

**ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS ESTRUCTURAS
ARTICULATORIAS DE LOS MUNDOS POSIBLES EN LAS
TRANSDUCCIONES
DE *BRIDESHEAD REVISITED* DE EVELYN WAUGH**

**COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ARTICULATING
STRUCTURES OF THE POSSIBLE WORLDS IN THE
TRANSDUCTIONS OF *BRIDESHEAD REVISITED* BY EVELYN
WAUGH**

Victoria Hernández Ruiz

Universidad Francisco de Vitoria

ABSTRACT

Fictional works have in their artistic constitution structures that articulate the possible world that develops in them and the interactions of the characters among themselves and with the world they inhabit. These articulatory structures of the possible worlds, through mimetic processes, emulate existing patterns in effective reality, making fictional worlds credible, recognizable and meaningful to the recipient. In this article we stop to examine the structures that respond to ethical, aesthetic and religious categories and we analyze the presence or absence of these in the intersemiotic television and film transductions of Evelyn Waugh's literary work *Brideshead Revisited* and we see how the general order structure of the protomund



is affected in the process of transmodalization by respecting or dispensing with these articulatory structures.

Key words: possible worlds, transduction, intersemiotics, transmodalization, *Brideshead Revisited*

RESUMEN

Las obras de ficción poseen en su constitución artística estructuras que articulan el mundo posible que en ellas se desarrolla y las interacciones de los personajes entre sí y con el mundo en el que habitan. Estas estructuras articulatorias de los mundos posibles, mediante procesos miméticos, emulan patrones existentes en la realidad efectiva, haciendo que los mundos ficcionales sean verosímiles, reconocibles y significativos para el receptor. En este artículo nos detenemos a examinar las estructuras que responden a categorías éticas, estéticas y religiosas y analizamos la presencia o ausencia de estas en las transducciones intersemióticas televisiva y cinematográfica de la obra literaria *Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh y comprobamos de qué modo la estructura de orden general del protomundo se ve afectada en el proceso de transmodalización al respetar o prescindir de estas estructuras articulatorias.

Palabras clave: mundos posibles, transducción, intersemiótica, transmodalización, *Brideshead Revisited*

Fecha de recepción: 9 de noviembre de 2020.

Fecha de aceptación: 1 de diciembre de 2020.

Cómo citar: Hernández Ruiz, M. Victoria (2020), «Análisis comparativo de las estructuras articulatorias en las transducciones de *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 4: 35-63.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.003>

INTRODUCCIÓN

En la creación de las obras literarias, observada desde el prisma de la teoría de los mundos posibles enunciada por Tomás Albaladejo (1986), encontramos en una de sus primeras fases, en la constitución de la denominada estructura de orden general, determinadas claves que la articulan y que la proveen de la solidez suficiente para regir el modelo de mundo. Desde dicha estructura de orden general se conforma la estructura de conjunto referencial, en el plano de la extensión que, una vez intensionalizada, deviene la macroestructura previa a la realización verbal en la microestructura. Por tanto, las claves articulatorias que aportan solidez al modelo de mundo en el primer estadio creativo, lo hacen también al texto literario en el resultado final artístico y de este modo los mundos posibles que se constituyen desde dicho modelo de mundo son reconocibles, coherentes y significativos en el proceso de recepción.

Esto sucede porque la construcción de mundos posibles en los que se incluyen seres, estados, procesos y acciones ficcionales, a los que el receptor accede mediante canales semióticos, emula a los seres, estados, procesos y acciones que existen en el mundo real objetivo, no siempre como copias exactas, pero sí mostrando patrones que definen dichos elementos y las relaciones de interacción de los particulares posibles entre sí y con el mundo en el que habitan. Dichos patrones han de ser comprensibles y coherentes y así, venir determinados por categorías que articulen dichas relaciones de interacción en el mundo real efectivo, categorías que parecen necesarias para dotar de verosimilitud al texto literario y que en la realidad efectiva aparecen como indispensables en la interacción del hombre con sus semejantes, con el entorno visible en el que estas relaciones se desarrollan y con el entorno invisible y trascendente hacia el cual el espíritu humano siente una especial adhesión. Estas categorías aparecen definidas y concretadas en términos éticos, estéticos y teológicos respectivamente. Así y bajo criterios miméticos, se considera inmediata la presencia de un orden de relaciones también en la realidad ficcional para dotar así de congruencia las interacciones de los particulares posibles que habitan un mundo posible comprensible, reconocible y coherente y que será verosímil y significativo para el lector.

A los elementos estructuradores de dicha interacción ficcional hemos venido en llamarlos claves articulatorias y en el modelo de mundo que para los personajes se considera real efectivo, han de aparecer dichas claves articulatorias ética, estética y religiosa. Estimamos que la medida en la que las obras literarias posean en su estructura de orden general dichas

claves articulatorias de la situación de los personajes en el mundo y ante el mundo, determina la poeticidad de dichas obras, en cuanto que el receptor se reconoce en ellas de manera más verdadera, las percibe como desveladoras de una mayor belleza y experimenta así una comprensión del mundo, esencialmente, más humana.

Por todo ello, en una investigación precedente (Hernández, 2020) se propuso una ampliación en la teoría de los mundos posibles planteada por Albaladejo, dada la idoneidad y la flexibilidad de su estructuración semiótica. Según dicho autor, una obra literaria posee tantos mundos posibles como personajes aparecen en ella. A partir de este primer estadio de clasificación, se propone que los distintos mundos de personaje están definidos por los diversos seres, acciones, estados, procesos e ideas que en ellos están presentes y dichos mundos serán descritos de acuerdo con las diversas actitudes de experiencia vividas por el personaje en este mundo posible respecto a tales seres, acciones, estados, proceso o ideas que lo definen. Así, un mundo posible de personaje se fragmentará en dos tipos de submundos: en primer lugar, el factual, que el personaje experimenta como su mundo real efectivo, es decir, un submundo que articula su realidad ficcional; y en segundo lugar los mentales, que el personaje percibe como actitudes de experiencia vividas, es decir, submundos que responden a los temores, sueños, deseos, imaginaciones o creencias de dicho personaje.

Precisamente en este segundo estadio de la clasificación de mundos, en la fragmentación de los mundos de personaje, es donde vimos adecuado insertar la valoración de los elementos que ordenan las interacciones de los personajes con sus semejantes, con el mundo que habitan y con la trascendencia. Y se hizo aumentando las actitudes de experiencia que definen los submundos de cada uno de los mundos de personaje que constituyen a su vez, tanto la estructura de conjunto referencial, como la estructura de sentido, plasmada finalmente en el texto. A las actitudes de experiencia temida, soñada, deseada, imaginada o creída, se sumaron las actitudes de experiencia ética, estética y religiosa, que no solo describen el mundo mental de cada personaje, sino que, a su vez, imbricadas con el submundo real efectivo, articulan las relaciones de interacción con los otros personajes y con el mundo global real efectivo en el que habitan, construido según las instrucciones otorgadas por la estructura de orden general y el consiguiente modelo de mundo.

Para justificar su implementación en el discurrir teórico de los mundos posibles planteado por el profesor Albaladejo, se comprobó que las claves articulatorias ética, estética y religiosa encajaban a la perfección con sus postulados y, así, desde la dimensión semántico

extensional, extratextual, del referente; hasta la representación lingüística del mundo, tras la intensionalización de la extensión, tanto en la macroestructura de base como en la de transformación, hasta llegar a la microestructura; dichas claves pueden ser identificadas como elementos presentes en la fábula y en el sujeto, por lo que se convierten en material literario.

Para demostrar este extremo, se propuso un modelo de análisis que permitió rastrear las claves articulatorias ética, estética y religiosa en la obra de arte ficcional, transformadas en elementos lingüístico-literarios. El análisis dispuso tres ejes de estudio relacionados con el carácter semiótico del texto literario, considerado macrosigno: el semántico, el sintáctico y el pragmático. En el primer nivel, que es el que en este artículo interesa, las claves articulatorias, consideradas actitudes de experiencia, aparecen descritas mediante proposiciones de valor lógico de verdad o falsedad que predicán sobre estados, procesos y acciones en los respectivos submundos ético, estético y religioso -junto a los submundos temido, soñado, deseado, imaginado o creído -del mundo de personaje correspondiente en el plano semántico. Estos aspectos fueron constatados mediante el escrutinio de la novela *Brideshead Revisited*, publicada en 1945, la más conocida del autor inglés Evelyn Waugh.

Pero, ¿qué sucede ante la privación o la subversión de las categorías articulatorias ética, estética y religiosa en la creación de una obra artística? ¿Se obtiene como resultado un mundo posible inverosímil por ininteligible y no significativo para el receptor? Las respuestas a estas cuestiones provendrán del análisis contrastivo de los mundos globales articulatorios ético, estético y religioso de la novela *Brideshead Revisited* con los de las transducciones en la serie y en la película homónimas que se llevará a cabo en este artículo.

El método utilizado para tal elucidación propone un modelo de análisis que compara la constitución de los mundos globales articulatorios de la novela, que se llevó a cabo en la fase de análisis semántico, con la presencia o ausencia de las proposiciones de valor lógico que describen los mundos sucesores televisivo y cinematográfico.

La novela *Brideshead Revisited*, publicada en 1945, es la obra más relevante del autor inglés Evelyn Waugh. En ella, el protagonista, Charles Ryder, narra su relación con la familia Flyte, aristócrata y católica, durante un periodo de más de veinte años que comprende desde el esplendor de la juventud en Oxford hasta la sordidez de la II Guerra Mundial.

Poco después de su publicación, Waugh comenzó a recibir ofertas para llevar la historia a la gran pantalla, pero esta no llegó a concretarse por las reservas del autor ante la dificultad de plasmar en el guion la acción de la gracia en los personajes. No fue hasta 1981,

quince años después de su muerte, cuando vio la luz la serie de Granada Television. La versión cinematográfica, de BBC Films, se hizo esperar hasta 2008.

En invierno de 1947, Waugh viajó a Hollywood para intentar llegar a un acuerdo con la Metro Goldwyn Mayer sobre la adaptación de su novela. Los detalles de la negociación fueron complicándose por ambas partes. El escritor redactó una memoria sobre la novela con una serie de peticiones irrenunciables, entre las que explica en profundidad el tema, tanto para la elaboración del guion, como para el tratamiento en pantalla de determinados elementos (Byrne, 2010: 300):

The theme is theological, in no sense abstruse and is based on principles that have for nearly 2000 years been understood by millions of simple people, and are still so understood. The novel deals with what is theologically termed “the operation of grace”, that is to say, the unmerited and unilateral act of love by which God continually calls souls to himself.

Pero los ejecutivos del estudio tampoco tenían clara la viabilidad del proyecto, debido en gran medida a los códigos morales con los que se regía la industria del cine en aquel momento y que no veían con buenos ojos la historia de adulterio (Davis, 1993: 476): «This story, in its present form, is unacceptable, under the provisions of this industry’s Production Code, in that it is a story of illicit sex and adultery without sufficient compensating moral values». Tras llegar a un punto muerto, la negociación se intentó retomar un par de años después, para lo que se pidió a Graham Greene que escribiese el guion. Parece interesante incluir un fragmento de la carta que Greene envía a Waugh en julio de 1950 con motivo de la propuesta. Entre sus preocupaciones ante la imposibilidad de mantener la esencia temática, se encuentra la falta de entendimiento de la naturaleza de la novela por parte del productor, Selznick, que Greene ha percibido y propone como solución la elección de un director francés cristiano, concretamente Jean Delannoy (Greene, 2008: 225):

I have in theory agreed to do the script of *Brideshead*, but it is with great trepidation. For one thing I am very anxious that it should not in any way damage our relationship, and as you know a script writer does not have complete control over a film! I would rather it had been any other man almost than Selznick behind this, because he is an extraordinarily stupid and conventionally-minded man. I told Stone that I would not agree to work in California, and I urged him to get a French director for the film, by suggesting the man who made Gide’s *Symphonie Pastorale*. This director, whose name I have forgotten, is a believing Protestant and the Protestants in France have a somewhat similar position as a minority religion to the Catholics in this country. He struck me when I met him as an extremely perceptive man. I don’t suppose however that Selznick will pay any attention to this suggestion. The trouble is that in order to get a good script one must work almost daily with a sympathetic director, and I can’t think of anyone in England who would have the faintest idea what *Brideshead* is about.

La decisión de Evelyn Waugh, finalmente, fue retirar el permiso para adaptar la novela por miedo a que el proyecto cayera en manos inadecuadas y no fue hasta cincuenta y ocho años después cuando finalmente el proyecto vio la luz, con la película que vamos a analizar.

1. TRANSDUCCIÓN LITERARIA Y REPRESENTACIÓN NARRATIVA

Transitaremos, a modo introductorio por las teorías del ámbito de la transducción literaria y las diversas formas de representación narrativa, con su componente de traducción intersemiótica al tratarse de signos nuevos plasmados en la televisión y el cine. Para entender con claridad lo que la transducción es y cómo se ha llegado a conceptualizar de tal modo este fenómeno, nos apoyamos en el estudio realizado por Gómez Alonso (2017: 107-108) en el que se recorren las diferentes corrientes de estudio de la teoría de la literatura, de la literatura comparada y de la retórica de manera esclarecedora:

La descripción de la intertextualidad como la acción de unos textos en la génesis de otros textos y sobre los mecanismos de cómo actúan estos textos entre sí ha hecho que cobre mucha importancia en los estudios literarios en general y en los estudios de Teoría del Texto, en particular. El fenómeno de la intertextualidad está relacionado con conceptos tradicionales como son los de imitación, tradición o fuente literaria, entre otros, pero en los siglos XX y XXI ha ido de la mano de un fenómeno tan importante como el de la *transducción* de Lubomír Doležel, que también ha sido estudiado de manera intensa por Gérard Genette, Tomás Albaladejo, Julia Kristeva y José Enrique Martínez Fernández, entre otros autores. La presencia de conexiones transversales entre distintos textos atendiendo a los niveles fonofonológicos, morfológicos, sintácticos y semánticos, así como los referenciales, implica que la intertextualidad está presente y puede ser estudiada en los textos en todos los niveles textuales, tanto en la microestructura como en la macroestructura.

Doležel (1998: 202) reclama la superación del concepto de intertextualidad, ya que entiende que el estudio de la sucesión de mundos solo ha atendido hasta el momento a los niveles microestructurales y que para explicar la amplitud que supone este fenómeno dentro de la teoría de la semántica de los mundos posibles, ha de englobar el análisis de las obras literarias en conexión entre sí de modo intensional y extensional. Propone, por tanto, el término transducción que sustituye y absorbe al de intertextualidad (Doležel, 1998: 287). Presenta los términos de protomundo, para el mundo instituido en la obra original, y el de mundo sucesor para el que aparece en la obra resultante tras la transducción.

A Genette (1989: 11) también le parece insuficiente el término intertextualidad y propone el de transtextualidad, que lo supera y lo engloba, por considerar aquel como una de las cinco manifestaciones de este, en el sentido que lo utiliza Kristeva. Se debe puntualizar que, sin embargo, Riffaterre (1979; 1980; 1982) lo utiliza con la misma amplitud que Genette: «La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, solo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido». Si bien el tratamiento propuesto por Riffaterre es, como denuncia con posterioridad Doležel, exclusivamente microestructural. Genette presenta el tecnicismo hipotexto para el texto original, e hipertexto para los sucesivos (Genette, 1989: 10-11).

Para Albaladejo, por otra parte, la intertextualidad se ve trascendida por la interdiscursividad: «al incluir en su análisis tanto las relaciones microestructurales como las macroestructurales, en una relación discursiva integradora de ambos aspectos del texto» (Gómez Alonso, 2017: 111). También propone la actualización de los marcos teóricos de la poética y la retórica aplicada al estudio de la literatura comparada de modo que incluya cualquier modelo de hipertextualidad que se analizará en cualquier género literario (Albaladejo, 2008: 245-275).

A partir de la publicación del estudio de Kristeva sobre Bajtin en 1967 (Kristeva, 1967: 438-465), se abren múltiples perspectivas que amplían el objeto de estudio de lo estrictamente literario a diversas manifestaciones artísticas como el cine, la pintura, la televisión o los videojuegos (Gómez Alonso, 2017: 108). Y las últimas investigaciones apuntan hacia la pluralidad significativa y proponen nociones tales como intertextualidad, intermedialidad, hibridismo y ambigüedad (Calvo Revilla, 2019: 532-555). A esta sucesión de mundos entre distintos códigos semióticos, Genette la clasifica como transmodalización, siendo uno de los tipos -quizá de los que menos pericia artística requieren -del fenómeno de trasposición, es decir, de modificación de un prototexto en un hipertexto a través de varios mecanismos transformacionales: «Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*». (Genette, 1989: 356). Propone el autor como ejemplo, no solo la transformación de un género a otro, sino también la utilización de novelas de éxito en la adaptación al cine, al igual que se ha hecho a lo largo de la historia de la literatura con diversas obras narrativas y su dramatización (Genette, 1989: 356- 363).

1.1. OBJETIVOS

No pretende ser este un estudio sobre la adaptación literaria a otros códigos semióticos como el audiovisual, ni un análisis de la imagen, sino sencillamente un testeo de la necesidad de que la estructura de conjunto referencial, y por tanto la estructura de sentido, en una obra de ficción cuente entre sus estructuras articulatorias no solo con el submundo real efectivo en cada mundo de personaje, sino también con las estructuras articulatorias de los submundos ético, estético y religioso; con la finalidad de que el modelo de mundo en el que se inserta dicha estructura de conjunto referencial sea reconocible por los receptores, y de este modo, significativa. Así, la obra ficcional deberá contar con dichas estructuras en su transducción a otras obras ficcionales que desarrollen tales protomundos, aunque estén expresadas mediante otros códigos semióticos distintos al verbal.

Pero si, por el contrario, en el proceso de transducción las estructuras articulatorias plasmadas en los submundos posibles ético, estético y religioso del modelo no son trasladadas a la nueva producción artística, el resultado devendrá diverso, no será reconocible el producto final como análogo al modelo original y se modificará sustancialmente la intencionalidad implícita en todo proceso de comunicación, incluida la poética. En cuanto al proceso analítico, propio de la recepción, podrá comprobarse que los espectadores no encuentran reconocibles los mundos posibles propuestos por la obra resultante, sino carentes de verosimilitud, coherencia y significación.

1.2. METODOLOGÍA

La comprobación constará de dos fases: en la primera será comparado el mundo global ético, el mundo global estético y el mundo global religioso de la novela *Brideshead Revisited* con los de la serie televisiva del mismo nombre (Sturridge y Lindsay-Hogg, 1981). Se hará un recuento de los elementos que constituyen estos mundos globales (Hernández, 2020: 205-281) y se constatará si están o no presentes en el texto de la serie, realizado a través de los diálogos de los personajes y de la voz en *off*, o voz superpuesta del narrador.

Ciertamente, determinadas acciones sin parlamento llevadas a cabo por los personajes de la serie o la película y que sean reconocidas o interpretadas como fieles a la descripción de la proposición de sentido correspondiente en el análisis semántico de los

mundos globales mencionados, serán tenidas en consideración. En el análisis semántico del mundo global estético aparecen numerosos elementos descriptivos, por lo que, en estos casos, se tendrá en cuenta la ausencia o presencia de dichos elementos en la descripción visual de la obra televisiva.

Por tanto, la naturaleza de esta comprobación será tanto extensional como intensional: qué modelo de mundo engloba la estructura de conjunto referencial, y cómo esta se intensionaliza en estructura macrosintáctica de base. Por consistir la estructura macrosintáctica de transformación en elaboraciones artísticas del autor literario que afectan a la temporalización de las acciones y al punto de vista del hipotexto, entendemos que en la transducción la activación de este mecanismo se verá alterado por cuestiones técnicas o privativas del código semiótico de la obra receptora del mundo sucesor.

Una vez establecido el cómputo final de lo presente y lo ausente en las estructuras articulatorias que rigen los mundos posibles de personaje, será contemplado si este tiene relación con el resultado final de la obra y si la recepción de la serie televisiva resuelve de forma satisfactoria o insatisfactoria la hipótesis propuesta. La segunda fase del análisis entrará a considerar los mismos factores que en la anterior, pero en este caso, el producto de transducción analizado será la película (Jarrold, 2008) titulada del mismo modo que la novela y la serie.

2. COMPARACIÓN DE LAS CLAVES ARTICULATORIAS EN EL MUNDO SUCESOR TELEVISIVO

Retomamos en este punto la descripción de los mundos articulatorios globales ético, estético y religioso que fueron planteados en el análisis del eje semántico en la anterior investigación (Hernández, 2020: 205-281) y a los que se llegó por la adición de los submundos particulares correspondientes de cada uno de los distintos mundos de personaje. Cada uno de estos submundos estaba constituido por la sucesión de proposiciones de valor lógico que refieren a la actitud de experiencia ética, estética y religiosa de cada uno de los personajes y que responden a macrooperaciones de reducción de la información.

La actitud ética se describe mediante las proposiciones de sentido que configuran las acciones más o menos prudentes de cada persona ficcional. Dichas acciones se orientan a un fin que perfecciona o degrada a tal personaje. Algunas de estas proposiciones se infieren

de sus actos, otras de sus parlamentos, o de lo que sobre ellos dicen otros personajes. No se ha seguido para delimitar dichas proposiciones solamente el criterio de las virtudes clásicas, sino también de todas aquellas acciones e interacciones que puedan comunicarnos rasgos significativos de su actitud ética de experiencia y que responden a macrooperaciones de reducción de la información (Van Dijk, 1995: 213-217).

La actitud estética, en cuanto a la percepción de la belleza, viene informada por las acciones de las personas ficcionales, por las interacciones con otros personajes y con el mundo que los rodea, así como por sus propios parlamentos o por las palabras de otros personajes. Pero en primera instancia, la actitud estética viene informada por el narrador, concretada en la expresión lineal del texto literario predominantemente mediante descripciones. Tales proposiciones refieren seres, estados, procesos e ideas en su calidad de percibidos como más o menos bellos por el personaje y a través de las cuales el submundo estético de dicho personaje queda descrito.

La actitud religiosa atiende a las proposiciones de sentido que responden a las acciones e interacciones de los personajes de acuerdo con sus creencias, ceremonias de oración y sacrificio con las que vehiculan su relación con Dios, o la ausencia de ellas. El submundo religioso de cada uno de los personajes constituye un segmento de la estructura de conjunto referencial que configura el mundo articulatorio del personaje junto con el submundo real efectivo, el submundo ético y el submundo estético. La suma de estos mundos articulatorios conforma el mundo posible global que estructura y sustenta el universo de la obra. El resultado fue el siguiente:

El mundo articulatorio global ético presentado por Evelyn Waugh en *Brideshead Revisited* está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos:

Mundo global ético: submundo ético de Charles Ryder + submundo ético de Sebastian Flyte + submundo ético de Julia + submundo ético de Cordelia Flyte + submundo ético de Lord Marchmain + submundo ético de Lady Marchmain + submundo ético de Bridey + submundo ético de Rex Mottram + submundo ético de Anthony Blanche + submundo ético del señor Samgrass + submundo ético de Celia Ryder + submundo ético de Cara + submundo ético de Nanny Hawkins + submundo ético de Edward Ryder + submundo ético de Boy Mulcaster + submundo ético de Mrs. Muspratt + submundo ético de Jasper + submundo ético de Kurt + submundo ético de Hooper.

Así ocurre con el mundo articulatorio global estético de *Brideshead Revisited* que Evelyn Waugh representa en su obra y que está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos:

Mundo global estético: submundo estético de Charles Ryder + submundo estético de Sebastian Flyte + submundo estético de Julia + submundo estético de Cordelia Flyte + submundo estético de Lord Marchmain + submundo estético de Lady Marchmain + submundo estético de Bridey + submundo estético de Rex Mottram + submundo estético de Anthony Blanche + submundo estético del señor Samgrass + submundo estético de Celia Ryder + submundo estético de Cara + submundo estético de Nanny Hawkins + submundo estético de Edward Ryder + submundo estético de Boy Mulcaster + submundo estético de Mrs. Muspratt + submundo estético de Jasper + submundo estético de Kurt + submundo estético de Hooper.

Y, por último, concluimos que el mundo articulatorio global religioso que el autor ha plasmado en su obra *Brideshead Revisited* está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos:

Mundo global religioso: submundo religioso de Charles Ryder + submundo religioso de Sebastian Flyte + submundo religioso de Julia + submundo religioso de Cordelia Flyte + submundo religioso de Lord Marchmain + submundo religioso de Lady Marchmain + submundo religioso de Bridey + submundo religioso de Rex Mottram + submundo religioso de Anthony Blanche + submundo religioso del señor Samgrass + submundo religioso de Celia Ryder + submundo religioso de Cara + submundo religioso de Nanny Hawkins + submundo religioso de Edward Ryder + submundo religioso de Mrs. Muspratt + submundo religioso de Jasper + submundo religioso de Kurt + submundo religioso de Hooper.

Todos los elementos enumerados en la descripción, a través de la correlación de proposiciones lógicas de sentido, de cada uno de los submundos ético, estético y religioso de los mundos de personaje, y ningún otro, constituyen la estructura de orden general ética, la estructura de orden general estética y la estructura de orden general religiosa que, junto al mundo global real efectivo, configuran el mundo posible de *Brideshead Revisited* y que se asimila a las reglas que sirven de armazón al modelo de mundo.

Acerca de la serie televisiva, podemos señalar que fue producida por la cadena privada Granada Television, con guion adaptado de John Mortimer, producida por Derek Granger, y dirigida por Charles Sturridge y Michael Lindsay-Hogg. Fue rodada durante la

primavera de 1979 y la de 1980 y estrenada en octubre de 1981. Los protagonistas fueron Jeremy Irons, como Ryder; Anthony Andrews, como Sebastian; Diana Quick, como Julia y Sir Laurence Olivier, como Lord Marchmain, entre otros. Tras su estreno, la serie fue galardonada con varios premios BAFTA, Emmy y Globos de oro. Las localizaciones se extendieron por Londres; Yorkshire, concretamente Castle Howard; Oxford, en los *colleges* Hetford, Wadham y Christ Church; Venecia; la Isla de Gozo, en Malta y el trasatlántico Queen Elizabeth II.

En cuanto al grado de coincidencia con el modelo de mundo diseñado en la transducción de la novela por los autores de la serie televisiva, su consecuente seguimiento de las instrucciones determinadas por el tipo de modelo de mundo y su contribución a la estructuración global del mundo ficcional de la obra televisiva, terminado el análisis comparativo, el resultado es el que sigue:

Mundo global ético. Elementos ausentes. Determinados elementos referidos a detalles de personajes secundarios, como Anthony Blanche, Rex Mottram, o el señor Samgrass, que aparecen menos desarrollados en la serie que en la novela, han sido eliminados. Las ausencias más llamativas son las relacionadas con la infancia y la adolescencia de Anthony Blanche: (M9 3, 4, 10 u 11) por lo que las consecuencias en su actitud de experiencia ética no aparecen reflejadas en la serie; o las que tienen que ver con la ambición y su querencia a destapar escándalos históricos referidos al Señor Samgrass y que, aunque han sido reseñadas en el submundo estético, tienen repercusión directa sobre el submundo ético: (M10_(est.) 6, 7, 8, 10, 11, 14 y 15); o aquellas que refieren al excesivo apego al dinero y al medro social de Rex Mottram: (M8 12, 13, 14 y 15).

El personaje de Mrs. Muspratt no aparece físicamente en pantalla, aunque las personas ficcionales que interactúan con ella realizan numerosas referencias y, de este modo, los elementos que componen su submundo ético quedan totalmente cubiertos.

Mundo global estético. Elementos ausentes. Este es el mundo articulador global que más deficiencias presenta con respecto a la novela. Hay multitud de elementos relacionados con la decoración de las casas, del ambiente de las calles, de la vestimenta de los personajes, de sus gestos, de sus acentos, o de las comidas y bebidas que toman que no se detallan en la serie. Aunque sin duda, en lo que más difiere el mundo articulador global estético televisivo del literario es en la descripción física de las propias personas ficcionales: no podemos apreciar el sorprendente parecido familiar entre los hermanos Flyte, o las venas azules marcadas en los párpados de Lady Marchmain (M6 7), la cara tallada por un artista

azteca de Bridey (M7 3), o la cabeza del *quattrocento* de Julia (M3 1); bien porque no es posible apreciarlo en imagen, bien porque no se comenta, o bien porque simplemente no aparece.

Esta ausencia está justificada en muchos casos porque la capacidad de mostrar imágenes que posee el código televisivo compensa la ausencia o la reiteración de discurso descriptivo, mayoritariamente presente en los elementos que constituyen el submundo estético de cada uno de los mundos de personaje en el universo literario. Ausentes también están determinados elementos en cuanto a los trayectos y detalles prácticos de los viajes: la relación de lugares, paisajes, medios de transporte, luces, olores e impresiones. Del trayecto de *Brideshead* a Venecia, se omite el elemento M1 31 casi en su totalidad; del viaje a Marruecos, se omite M1 42; y de su estancia en Centroamérica y México solo aparecen retazos de M1 49 y M1 50.

Otro de los motivos de que esta sea la estructura articulatoria de las analizadas con mayor número de elementos ausentes respecto a la novela, viene dada por el hecho de que, en algunos casos, los propios personajes de la novela emiten juicios valorativos sobre sí mismos u otros personajes; o, en otros casos, el narrador reflexiona sobre determinadas actitudes estéticas de experiencia del resto de personas ficticias que, por no ser en exceso relevantes, la serie suprime.

Mundo global religioso. Elementos ausentes. Ciertamente, este es el desarrollo que con más mimo ha sido transducido a los mundos posibles de la serie televisiva. Prácticamente todas y cada una de las proposiciones lógicas de sentido enumeradas en la constitución de cada uno de los submundos religiosos particulares de los respectivos mundos de personaje han sido trasladados a la pequeña pantalla. Como se ha comentado en la comparación con los dos mundos globales articulatorios precedentes, hay determinadas escenas y pasajes de la novela que se han obviado en la producción televisiva, concretamente elementos menores relacionados con Rex Mottram, Anthony Blanche y el señor Samgrass, por lo que algunos de los factores que componen este mundo, mencionados por ellos o respecto a ellos, presentes en las escenas eliminadas de la novela, han desaparecido.

Un ejemplo es el comentario de Anthony Blanche sobre la visita a Venecia de Lady Marchmain y su asistencia a misa en la ciudad en la que nunca nadie va a la iglesia (M6 6); o determinados pasajes sobre las hilarantes cuestiones planteadas en la catequesis por Rex Mottram a su instructor, el padre Mowbray, durante su proceso de conversión (M8 23 y 24); o el deseo oculto del señor Samgrass de observar a las mujeres Flyte con sus mantillas de encaje negro mientras rezan el rosario (M10_(est.) 9), o sus amistades en el Vaticano (M10 3).

Hay un dato curioso, cuanto menos, y es en cuanto a la oleografía colgada en la habitación de Sebastian en el hospital de Fez: en la novela representa a la Virgen de los siete Dolores, mientras que, en la serie, la imagen que aparece en la pared es la de la *Mater Tres Veces Admirable* de Schoenstatt. En ambos casos, no obstante, al recibir la noticia de la agonía de su madre, Sebastian mira tristemente la imagen de María.

Parece asimismo concluyente que los elementos del mundo articulatorio global real efectivo encuentren casi por completo su remedo, salvo en las excepciones citadas, en el mundo articulatorio global de la obra televisiva. Uno de los factores que de forma más eficaz contribuye a que casi nada escape a la serie, es la abundancia de los parlamentos de la voz superpuesta del narrador, Charles Ryder, que reproducen de forma literal largos pasajes de la novela, muchos de ellos fundamentales para la comprensión por parte del espectador de la estructura de sentido ordenada al modelo de mundo presente en la obra literaria. Genette aconseja su uso para que la eficacia en la transmodalización sea mayor: «(La representación dramática) no puede practicar por sus propios medios ni el sumario ni el relato iterativo, debiendo también para esto recurrir a la narración, mediante la voz de un recitador o de uno de los personajes» (Genette, 1989: 354).

La ventaja de la transducción televisiva frente a la cinematográfica presenta varios méritos, mostrándose como el más evidente, la duración en el tiempo de proyección, casi trece horas, frente a las dos horas aproximadas de un largometraje. El guionista que adaptó la novela, John Mortimer, cuyo guion finalmente fue modificado por el productor y uno de los directores, escribió este artículo en el *New York Times* con motivo del estreno de la serie en Estados Unidos (Mortimer, 1982):

A prolonged showing on television, occupying many weeks and involving many episodes, gave an opportunity of doing something quite different. What I hope the television "Brideshead Revisited" may do is give the viewer the feeling that he is living through the book and experiencing it at the length and, as nearly as possible, in the way the author intended. The method didn't come immediately. At first, I tried to dramatize "Brideshead Revisited" as though it were a play. I tried to do without "voice over" narration. It soon became clear, however, that the narrator's voice, and Charles Ryder's memory, were of the essence of the book. "Voice over" has been much derided, but I have found it can be an enormously effective way of storytelling on television, especially if there is some conflict between the voice and the picture.

Podríamos, por tanto, afirmar que el resultado de la transducción de la novela de Evelyn Waugh a la serie de Sturridge, puesto que la sucesión de mundos posibles se efectúa sin problemas aparentemente notables, es muy satisfactorio. En el nivel extensional, en el que se encuentra la estructura de conjunto referencial, constituida, según el modelo de

mundo, por los elementos semánticos que describen cada uno de los mundos de personaje, se constata su solvencia. Así mismo ocurre en la estructura macrosintáctica de base, muy cercana aún a la estructura de conjunto referencial, aunque ya intensionalizada. En lo que a la consiguiente estructura macrosintáctica de transformación se refiere, se aprecia una elaboración temporal muy similar a la presentada por el novelista y un punto de vista lo más cercano posible al narrador homodiegético literario gracias a la voz superpuesta del personaje de Charles Ryder. Y, en concreto, debido a este recurso y como acaba de ser comentado, incluso microestructuralmente, tanto monólogos interiores, como diálogos son fidelísimos al texto lineal verbal.

3. COMPARACIÓN DE LAS CLAVES ARTICULATORIAS EN EL MUNDO SUCESOR CINEMATOGRAFICO

Desde el mismo punto de partida que en el epígrafe anterior, iniciamos el análisis teniendo en consideración la constitución de los diferentes mundos globales articulatorios resultantes de la suma de los diversos submundos descritos en los respectivos mundos de personaje de la novela. Así, partiendo de la sucesión de proposiciones lógicas de sentido que definen cada uno de estos mundos globales articulatorios: real efectivo, ético, estético y religioso, compararemos cuáles de estas proposiciones están presentes y cuáles ausentes en la descripción de dichos submundos en la película, una vez transmodalizados.

Sobre la película, como datos de interés, se puede indicar que fue desarrollada por la productora BBC Films, el guion fue adaptado por Andrew Davis y Jeremy Brock, producida por Jess Hall, y dirigida por Julian Jarrold. Fue estrenada en julio de 2008 y protagonizada por Matthew Goode, como Ryder; Ben Whishaw, como Sebastian; Hayley Atwell, como Julia y Emma Thompson, como Lady Marchmain, entre otros. La película fue nominada en varios certámenes, principalmente la actuación de Emma Thompson, pero no consiguió ningún galardón. Las localizaciones elegidas fueron Londres; Yorkshire, de nuevo Castle Howard; Oxford, esta vez en los *colleges* Merton, Lincoln y Christ Church; Venecia y Marrakech.

Parece necesario indicar que, como ya ha sido mencionado, una de las consecuencias de la transmodalización de un hipotexto literario narrativo a un hipertexto audiovisual cinematográfico es la dificultad que supone la condensación de los elementos

que constituyen la estructura de conjunto referencial en función del tiempo disponible de representación o de proyección, que siempre será menor, en el caso de transmodalización de una narración extensa y compleja como es el caso de la novela que nos ocupa, al tiempo del discurso lingüístico lineal; por lo que la necesidad técnica puede arrastrar una transformación temática (Genette, 1989: 357). Así, en la obra cinematográfica resultante objeto de análisis, encontramos cambios producidos por necesidades técnicas que transforman algunos de los motivos temáticos que propuso Evelyn Waugh y que han sido expuestos en el estudio del eje pragmático.

En cuanto al grado de coincidencia con el modelo de mundo diseñado en la transducción de la novela por los autores de la película, su consecuente seguimiento de las instrucciones determinadas por el tipo de modelo de mundo y su contribución a la estructuración global del mundo ficcional de la obra cinematográfica, terminado el análisis comparativo, el resultado es el que sigue:

Mundo global ético. Elementos ausentes. Llama la atención el elevado número de elementos semánticos que constituyen los diversos submundos éticos de los respectivos mundos de personaje que no están presentes en la película. La reducción temporal del tiempo de proyección del hipertexto presente en la película podría ser uno de los motivos de ausencias tan clamorosas. Ante esta reducción, los creadores de la obra cinematográfica podrían haber seleccionado aquellos que, por ser los más significativos, conforman esta estructura articulatoria, aunque como se verá a lo largo del análisis, no ha sido el caso.

Debido a la condensación temporal, encontramos, como uno de los rasgos diferenciadores más inmediatos, la disminución en la enumeración de elementos semánticos de este mundo articulatorio global ético y la desaparición casi completa de muchos de los submundos éticos de personajes que prácticamente han sido eliminados: Bridey, Cordelia, Rex Mottram, Anthony Blanche, el señor Samgrass, Edward Ryder, Boy Mulcaster, Celia Ryder, Nanny Hawkins, Hooper, Jasper y Kurt ven reducidas sus apariciones e intervenciones a la mínima expresión, en algunos casos, apareciendo tan solo en una escena e incluso sin expresión alguna, como es el caso del señor Samgrass. Mrs. Muspratt solo es nombrada por Bridey en una ocasión.

Si analizamos exclusivamente los elementos constituyentes de los submundos éticos de los mundos de los personajes principales: Charles Ryder, Sebastian, Julia, Lord y Lady Marchmain, observamos que la merma es también muy significativa. Las ausencias más importantes para la constitución de la estructura articulatoria ética son las siguientes: M1 1,

6, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 26 y 27; M2 9, 13, 15, 16, 20, 21, 25, 26, 27 y 28; M3 5, 8, 9, 10, 13, 15, 17 y 18; M5 2, 5, 7, 8, 9, 10, 11 y 12; M6 2, 4, 8, 10 y 11.

Otro factor llamativo es la ocasional modificación o inversión en su valor de verdad o falsedad de determinados elementos constituyentes de los submundos éticos de estos personajes, por lo que la constitución del mundo articulatorio global ético deviene distorsionada en el mundo sucesivo cinematográfico con respecto a la del protomundo literario. Así, los siguientes elementos semánticos de la descripción de la actitud de experiencia ética de los personajes principales aparecen transformados: M1 5, 13, 18, 23, 24 y 28; M2 5 y 12; M3 6, 7 y 12; M5 3; M6 2, 5, 9 y 12.

Cabe señalar la presencia novedosa de algunos elementos en la constitución de dichos submundos éticos en la descripción de los personajes cinematográficos que modifican todavía más la estructura de conjunto referencial resultante: M1: es verdadero que Charles Ryder es bisexual; es verdadero que Charles Ryder está enamorado de Julia desde que la besa en Venecia; es verdadero que Charles Ryder compra a Julia a cambio de dos cuadros a Rex; es verdadero que Charles Ryder quiere quedarse con todo; es verdadero que Charles Ryder se siente culpable. M2: es verdadero que Sebastian Flyte es homosexual, es verdadero que Sebastian Flyte está enamorado de Charles; es verdadero que Sebastian Flyte ve traicionado su amor por el beso entre Charles y Julia. M6: es verdadero que Lady Marchmain es cruel; es verdadero que Lady Marchmain es inflexible; es verdadero que Lady Marchmain es justiciera; es falso que Lady Marchmain es resignada.

Es, de este modo cómo la descripción del mundo articulatorio global ético resultante en la obra cinematográfica tras el proceso de transmodalización sufre variaciones muy importantes tanto en la cantidad, lo que afecta directamente a la densidad de la textura y por lo tanto, a la solidez del modelo de mundo; como en la calidad, dado que las alteraciones en la descripción de los submundos éticos de los personajes principales inciden radicalmente en la constitución de la estructura de conjunto referencial y así, en la estructura de sentido.

Mundo global estético. Elementos ausentes. Casi en el mismo sentido que hemos indicado en el análisis de los elementos ausentes en el mundo global ético, referido a la reducción drástica de la descripción de los submundos articulatorios debido a la erradicación de la presencia de determinados personajes, ocurre en este caso en el mundo global estético. Se podría justificar, como fue señalado en el análisis de la transducción televisiva, la ausencia de determinados elementos estéticos motivada por la capacidad expresiva del código semiótico audiovisual, pero incluso contando con toda la información

descriptiva con la que las imágenes nos proveen, las carencias en la constitución de los submundos estéticos de los distintos mundos de personaje son muy importantes.

La no utilización de la voz superpuesta del narrador que vimos en la serie también es un factor decisivo en las deficiencias de la información estética provista por la película, pues muchos de esos monólogos interiores conforman no solo la descripción de personas y lugares ficcionales, sino la actitud de experiencia estética tanto del narrador protagonista como la de los personajes que con él interactúan.

Si nos ceñimos exclusivamente a la comparación de los submundos estéticos de los personajes principales citados en el análisis precedente, dado que las descripciones de los de personajes secundarios han sido reducidas o casi eliminadas, la relación de elementos ausentes en la constitución de la estructura articulatoria estética en el mundo sucesor cinematográfico es la siguiente: M1 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54 y 55; M2 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23; M3 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22; M5 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52 y 53; M6 1, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33 y 34.

Respecto a los elementos que se han sido alterados o que han visto modificado su valor de verdad o falsedad encontramos los siguientes: M1 20; M2 6, M3 7; M5 2; M6 3, 9, 14 y 31. Y en cuanto a elementos novedosos que inciden en la constitución de los submundos éticos y por tanto en la descripción de los personajes cinematográficos, modificando todavía más la estructura de conjunto referencial resultante podemos citar: M1: es verdadero que Charles Ryder es vulgar. M2: es falso que Sebastian Flyte es bello; es verdadero que Sebastian Flyte es amanerado. M3: es verdadero que Julia es sensual; es verdadero que Julia es provocativa. M5: es falso que Lord Marchmain tenga porte aristocrático. M6: es verdadero que los rasgos de Lady Marchmain denotan dureza; es verdadero que los gestos de Lady Marchmain son severos.

Con los datos resultantes de esta porción del análisis parece inmediato deducir que un número tan elevado de elementos ausentes del mundo articulatorio global estético de la obra literaria va a transformar necesariamente el resultado en la descripción del mundo articulatorio global estético de la obra cinematográfica. Estos resultados, como los del análisis precedente, determinan, por un lado, la deficiente densidad en la textura y de este modo, la

falta de solidez y fortaleza en las estructuras estéticas que sustentan el modelo de mundo; y, por otro, la diferencia sustancial entre las estructuras de conjunto referencial que definen los protomundos posibles y los mundos posibles sucesores de *Brideshead Revisited*. Así, la transducción deviene una estructura de conjunto referencial sucesora diversa y poco desarrollada respecto a la protoestructura de conjunto referencial; del mismo modo encontramos una estructura de sentido sucesora que diverge y no se desarrolla por completo respecto a la protoestructura de sentido.

Mundo global religioso. Elementos ausentes. Muy similar al de las dos secciones precedentes del análisis se prevé el resultado de la presente, motivado en principio por la condensación temporal ya mencionada, que como consecuencia provoca una reducción en la descripción de los diversos mundos de personaje y, por ende, en la disminución de elementos semánticos del mundo articulatorio global religioso y la eliminación casi total de muchos de los submundos religiosos de personas ficticias prácticamente desaparecidas.

Procederemos, al igual que en las ocasiones anteriores, a indicar los elementos constitutivos del submundo religioso de los respectivos mundos de los personajes protagonistas ausentes; a continuación, serán señalados aquellos que han sido alterados o modificados en su valor de verdad o falsedad; para, en último lugar, enumerar los elementos semánticos novedosos en la constitución del mundo articulatorio global religioso sucesor con respecto al protomundo articulatorio global religioso.

De esta forma, los elementos ausentes en la descripción de la actitud de experiencia religiosa de los personajes principales en la película son los siguientes: M1 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 y 41; M2 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, y 41; M3 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 17 y 18; M5 4, 6, 7, 13 y 15; M6 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32 y 33. Los elementos alterados o modificados en su valor de verdad o falsedad son estos: M1 1, 28 y 42; M3 10, 15; M6 28, 29 y 30.

Por último las proposiciones de valor lógico que resultan novedosas en la descripción de los submundos religiosos de los personajes principales tras la transducción en obra cinematográfica son: M1: es verdadero que Charles Ryder es ateo; es verdadero que Charles Ryder siente rencor hacia la Iglesia Católica; es verdadero que Charles Ryder pide perdón a Sebastian cuando lo visita en Marruecos; es verdadero que Charles Ryder intenta

apagar la llama del sagrario en su visita a la capilla de Brideshead durante la guerra. M2: es verdadero que Sebastian dice a Charles que el amor que pretendía que le diera, solo lo puede dar Dios. M3: es falso que Julia se casa con un divorciado. M5: es verdadero que Lord Marchmain odia el arte veneciano a causa de su contenido religioso; es verdadero que Lord Marchmain cree que su familia es monstruosa a causa de la religión. M6: es verdadero que Lady Marchmain grita a un Sebastian ahogado en llanto que ha de ser bueno por Dios y por mamá; es falso que Lady Marchmain es misericordiosa; es verdadero que Lady Marchmain es rencorosa y lo justifica porque sigue lo que Dios le dice.

Parece pertinente señalar el desarrollo tan insignificante del submundo religioso de la Cordelia cinematográfica, uno de los personajes más fructíferos en cuanto a provisión de elementos de actitud de experiencia religiosa en la novela. Otros cambios llamativos en el mundo global religioso son, por ejemplo, la aparición del señor Samgrass en pantalla como un sacerdote; el desprecio con el que Cara habla de Lady Marchmain, su conclusión acerca de que todo lo que le pasa se lo ha hecho su Dios, y la mención a que ella misma es católica, pero un tipo diferente al de Lady Marchmain, una católica que vive sin culpa; o la referencia de Rex Mottram sobre la conveniencia de una religión en la que se obre bien o mal, siempre se puede recurrir a la Confesión.

Puede concluirse que la constitución del mundo articulatorio global religioso ha sufrido una considerable merma en cuanto a su capacidad descriptiva tras la transmodalización al hipertexto cinematográfico, ocasionando así la debilidad de la estructura de conjunto referencial y de la estructura de sentido sucesoras con respecto a las protoestructuras objeto de transducción.

No solo encontramos diferencias notables en los mundos articulatorios ético, estético y religioso, sino que estas se hacen extensivas a determinados rasgos descriptivos del mundo articulatorio real efectivo. Algunos elementos constitutivos de los submundos particulares se han visto alterados, de forma que en ciertos momentos los mundos posibles contruidos en la novela no son del todo coincidentes en la película: desde el verano arcádico de Charles y Sebastian en Brideshead al que se une Julia; pasando por el giro veneciano, en el que en pleno estío se celebra una mascarada carnavalesca; hasta la fiesta de Julia por su veintiún cumpleaños, celebrada en Brideshead y en la que también se anuncia su compromiso con el católico Rex. Desde la escena de celos de un Sebastian borracho ante todos los invitados al baile en honor de su hermana; hasta la visita de Lady Marchmain a Edward

Ryder; pasando por el intento de persuasión del protagonista a un Lord Marchmain moribundo para que no consienta que la familia inmiscuya a Dios en su muerte.

Pero salvando las reducciones en la descripción de personajes ya mencionadas y las diferencias que acabamos de enumerar, la esencia del mundo articulatorio real efectivo se mantiene intacta en una proporción mayor que en el resto de los mundos articulatorios analizados. Este hecho puede ser indicio de tres posibles actitudes artísticas diferentes. En primer lugar, una intención continuista de los creadores cinematográficos en realizar una sucesión satisfactoria de los protomundos posibles literarios y que, debido a cuestiones técnicas relacionadas con la condensación del tiempo de la historia motivado por la reducción del tiempo de proyección, dicha intención continuista se vio frustrada por la pérdida de consistencia en las estructuras articulatorias ética, estética y religiosa.

En segundo lugar, la conservación de los elementos básicos que sustentan significativamente el mundo real efectivo, frente a la deficiente elección de dichos elementos en el resto de los mundos articulatorios, podría deberse a una lectura superficial que de la novela han realizado los creadores de la película; una lectura que obvia la intencionalidad escatológica y romántica que propone Evelyn Waugh y que elige para la transducción los elementos que muestran el esplendor que ofrece la vida aristocrática inglesa y los inconvenientes, en cuanto a la libertad de acción, que conlleva la religión católica.

Y, en tercer lugar, aunque no es el objeto de este estudio, cabría la posibilidad de que los cineastas encargados del proyecto hayan resuelto transformar intencionadamente los motivos temáticos esenciales de la novela, produciendo así una obra artística, no solo nueva, sino diversa que, sirviéndose de los elementos estructurales básicos de la novela y la serie, socave la naturaleza del original y proponga una crítica profunda a los valores que este propugna. En esta línea, y según una clasificación provisional que propone Doležel en *Heterocosmica* (Doležel, 1998: 207), la transducción que nos ocupa podría corresponderse con el tipo que denomina desplazamiento y que «constructs an essentially different version of the protoworld, redesigning its structure and reinventing its story. These most radical postmodernist rewrites create polemical antiworlds, which undermine or negate the legitimacy of the canonical protoworld».

Aun conservando algunas de las localizaciones que se utilizaron en la serie y que tanto aportan, pues en ocasiones llegan donde no pueden llegar las palabras, no podemos concluir que el resultado final de la transducción cinematográfica de los mundos posibles sucesores sea tan eficaz como en la transducción televisiva (Hernández, 2019: 186). Así, se

puede afirmar que el resultado del proceso transductivo de la novela de Evelyn Waugh a la película de Jarrold, puesto que la sucesión de mundos posibles no ha sido efectuada de acuerdo con el modelo literario, no podría calificarse como plenamente satisfactorio. En el nivel extensional, en el que se encuentra la estructura de conjunto referencial, constituida, según el modelo de mundo, por los elementos semánticos que describen cada uno de los mundos de personaje, se constata su deficiencia, motivada por la baja densidad en la textura que presenta la descripción de dichos mundos. Del mismo modo sucede con la estructura macrosintáctica de base, todavía próxima a la estructura de conjunto referencial, aunque ya en el ámbito de la intensión. En cuanto a la estructura macrosintáctica de transformación, la elaboración temporal también difiere de la presentada por Evelyn Waugh y puede apreciarse un punto de vista próximo al narrador homodiegético literario pero muy deficiente por no incluir el procedimiento de la voz superpuesta. Debido, por lo tanto, a la ausencia de este recurso, el resultado microestructural es, asimismo, muy diverso en lo relativo a monólogos interiores, manteniéndose mayor fidelidad en determinados diálogos respecto al texto lineal verbal.

Sobre la transmodalización de un hipotexto narrativo a un hipertexto dramático, en el que incluye las obras cinematográficas, Genette (1989: 358) realiza interesantes reflexiones sobre la estructura temporal, que como acabamos de mencionar, sufre leves alteraciones en relación con el hipotexto. Considera que, mientras que la representación teatral ha de mostrar todo en presente y, por tanto, la transducción de las anacronías puede verse comprometida, «el cine, en esto más próximo al relato verbal, hace, en cambio, un uso frecuente de ellas en forma de fundidos y otras señales codificadas, hoy corrientes y fácilmente interpretadas por el público». La analepsis en la película no comienza en el mismo punto que en la novela, sino en la travesía atlántica, para volver a saltar hacia atrás en el tiempo con la preparación del viaje de Charles a Oxford. Nada más llegar allí, conoce a Sebastian, y la estructura vuelve a coincidir desde este punto con la del original.

La conclusión a la que llega Genette (1989, 359) con sus reflexiones acerca de la transmodalización de un hipotexto narrativo a uno dramático, y que podrían ser aplicables al caso de nuestro estudio sobre la transducción cinematográfica, son las siguientes:

Así pues, observamos, en el paso del relato a la representación dramática, un considerable desperdicio de medios textuales, pues, desde este punto de vista, y para medir las cosas en términos aristotélicos (“¿quién puede lo más?, ¿quién puede lo menos?”), diremos simplemente que todo lo que puede el teatro, lo puede también el relato, y no a la inversa. Pero esta inferioridad textual se compensa con una inmensa ganancia extratextual: la que procura lo que Barthes

llamaba la *teatralidad* (“el teatro menos el texto”) propiamente dicha: espectáculo y representación.

Volviendo al análisis de los resultados del recuento de elementos constitutivos de los mundos articulatorios ausentes o modificados, se podría concluir, por tanto, que en el proceso de transmodalización del hipotexto literario *Brideshead Revisited* al hipertexto cinematográfico *Brideshead Revisited*, la presencia de las estructuras articulatorias ética, estética y religiosa no ha sido convenientemente trasladada.

4. CONCLUSIONES

Recordando lo planteado en la introducción en cuanto a la necesidad de incorporar los submundos éticos, estéticos y religiosos al conjunto de submundos de actitud de experiencia de los diversos mundos de personaje junto al submundo real efectivo, solamente podremos definir la estructura de orden general que proyecta y rige dicho mundo, establecer las instrucciones que articulan la coherencia de las relaciones que en él se estatuyen y ordenar la verosimilitud de los mundos y submundos que se disponen respecto a tal mundo articulatorio, si tenemos en cuenta la coadyuvancia de la información aportada por las proposiciones elementales con valor de verdad o falsedad que describen los citados submundos éticos, estéticos y religiosos. Y como dichos submundos poseen un carácter significativamente articulatorio, la ausencia de estas actitudes concretas ante las experiencias éticas, estéticas y religiosas impedirán la definición de la estructura de orden general, el establecimiento de las instrucciones que posibilitan la coherencia interna de las relaciones, y el orden del sistema de mundos y submundos dispuestos en torno a dicho mundo del personaje.

Se podría concluir, por tanto, que en el proceso de transmodalización del hipotexto literario *Brideshead Revisited* al hipertexto televisivo *Brideshead Revisited*, la presencia de las estructuras articulatorias ética, estética y religiosa ha sido convenientemente trasladada. De este modo, el conjunto de mundos sucesores, aunque expresado mediante un código semiótico distinto, ha conservado, una vez transducido, las estructuras articulatorias procedentes del conjunto de protomundos posibles. Y así el mundo sucesor televisivo ha derivado en una estructura de conjunto referencial inserta en un modelo de mundo reconocible por los receptores, y de este modo, coherente, verosímil y significativo.

Por otro lado, teniendo en cuenta que el conjunto de mundos de personaje sucesores de la película, expresado mediante un código semiótico distinto, no ha conservado, una vez transducido, los submundos articulatorios ético, estético y religioso, procedentes del conjunto de protomundos posibles de la novela, por lo que no es posible definir una estructura de orden general estable, ni establecer las instrucciones que posibilitan la coherencia interna de las relaciones entre las personas ficticias o el orden del sistema de mundos.

Así, el mundo sucesor cinematográfico ha derivado en una estructura de conjunto referencial inserta en un modelo de mundo irreconocible por los receptores, ya que no presenta una porción de la realidad sólidamente construida por carecer de referencias suficientes que articulen de manera verosímil las acciones e interacciones de las personas ficticias en ese modelo de mundo. Mundo que no posee suficientes elementos que rijan las actitudes de experiencia, convirtiéndolo, de este modo, en incoherente, inverosímil y no significativo.

De este modo se determina que, en el primer caso, la serie mantiene las instrucciones de la estructura de orden general del protomundo literario gracias a la fidelidad en su transmodalización tanto en el plano extensional como en el intensional, y en este, tanto en la macroestructura como en la microestructura. Consideramos que no solo ha influido en este resultado la intención de lealtad a la estructura de orden general de la novela por parte de los creadores de la serie; sino también, la adecuación del tiempo del discurso al tiempo de proyección; así como el factor fundamental de incluir el elemento microestructural de los monólogos del narrador mediante el procedimiento de la voz superpuesta en la serie.

Por el contrario, en la transducción al mundo sucesor cinematográfico, y debido no solo a factores de condensación temporal, el resultado que arroja el análisis demuestra fehacientemente que tanto la ausencia como la modificación de una cantidad importante de proposiciones de sentido lógico presentes en la descripción del protomundo posible de la novela *Brideshead Revisited*, deriva en un mundo posible sucesor que pervierte la esencia de la obra literaria, confunde la intencionalidad del autor y desvirtúa la recepción de la película por mostrar un mundo cuya estructura articulatoria es irreconocible y así incomprensible, aun manteniendo los elementos básicos del mundo real efectivo ficticio del original. Por todo esto, el espectador se encuentra ante una obra incoherente, inverosímil, insignificante y fútil y es que, como hemos expuesto en la aproximación a las teorías de la transducción, propuestas entre otros por Doležal, el tipo de transducción al que responde la obra

cinematográfica se puede considerar del tipo *desplazamiento*, pues constituye una versión diferente en la esencia del protomundo tanto en el nuevo diseño de la estructura como en la invención de la historia. Se crea así un antimundo *polémico* con un resultado que mina o niega el protomundo canónico.

Con estas apreciaciones concluimos que los mundos articulatorios ético, estético y religioso proveen de solidez estructural y dotan de coherencia interna las relaciones y el orden general de los mundos de personaje, haciéndolos verosímiles y significativos para el receptor (lector o espectador) y que la ausencia de los mismos impide que la comunicación artística (literaria o audiovisual) sea eficaz, privando al receptor de los recursos suficientes para acceder a los mundos posibles así constituidos, por convertirlos en incomprensibles, intransitables e irrelevantes por falta de coherencia, verosimilitud y significación.



BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1991): *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998): *Teoría de los mundos posibles. Macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2008): «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poética* 29/2: 245-275.
- Byrne, Paula (2010): *Mad World. Evelyn Waugh and the Secrets of Brideshead*, London, Harper Press.
- Calvo Revilla, Ana (2019): «Cultura textovisual, hibridación y dialogismo en la obra de Albert Soloviev», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3: 532-555. <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.022> (último acceso: 7/11/2020).
- Davis, Robert (1993): «Anglo-American Impasse: Catholic Novel and Catholic Censor», *Dalhousie Review*. Vol. 72. N. 4: 467-481.
- Doležel, Lubomír (1998): *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Doležel, Lubomír (1998): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, traducción al español de F. Rodríguez, Madrid, Arco Libros.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo Grado*, traducción al español de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017): «Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 1: 107-115. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104 (último acceso: 7/11/2020).
- Greene, Graham (2008): *A Life in Letters*, edited by Richard Greene. W. W., New York, Norton.
- Hernández Ruiz, Victoria (2019): «La imaginación y los anhelos humanos en *Retorno a Brideshead*», en Abellán-García, Álvaro (ed.) (2019): *La imagen: caminos de reconocimiento*, Madrid, Síndesis: 179-193.

- Hernández Ruiz, Victoria (2020): *Creación de mundos posibles. Claves articulatorias humanísticas en Brideshead Revisited, de Evelyn Waugh*, tesis doctoral, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid. Pendiente de publicación.
- Jarrold, Julian (2008): *Brideshead Revisited*, BBC Films.
- Kristeva, Julia (1967): «Bajtín, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239: 438-465.
- Riffaterre, Michael (1979): *La Production du texte*, Paris, Seuil.
- Riffaterre, Michael (1980): «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, 215: 4-18.
- Riffaterre, Michael (1982): *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
- Sturridge, Charles; Lyndsay-Hogg, Michael (1981): *Brideshead Revisited*, Granada Television.
- Van Dijk, Teun (1995): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, traducción al español de J. Domingo Moyano, Madrid, Cátedra.
- Waugh, Evelyn (1980): *The Letters of Evelyn Waugh*, edition of Mark Amory, London, Weidenfeld & Nicolson.
- Waugh, Evelyn (2009): *The Diaries of Evelyn Waugh*, London, Phoenix non-fiction diaries.
- Waugh, Evelyn (2010): *Retorno a Brideshead*, traducción al español de Caroline Philipps, Barcelona, Tusquets.
- Waugh, Evelyn (2016): *Brideshead Revisited*, London, Penguin Classics.



SOBRE LA AUTORA

Victoria Hernández Ruiz

Victoria Hernández Ruiz es doctora en Humanidades por la Universidad Francisco de Vitoria donde lleva a cabo su labor como profesora de Literatura Antigua y Medieval, Literatura Moderna, Literatura en las Artes Visuales y Grandes Libros tanto en grado como en postgrado. Se licenció en la Universidad Complutense de Madrid en Filología Alemana y realizó los Másteres de Profesorado y en Humanidades. Sus líneas de investigación se centran en la teoría de los mundos posibles, la imaginación y las transducciones de obras literarias.

Contact information:

Universidad Francisco de Vitoria

Correo electrónico: victoria.hernandez@ufv.es