramática.

En cuanto al relato radiofónico hay que decir que mientras que el relato expresado en soportes de imagen audiovisual ofrece un universo de imágenes visuales y sonoras, el relato radiofónico y el relato literario han de sugerir las imágenes mentales a partir de soportes específicos: el código escrito para la literatura escrita, y el verbal, musical y sonoro no musical para la radio. La recurrencia de la literatura a este modo de hacer, es constante. Ese hacer imaginar, se encuentra presente tanto en las obras de estructura compleja como en las de estructura sencilla. Igualmente, el relato radiofónico nos ofrece una poderosa sugerencia visual

10. *Op. cit.*

en muchos de sus pasajes, ya sean de narrativa de ficción o de narrativa de referente natural. La literatura es objeto de citas para algunos narradores radiofónicos y origen de mitos y personajes. Por último, desde el punto de vista de la teoría de sistemas, el relato radiofónico y la literatura tienen un punto de intersección, pues si bien es cierto que la literatura contiene otros elementos en su sistema que no son narrativos (igualmente podemos decir de la radio), también es verdad que ambos poseen un elemento en común como son sus respectivas narrativas específicas, por supuesto, pero beneficiarias a su vez del concepto general de relato.

Teoría del arte

El arte se puede clasificar en dos categorías o puede procurarse dos definiciones del mismo, una que lo entiende como medio al servicio de un fin y otra que lo considera naturaleza de una cosa o constitución natural (Gombrich, 1997).

La primera de las categorías hace referencia al arte como técnica, es decir, que el término evoca una serie de procedimientos para resolver un problema, acercarse de un objetivo y conseguir una obra estética. Un ejemplo claro que lo empareja con el relato audiovisual es la “construcción” de una película o la grabación de un programa radiofónico o televisivo. En definitiva, en este primer caso, el arte (el arte cinematográfico, por ejemplo) es un procedimiento que se domina, cuyo fin es representar un aspecto de la naturaleza, de la “realidad”, tanto a un nivel de dominante icónica, como iconográfica, como iconológica. Esta definición presenta un enfoque “poético” del arte y de la obra de arte, pues tiene en cuenta el hacer del objeto que se fabrica o que se construye.

Cuando se habla de relato visual se hace referencia a imágenes representadas, fijas o dinámicas (relato icónico). Toda representación se puede considerar una *imagen*. Toda imagen representada es susceptible de ser impostada en un formato (natural o artificial) y todo formato presenta una variedad de tamaños (*ratio*), y es la *ratio* de los formatos lo que anticipa la naturaleza narrativa de las imágenes.

Un claro ejemplo de lo que estamos apuntando lo encontramos en el arte de la Edad Media. Ya es conocida la idea que la imagen ha venido desempeñando una función comunicativa esencial tanto en la sociedad como en el arte. Pero en la Edad Media es donde la citada función comienza a adquirir un nivel de mayor “comunicabilidad” en su manifestación artística. El concepto de ‘pensamiento en imágenes’ (Scobeltzine, 1990; Bayard, 1995), encuentra su lugar de comienzo en el medievo y hace referencia a la expresión visual de la mentalidad de la época. En particular, el arte románico se manifiesta como arte feudal por excelencia, ya

que se trata de un arte monástico y nobiliario propio de los estamentos sociales dominantes de la época: clero y nobleza. Con el fin de hacer triunfar un sistema de pensamiento, el señor feudal disponía solamente de su fuerza, de ahí que fuera de máximo interés que el clero (también actuante como señor feudal) difundiera una visión dominante del mundo y lo expresara a través de toda una serie de creaciones icónicas: pinturas, escultura..., elementos clave del pensamiento de la época. En esta época, todas las manifestaciones artísticas parecen responder a un denominador común: el “sistema de pensamiento medieval”, que se construye a partir de una serie de principios de organización que trascienden de sus imágenes y donde la mayor parte de las manifestaciones icónicas son sacras, en una sociedad donde el fervor religioso está ampliamente extendido, y donde el arte está controlado por el clero.

Durante el románico existió una articulación retórica de la palabra escrita con la imagen, que apareció reflejada en miniaturas: en el *Libro de horas*, y también en la *Bibliae pauperum*, también denominada las ‘Figuras de los simples’, auténticos relatos icónicos dispuestos por lo general en las catedrales para enseñar al pueblo llano y hacer más inteligible el credo religioso. Se consideraba la imagen más capacitada que la palabra en solitario para hacer más accesible, a una vasta población inculta de creyentes reales y potenciales, la lectura de los textos sagrados a través de los relatos icónicos.

Mientras que en el románico se habla de las ‘Biblia de los pobres’, en el gótico se habla de la ‘Biblia de piedra’ (Bayard, 1995). La práctica decorativa en esta etapa medieval, basada principalmente en la escultura y en la decoración de edificios, se pensó y se desarrolló, al igual que en el románico, para enseñar al pueblo llano. La decoración de las catedrales góticas y sus esculturas en bajo relieve adoptaban formas narrativas (relato icónico), a fin de que todos los ciudadanos pudieran “leer” y entender el pensamiento medieval dominante. La forma de relato de aquella época era el icónico. La imagen era fija, pero la sucesión de varias de estas imágenes construía un relato que contaba los acontecimientos que les sucedieron a unas personas muchos años antes. Las bases narrativas para construir los relatos icónicos las tomaban los artistas de la época de los episodios de la *Biblia* principalmente. Todavía tendríamos que esperar algunos siglos para ver como esas imágenes adquieren movimiento.

En cuanto a la segunda definición de arte: naturaleza de una cosa o constitución natural, el arte hace referencia al carácter ético, intelectual, moral, anímico, vital, psíquico..., de la obra; aspectos sutiles, etéreos, vaporosos, creativos, sofisticados, delicados, frágiles, quebradizos, “espirituales”... del arte y de la obra de arte en particular. Esta segunda dimensión del arte tiene encomendada la labor de

procurar crear ‘la ilusión de realidad’, disponer una representación de la naturaleza o de la realidad como si lo representado existiera de verdad. En este sentido, la fotografía en primer lugar y después el cine, jugaron (y continúan jugando) un papel protagonista, sin olvidar la radio (recordemos *La guerra de los mundos*, de O. Welles) y la televisión. Se tiene como objetivo el parecer y aparecer natural, donde el verdadero arte es “el arte de esconder el arte”. Esta segunda dimensión constituye el enfoque “estético” del arte y de la obra de arte: enfoque que apunta a la sensibilidad humana.

Apoyándonos en Gombrich y Eribon (1992), se puede decir que, en un principio, el concepto de arte hacía referencia al oficio, a la habilidad y a la competencia técnica del pintor. Pero hoy en día, el término arte se utiliza por lo general, de manera vaga. Cuando empleamos este término, ¿qué estamos o que debemos entender? Esencialmente dos sentidos. Uno, el que se refiere al arte como creación de imágenes y no como grandes obras de arte. Y dos, el que constatan algunos teóricos cuando, emitiendo juicios de valor aseguran, cuáles *sí* y cuáles *no*, son consideradas “obras de arte” o “grandes maestros”. Pero entendamos como entendamos el arte, no pasa desapercibido que el fenómeno de influencia y afectación de las estructuras artísticas en el relato audiovisual es poco discutible.

*Lingüística y semiótica*¹¹

La lingüística ha aportado muchos de sus métodos de análisis a otras disciplinas científicas y en concreto a algunas de aquellas que pertenecen a los ámbitos de la comunicación audiovisual. De forma general, la lingüística puede definirse, por una parte, como el estudio científico del lenguaje y de las lenguas naturales y por otra, como reflexión teórica sobre el lenguaje (A. Quilis)¹². Esta última acepción relaciona a la lingüística no solamente con la teoría semiótica sino también con los ámbitos de la comunicación, en concreto con una de las manifestaciones determinadas del relato audiovisual. Al ocuparse la lingüística del estudio de las lenguas naturales, se puede mantener la postura que asegura que su relación con algunas de las disciplinas propias de la comunicación audiovisual es directa, como así sucede con el lenguaje radiofónico, pues en este medio de expresión, la ‘palabra’ proferida, entendida como un contenido lingüístico sometido a ciertas reglas gramaticales, también es propia de sustancias expresivas específicas de algunas manifestaciones audiovisuales dentro del relato audiovisual, como es la citada. Así

11. Semiótica y semiología. (Véase U. Eco: *Tratado de semiótica general*, 1991)

12. El autor se basa en las definiciones presentadas por Martinet (1961), Cristal (1968), Dinneen (1967), Robins (1971), etc.

y desde este punto de vista, la ‘palabra’ en la imagen radiofónica (relato radiofónico) constituye un subsistema del lenguaje radiofónico, que acompañado de los otros dos subsistemas, como son la música y los sonidos no-musicales, completan su manifestación expresiva concreta dentro del relato audiovisual.

En cuanto a las aportaciones de la semiótica hay que decir en primer lugar que la relación principal que se establece entre ésta y el relato audiovisual es que la primera ha estudiado científicamente cómo el relato es construido por un discurso. La tendencia a analizar el relato surgió con la aparición del libro de V. Propp *Morfología del cuento* (1928). Algirdas Julien Greimas propuso el “modelo actancial” basándose en las aportaciones de Propp y E. Souriau, y desarrolló un modelo de análisis semiótico del texto narrativo. Otros autores engrosan la lista de estudiosos del análisis del relato: C. Bremond: lógica de los posibles narrativos; A. J. Greimas: análisis semiológico del texto; R. Barthes: lectura polifónica; T. Todorov: modelo homológico; U. Eco: lector modelo; T. A. van Dijk: ciencia del texto; G. Bettetini: la conversación audiovisual; Irigaray: visión psicoanalista; E. Benveniste: estructura de relaciones de persona; C. Metz: relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en el cine; Gritti: el relato de prensa; Hendricks: normalización narrativa; Grupo de Entrevernes: programa narrativo; Grupo μ : la retórica general; Clanche: texto libre; Strauss, Durand, Urrutia, Mitry, Lotman, Kristeva, Genette, García García, Courtés, Schaeffer, Morín, García Jiménez, Villafañe, Zunzunegui...¹³

En cuanto a las formas particulares como se han desarrollado las relaciones entre el relato audiovisual y la semiótica, hay que especificar las siguientes: semiótica musical: Nattiez; semiótica artística: Lotman, Shapiro, Panofsky, Mukarovsky...; semiótica de la fotografía: Tardy, Chinis, Lindekens...; semiótica del cine: Metz, Eco, Barthes, Lotman, Mitry, Pasolini, Urrutia...; semiótica del cómic: Gubern, Eco, Rodríguez Diéguez, Baumgärtner...; semiótica de la televisión: Eco, García Bordau, Cebrián Herreros...; semiótica de la imagen visual y sonora: R. Arheim, A. A. Moles, J. Villafañe, S. Zunzunegui, J. García Jiménez, García García, R. Gubern ...¹⁴

En cuanto a la constitución de una semiótica del relato audiovisual, los estudios realizados al respecto son escasos y no llegan a crear un *corpus* de estudio suficiente como para poder hablar de una semiótica del relato audiovisual como materia constituida. Pero no hay que olvidar que la imagen narrativa, al

13. La relación de autores y obras está tomada de García García (1988) y ampliada por el autor de este artículo.

14. La relación de autores y sus disciplinas está tomada de García García (1988) y ampliada por el autor de este artículo.

ser considerada como texto (conjunto analizable de signos), comparte un mismo objeto formal y un mismo método basado en la pertinencia previa y establecida convencionalmente. Así que la imagen narrativa es susceptible de establecer un estatuto semiótico para el relato audiovisual.

A modo de conclusión

Puede afirmarse que el relato audiovisual es uno de los más susceptibles de ser afectado por otros de diferente cualidad debido especialmente a su naturaleza plural, establecida por los diferentes sistemas de significación y por los diferentes lenguajes que lo constituyen. Las dos componentes del relato audiovisual, la visual y la sonora, aceptan tantos y diversos sistemas significantes en su construcción que facilitan el hecho de que se puedan incorporar, en sus formas expresivas y de contenido, traslaciones textuales propias de otras disciplinas o tipos de manifestación textual. El aspecto principal que facilita el hecho de cualquiera de los modos de transtextualidad es principalmente la transportabilidad del relato audiovisual, que junto con la capacidad sincrética de éste y los estilemas de autor, potencian que el relato audiovisual sea una estructura narrativa idónea para la trascendencia textual. Las taxonomías narrativas intelenguajes, donde se pone de manifiesto la existencia de una superestructura, garantizan la transtextualidad entre obras con diferentes lenguajes y la transferencia narrativa. La influencia que han ejercido sobre todo la literatura y también la teoría del arte, la semiótica y la lingüística son históricamente innatas y suponen el precedente de la transtextualidad en el relato audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹⁵

- ARAS, A. (1969): *Los clásicos y el micrófono. Del arte y oficio para escribir la radio*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- BALSEBRE, A. (1994): *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra.
- BARTHES, R. (1976): *Retórica de la imagen*, en Barthes, R. (et al.): *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BAYARD, J. P. (1995): *El secreto de las catedrales*, Girona, Akal.
- BREMOND, C. (1976): *El mensaje narrativo*, en Barthes, R. (et al.): *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

15. Los datos de las películas a las cuales se hace referencia en este artículo están tomados de los títulos de crédito de cada una de ellas.

- CASCAJOSA VIRINO, C. (2006): *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus.
- ECO, U. (1991): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- EISENSTEIN, S. (1958): *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp.
- FUZELLIER, E. (1965): *Le langage radiophonique*, París, Janvier.
- GARCÍA GARCÍA, F. (1988): *Narrativa de la imagen radiofónica*, Proyecto docente, Madrid, Universidad Complutense, 2 vols. (citado el volumen I).
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- GASCA, L. (1975): *El arte del cómic*, San Sebastián, Ediciones Pala.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GOMBRICH, E. H. (1997): *La historia del arte*, Madrid, Debate.
- GOMBRICH, E. y ERIBON, D. (1992): *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (2006): *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- HJELMSLEV, L. (1984): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- QUILIS, A. (1983): *Lengua española*, Madrid, UNED.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1972): *Antropología estructural*, Madrid, Eudeba.
- PROPP, V. (1987): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- REYES, G. (1984): *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- SCOBELTZINE, A. (1990): *El arte social y su contenido social*, Barcelona, Mondadori.