

# **Adaptación de la novela *La princesa prometida* a su versión cinematográfica: Recursos narrativos de William Goldman (Parte I)**

## **Adaptation of the Novel *The Princess Bride* to Its Cinematographic Version: Narrative Resources of William Goldman (Part I)**

Recibido: 30 de noviembre de 2010

Aceptado: 15 de diciembre de 2010

Marcos Molina Fernández

Universidad Complutense de Madrid

[mmolinafernandez@gmail.com](mailto:mmolinafernandez@gmail.com)

### **Resumen**

En el siguiente trabajo se pretende mostrar cómo lleva a cabo William Goldman la adaptación de su novela *La princesa prometida* al guión cinematográfico que dará lugar al filme homónimo dirigido por Rob Reiner. En el análisis se hará un recorrido a lo largo de la naturaleza narrativa del lenguaje literario en contraste con el lenguaje fílmico desde un punto de vista general, así como los recursos de los que se vale Goldman para llevar a cabo dicha adaptación, en particular. En esta primera parte del estudio se abordarán los distintos niveles de ficción que se plantean tanto en la obra literaria como en la fílmica, así como el uso abundante de lo que llamaremos “trampas narrativas” del autor, y la relevancia en cuanto al transvase de estas de una a otra obra.

### **Palabras clave**

*Princesa prometida*, William Goldman, Linda Seger, adaptación, narrativa.

### **Abstract**

This work shows how William Goldman adapts his novel, *The princess bride*, to his screenplay which was directed by Rob Reiner. In this analysis, one will discuss the narrative nature of the literary work in contrast with the screenplay to determine the difference between both pieces. In addition, one will analyse the resources utilized by Goldman to carry out his adaptation of literature into a screenplay. First and foremost, one will examine the different fictional levels within the literary work as well as the screenplay. Secondly, one will explore the author's use of “narrative traps” and its significance within the literary work as compared to that of the screenplay.

## Keywords

*Princess bride*, William Goldman, Linda Seger, adaptation, narrative.



## 1. Introducción

“El ángel está ahí encerrado en la piedra; yo simplemente elimino de ella todo aquello que no es el ángel”.

Miguel Ángel

### 1.1. ¿Por qué comparar?

Decía Schopenhauer:

De una frase no se puede deducir más de lo que está en ella, o sea, lo que dice a la inteligencia agotando su sentido; pero de dos frases se puede deducir, si están unidas silogísticamente como premisas, más de lo que hay en cada una, tomadas aisladamente; como un cuerpo químico compuesto tiene cualidades que no corresponden a ninguno de sus componentes [Schopenhauer, 1983: 244].

¿Por qué comparar? En mi opinión, una obra de arte tiene un fundamento en sí mismo, una sustancia, una vitalidad intrínseca, una forma exterior y una forma interior. Todo ello es objeto de estudio y análisis, y según la capacidad, formación e intuiciones del analista, podrá extraer gran parte de sus posibles contenidos y mecanismos con que fue creada dicha obra. Pero no podríamos negar que un artista vive bajo el influjo constante de centenares de obras de arte con las que está en perpetuo contacto, todas ellas, llevadas a cabo bajo el soporte de distintos lenguajes artísticos; por ejemplo, los cuadros sobre Don Quijote de Gustave Doré: ¿podríamos analizarlos sin acudir a la obra de Cervantes? Asimismo, ¿podríamos comprender la complejidad casi inabarcable de la obra de Cervantes, sin acudir a otras obras de corte épico o caballeresco? Podríamos, pero quedaríamos limitados. Igual que Schopenhauer, opino que en el encuentro de una y otra cosa, se dice más de lo que una sola puede decir en sí.

Mi planteamiento es comparar dos obras distintas, una de ellas nacida de la otra. *La princesa prometida*, de William Goldman. Encuentro especialmente interesante el hecho de que se trate del mismo autor el que lleve a cabo ambas obras: de su propia novela a la adaptación del guión cinematográfico. ¿Quién mejor que él podría conocer la trama que quiso contar? Veremos como, a lo largo de cada una de las obras, aún

manteniéndose la fábula o historia principal, la forma interior de cada una irá divergiendo de la otra, quedando, al final, dos obras distintas.

En cualquier caso, mi intención última será la de aproximar al lector o espectador al placer que el arte produce en sí, liberándolo, si fuera posible, de cualquier prejuicio que lo distanciara de la película, si previamente conocía la novela. Como expone Fernando Ángel Moreno, en cuanto a la adaptación de la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* a la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982):

Con suerte, a lo largo del recorrido habremos descubierto mecanismos inherentes a las dos artes, plasmados en ambas obras, y habremos observado aspectos insólitos de creación y recepción que enriquezcan aquello que Hans Robert Jausss defendía como máxima meta de la creación y de la observación artística: el disfrute de nuestra propia experiencia estética [Moreno, 2009: 18].

## 1.2. Métodos

Hay un gran número de parcelas a las que podemos atender en un estudio comparativo de esta índole. En la primera parte de este trabajo me limitaré sólo al tratamiento de los narradores, las líneas metaficcionales, la fábula y la forma interior. Quedan otros temas relevantes emplazados para la segunda parte de dicho trabajo –que será publicado en el segundo número de esta revista–, donde trataré cuestiones como los personajes, la relación entre personajes, los motivos funcionales narrativos, palabras móviles (de uno a otro lenguaje) o los temas.

En el presente estudio no me ceñiré al análisis de ciertos rasgos de la novela para compararla después con la película, viendo así el funcionamiento de ambas por separado; si acaso usaré este recurso en el desarrollo de esquemas de ficciones o narradores. Por lo común, comenzaré cada uno de los apartados hablando de ambas obras, y de cómo Goldman usa uno u otro recurso para dar forma tanto a la novela como al guión cinematográfico. Las divergencias y afinidades irán apareciendo en cada una de las revisiones de los diferentes tratamientos. Por tanto, el análisis comparativo irá desarrollándose por secciones, siempre aclararé si en uno u otro punto me refiero a la novela o a la película.

Por último, mencionaré que a lo largo de estos análisis no me detendré en cada una de las partes, tan sólo destacaré alguna de las circunstancias que considere de un mayor interés para el fin perseguido, esto es, las vías que conllevan un transporte del lenguaje literario al cinematográfico.

## 2. Narradores y niveles de ficción

Comenzaré este apartado con las siguientes palabras de Linda Seger:

Cuando leemos una novela sólo podemos ver aquello que el narrador nos muestra en un momento concreto. Si el narrador pone el acento en la acción, nosotros seguiremos la acción. Si el narrador nos habla de los sentimientos, nos centraremos en los sentimientos. Sólo podemos recibir parte de la información en cada momento. La novela sólo nos puede dar información secuencialmente. El cine, en cambio, es dimensional. Una buena escena de una película hace avanzar la acción, a la vez que revela al personaje, profundiza en el tema y construye la imagen [Seger, 2000: 45].

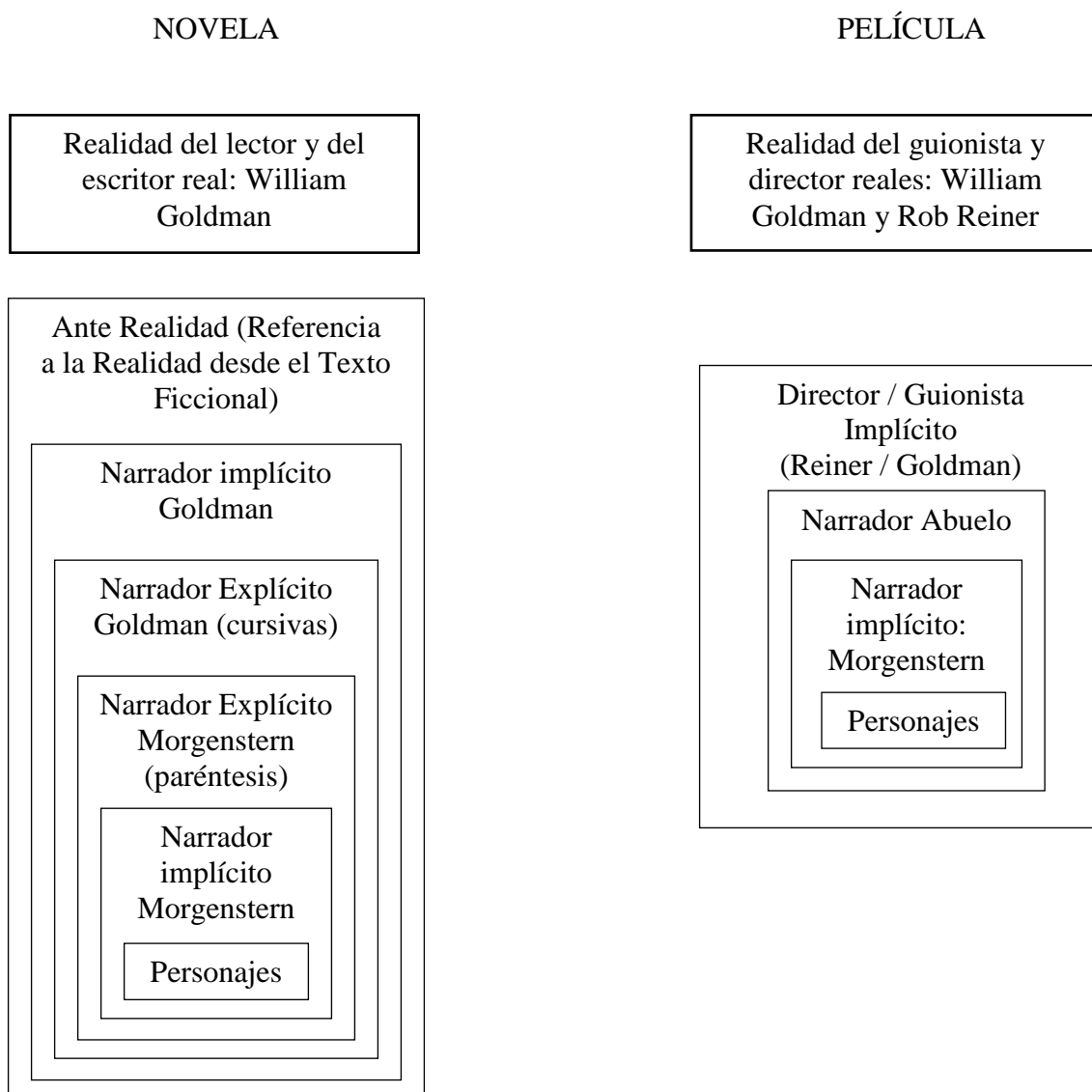


Figura 1. Narradores y niveles de ficción.

El juego narrativo es complejo en la novela. Mucho más simple resulta en la obra cinematográfica, como podemos apreciar en los esquemas que abren este apartado.

Más adelante contemplaremos ambos tratamientos a la luz de una sola secuencia, presente en ambas versiones.

Centrémonos primero en la novela: en el esquema presentado (Figura 1) se puede apreciar la presencia de varios narradores. Deberíamos decir que solo existe uno, que engloba al resto. Aunque de él se desprenden los otros, sujetos a las distintas ficciones que va creando. Pero todas las voces están hiladas por la misma voz. A esa voz primigenia, es a la que llamamos autor implícito, usando la terminología propuesta por Pozuelo Yvancos (1989). Podríamos denominarlo como «Autor en el Umbral», término que Umberto Eco recoge en *Interpretación y sobreinterpretación* (2002). Ese «Autor en el Umbral» o narrador implícito, que viene a ser una voz narrativa intangible, es la voz mediante la cual se expresa el autor real, William Goldman. Esa voz es una presencia existente entre el narrador que se autoidentifica, y el propio Goldman de carne y hueso. La presencia de esta voz narrativa, existente en todo texto literario, es aún tema de debate entre los estudiosos de la teoría de la literatura. Por tanto, no me detendré en este punto. Sí lo respetaré en el esquema, como podemos apreciar. Me dirigiré al narrador como narrador Goldman, asumiendo esta doble presencia. Lo mismo sucederá cuando use el término narrador Morgenstern. Sólo destacaré *narrador implícito* o *en el umbral*, si el fragmento sometido a análisis lo requiere.

El siguiente narrador lo encontramos en la figura de ese otro personaje que narra, y que dice llamarse como el autor real: William Goldman. Naturalmente no se trata de la misma entidad, ninguna referencia a la realidad nos ha de hacer pensar en la realidad misma. Ese personaje inicia la novela diciéndonos, en primera persona, que va a transcribir las partes que considera importantes de otra historia, escrita por S. Morgenstern; el narrador Goldman elabora una historia marco, en la cual conocemos que cuando él era un niño, su padre le leyó dicha novela, saltándose pasajes de poco interés. De este modo encontramos al tercer narrador. El narrador Goldman nos dice que salvo la introducción y los textos en cursiva, que serán dichos directamente por él, todo será la narración original de Morgenstern. Así es que, asumiendo el planteamiento de este primer narrador, encontramos que nos presenta, repetido, el mismo juego que sucede con él: la presencia implícita de un Morgenstern en el umbral, y la presencia explícita de este, la cual se nos presenta en los comentarios entre paréntesis: el narrador Goldman explica que los comentarios entre paréntesis no pertenecen a él, sino a Morgenstern. Encontramos, por tanto, el cuarto y quinto narrador. (Para evitar perderse

en la lectura del presente apartado, recomiendo se revisen los esquemas de narradores que presentaba anteriormente).

Aún habrá otro narrador más, respetado tanto en novela como en filme: los personajes. En ambas obras habrá pasajes en que los personajes narren experiencias en estilo directo, asumiendo, así, el papel de narrador.

El juego narrativo y ficcional en la película es sensiblemente más pobre, obedeciendo a otras intenciones por parte del William Goldman guionista y del Rob Reiner director. Estas son las de contar una historia para todos los públicos. Por ello, demasiadas dimensiones narrativas entorpecerían el entendimiento de la propia fábula; contamos con un esquema más simple: los autores reales, William Goldman y Rob Reiner, serán los creadores, no presentes en la narración cinematográfica, más que de un modo implícito que no podemos contemplar. El apelativo «implícito» es usado para nombrar la presencia inasible de estos creadores cinematográficos, cuya única prueba de su presencia en la película es la existencia de la película en sí. Enseguida encontraremos el narrador que ocupa el primer nivel de ficción: el abuelo, el cual lee al niño enfermo el libro donde se contiene la fábula. En la película será esta fábula lo que prime, al contrario del libro, donde el mensaje que vibra con mayor fuerza al final de la lectura, es precisamente lo que existe fuera de la fábula: la experiencia del Goldman literario o narrador, y el efecto que esta produce en el lector real. Remito al último apartado del presente análisis, «La Forma Interior», donde tocaremos este punto<sup>1</sup>. Volviendo a la película, encontramos al abuelo que lee una novela, la cual es contada por un narrador, S. Morgenstern, según menciona el propio abuelo. El juego de narradores se complica en este punto. He querido respetar un orden básico y lógico en el esquema planteado, aunque en verdad el resultado sería más o menos el siguiente: en el momento en que el abuelo comienza a leer, se produce la fusión entre su condición de narrador, y la que ocupa un plano inferior en la ficción donde él se encuentra. Esta segunda voz sería la voz del narrador implícito Morgenstern. Aun ocupando un plano inferior de ficción y de narrador, entendemos que toda la historia está siendo contada por ambas voces al unísono. La voz del abuelo se tornará en implícita en el momento en que la película suprime su voz en *off*, y solo se muestre la acción. Un último nivel de ficción será, igual que en el libro, las narraciones llevadas a cabo por personajes; los casos más claros

---

<sup>1</sup> Por cuestiones de edición, este apartado relacionado a la Forma Interior, se encontrará en la segunda parte del artículo, la cual será editada en el siguiente número de esta revista.

serán las narraciones de Westley acerca de su conversión en Roberts, y la de Íñigo, acerca de la muerte de su padre.

### **2.1. Cómo operan los dos narradores principales e implícitos en cada obra**

El narrador literario puede tomarse más tiempo para pausas y digresiones, con las que irá construyendo poco a poco los motivos y el relato. La película es forzosamente más ágil. Así, en la película encontraremos, tantas veces, breves explicaciones de lo que va sucediendo en boca de alguno de los personajes, y no del narrador en sí. En contadas ocasiones será el abuelo, narrador explícito del filme, quien asuma esta voz aclaratoria.

El narrador del libro suele ser la voz narrativa principal, aunque en ciertas ocasiones sea la voz de algún personaje quien narre en estilo directo algún elemento del pasado. Será el caso por ejemplo del motivo “Como deseas”; mientras que en la película es el abuelo quien desvela el contenido real de dicha locución –pasando inadvertida además para Buttercup, que es su principal receptora–, en el libro es Westley quien lo desvela directamente a su amada en el momento en que tiene lugar la declaración. Tal aclaración desvela el sentido real de la locución tanto a Buttercup como al lector:

Cada vez que tú me decías «Muchacho, haz esto», te parecía que yo te contestaba «Como deseas», pero era porque no me oías bien. «Te quiero» era lo que en realidad te decía, pero tú nunca me escuchaste, jamás [Goldman, 1990: 49].

### **2.2. Anticipación**

Goldman juega con anticipaciones temporales para el desarrollo de la fábula (especialmente en el libro). Así se produce un breve anuncio de la presencia e intenciones de Vizzini, Íñigo y Fezzik, en el momento de la presentación de Buttercup ante el pueblo como futura reina: “La mayor parte de los allá presentes (...) la adoró al instante. (...) Sólo tres planeaban matarla” (Goldman, 1990: 65).

Lo mismo sucederá con el “hombre de negro”. En la película, su primera aparición será cuando los raptos de Buttercup cruzan el canal de Florin en barco y, de pronto, Íñigo descubre que detrás de ellos “hay algo”; se trata de la pequeña barca del “hombre de negro”, como veremos cuando ambas embarcaciones arriben en los Acantilados de la Locura. Esta misma secuencia se produce en el libro. Pero en el libro, la presencia de este misterioso personaje ya se nos anuncia, también, en el momento en que la princesa es presentada al pueblo de Florin. El narrador dirá:

Pero...

...en la esquina más alejada de la Gran Plaza...

...en el edificio más alto del reino...

...en la oscuridad de la sombra más oscura...

...esperaba el hombre de negro [Goldman, 1990: 66].

He querido respetar los puntos a parte que Goldman utiliza, ofreciendo con ello mayor relevancia al momento, pero también alimentando la inquietud, el misterio del personaje. Este breve anuncio, como sabemos, es eludido en la película; si lo contemplamos con sobriedad, vemos que en verdad no contribuye primordialmente al desarrollo de la fábula. Es natural, por tanto, que Goldman haya prescindido de tal momento en la redacción del guión cinematográfico.

Habrà, tanto en la cinta como en la novela, una pausa del narrador, quien, de nuevo, nos adelantará acontecimientos (este recurso de la anticipación se da sólo en dos ocasiones en la película. Esta será la primera). Situémonos: Buttercup, en un descuido de Vizzini, salta al agua con la pretensión de huir a nado. En el libro, Vizzini aludirá a los tiburones que infestan tales aguas por las que navegan. En la película, sucintamente más fantástica, serán las “anguilas chillonas” las que pretendan devorar a la princesa. En la novela, Vizzini, para atraer a los tiburones, corta sus brazos y vierte la sangre en el agua. En la película, que discurre por los cauces de lo «políticamente correcto», no se ve sangre en ningún momento, las anguilas son atraídas por el chapoteo de la nadadora. Llegamos así al corte narrativo prospectivo: en la novela, el padre de William Goldman detendrá la lectura a causa de la preocupación que este último muestra: “Entonces los tiburones enloquecieron. *«No se la comen los tiburones» dijo mi padre*” (Goldman, 1990: 70). A continuación, el narrador Goldman nos cuenta cómo convence a su padre para que continúe. El padre retoma la narración, repitiendo la última frase: “Entonces los tiburones enloquecieron”. Este mismo recurso está respetado por Goldman-guionista aunque, solo en este caso, el juego narrativo de la película resulta más rico y complejo que en la novela: cuando contemplamos a una de las anguilas nadando con la boca dentada en dirección a Buttercup, la secuencia se corta, y aparece el plano en que el abuelo le dice al niño:

ABUELO: No se la comerán las anguilas en esta ocasión.

NIÑO: ¿Qué?

ABUELO: Digo que no se la comerán, te lo explico porque pareces nervioso.

NIÑO: No estoy nervioso... bueno, puede que esté algo preocupado, pero no es lo mismo.

ABUELO: Si lo prefieres puedo dejar de leer.

NIÑO: No. Puedes leer un poquito más, si quieres.

[*La princesa prometida* (Rob Reiner, 1987)].



Cuando el abuelo continúa, su voz se solapa con lo que Vizzini acaba de pronunciar, segundos antes. Vemos a Vizzini moviendo los labios, y la voz del abuelo como única voz. Este recurso, a parte de orientado a la comicidad, desvela que cada una de las frases que pronuncian los personajes está siendo leída, en un plano superior de ficción, por el abuelo: “¿sabéis qué sonido es ese, alteza, son las anguilas chillonas?”. Acto seguido volvemos a la habitación donde el niño llama la atención al abuelo, apuntando que esa parte ya la ha leído. El abuelo reconoce su error, busca entre la página, y regresa a la lectura, mientras volvemos a la ficción inferior: Buttercup en el agua; oímos al abuelo: “Buttercup estaba en el agua, y la anguila iba a comérsela, ella estaba asustada, y de pronto”. La voz en *off* desaparece dando paso a la acción, la cual vuelve al primer plano del desarrollo de la fábula. Tras este “de pronto”, vemos un remo que golpea la cabeza a la anguila, anulándola. Luego Buttercup es rescatada por Fezzik. La voz del abuelo, vuelve a quedar implícita en el transcurso de la acción.

### **2.3. La falsa verosimilitud**

Atendamos a la intrusión del narrador Goldman en el capítulo tres: nos habla de la supresión que ha hecho acerca del capítulo en que la princesa Noreena de Guilder prepara su equipaje. Pretende saltarse todas las páginas en que Morgenstern narra este acontecimiento en un alarde de minuciosidad. Y con la misma minuciosidad, el narrador Goldman nos hará un recorrido exhaustivo a lo largo de aquellas páginas aludidas y eludidas, detallándonos cada uno de los acontecimientos que tienen lugar en ellas, así como el número preciso que ocupan en el volumen de Morgenstern. A continuación introduce una falsa anécdota que pretende saltar de la verosimilitud a la veracidad:

*Es un párrafo desconcertante. Hablé con el profesor Bongiorno, de la Universidad de Columbia, jefe del Departamento de Florinés, y me dijo que aquel era el capítulo más deliciosamente satírico del libro (...) [Goldman, 1990: 58].*

No existe el profesor Bongiorno, ni el departamento de florinés en la Universidad de Columbia. Por supuesto, no existe el país de Florín.

### **2.4. Trampas del narrador literario**

La novela está repleta de «trampas»: en un comienzo, el narrador Morgenstern se presenta como un narrador omnisciente, conocedor del fondo de cada acción y de cada personaje. Pero se reservará tanta información como considere oportuno, siempre sujeto a la provocación de una determinada reacción en el lector. Frecuentemente se

introduce en la mirada de alguno de los personajes, narrando desde su punto de vista. Por ejemplo, cuando Buttercup se encuentra con el trío compuesto por Vizzini, Íñigo y Fezzik decide no revelarnos sus nombres, por lo que de momento serán el siciliano, el español y el turco, pues es como puede referirse a ellos la princesa en su interior. Este juego se repite a lo largo de toda la novela.

Revisaremos algunas de estas trampas narrativas.

#### **2.4.1. Muerte de Westley**

En la novela, esta muerte es anunciada por el narrador: “Por eso la muerte de Westley la golpeó del modo en que lo hizo” (Goldman, 1990: 51). Después remonta hasta el momento en que sus padres le dan la noticia. Así la obra escrita articula la acción con saltos temporales: el lector debe ir reconstruyendo la fábula paso tras paso. Esto no sucede en la película, donde el narrador-abuelo se limita a decir que el barco de Westley fue asaltado por el “terrible pirata Roberts que no deja supervivientes”; si bien es cierto que se respeta cierta superposición de tiempos, pues cuando el abuelo comienza a pronunciar estas últimas palabras, en escena vemos a Westley marchándose y a Buttercup mirándolo, con preocupación. La siguiente toma será la de Buttercup sentada, en soledad, pronunciando las mismas palabras que cierran el capítulo uno del libro, y el acto primero de la película: “Nunca amaré a otro”. En el libro, el narrador, valiéndose de la capacidad de introducirse en la acción para aportar tanta información como estime oportuna (tanto del pasado, como del presente, como del futuro), continuará la frase diciendo que “nunca volvió a hacerlo”. Es este un tipo de «engaño narrativo» del que se vale Goldman. Al decir «engaño» no me refiero a que el narrador nos dé informaciones falsas, pero sí a que juegue con la ambigüedad, la desinformación, y los saltos temporales: es común que salte por encima de la narración hasta las consecuencias, y explique después las causas. Así, tanto el espectador de la película como el lector del libro, quedan sumidos en esta trampa: el pensamiento de que Westley ha muerto. Más tarde se desvelará que en verdad no lo hizo de un modo similar en ambas versiones. Esto que llamo «trampas narrativas», lo son claramente en cuanto al narrador del libro. Pues esa voz nos habla con un conocimiento pleno tanto de las circunstancias como del fondo de los personajes. Así, si decide saltarse ciertas informaciones relevantes, es por propia voluntad, buscando, evidentemente, un determinado efecto en el receptor. La película, al carecer de narrador real (si acaso la voz del abuelo, aunque es evidente que él se limita a leer un libro narrado con otra voz

distinta a la suya), no tenemos la sensación de que exista una voz tramposa, que siembre la fábula de engaños.

#### **2.4.2. Velos narrativos**

En otras ocasiones, especialmente en los engaños que lleva a cabo un personaje hacia otro, el narrador escogerá a uno de los dos para introducirse en su mirada, de manera que el lector recorrerá la acción sometido al mismo engaño. Un ejemplo en que lo contemplamos con gran claridad será en el pasaje en que tiene lugar el duelo de ingenio entre el hombre de negro y Vizzini. La situación es similar tanto en el libro como en la película: el hombre de negro reta a Vizzini a que adivine en cual de las dos copas de vino ha vertido la «jocaína», “uno de los venenos más mortales conocidos por el hombre”, dirá el hombre de negro cinematográfico. En ambas obras, el hombre de negro toma las copas, y se voltea para verter el veneno, quedando oculto (para lector y espectador) el destino último del veneno. Pero este «velo narrativo» irá más allá en el libro. La larga divagación que lleva a cabo Vizzini no lleva a ningún lugar en realidad, pretendiendo solamente despistar a su contrincante. Tras este largo monólogo, llamará la atención del hombre de negro aludiendo a la presencia de algo detrás de él. El hombre de negro se girará. En este momento, sólo en el filme, contemplamos a Vizzini cambiando las copas de lugar, una por la otra. En la novela, sin embargo, este cambio queda oculto para el lector. En ambas piezas Vizzini ahora sonrío, y el hombre de negro pregunta el motivo de su risa. El lector de la novela ignora, igual que el hombre de negro, dicho motivo. El espectador del filme, que necesita más información narrativa, conoce bien lo que ha sucedido. El ardid del siciliano será desvelado por éste después de que ambos hayan bebido de sus copas: el lector conocerá dicha treta al tiempo que la conoce el hombre de negro. El espectador de la película estará un paso por delante de ambos.

#### **2.4.3. Falsas ficciones**

En el pasaje en que Fezzik se enfrenta al hombre de negro, encontramos otra trampa cuyo fin, de nuevo, es lograr comicidad en el lector:

Fezzik lo aferró entre sus brazos con todas sus fuerzas.  
Lo levantó por el aire.  
Y apretó.  
Y apretó.

Luego tomó los restos del hombre de negro, los sacudió hacia un lado, luego hacia el otro (...) hizo girar sus brazos inertes y lanzó el manajo de lo que había sido humano en una hendidura cercana.

Eso era la teoría.

Lo que ocurrió de hecho fue lo siguiente [Goldman, 1990: 110].

Es evidente que el recurso del que se sirve este narrador para el desarrollo de este tipo de “trampas” o bromas narrativas, es la inserción de su voz en el interior de los personajes. Podemos deducir a través de la frase “eso era la teoría”, que todo sucede dentro de los pensamientos del gigante.

A pesar de que estas líneas de ficción falsas se dan en la novela con cierta frecuencia, una destacará del resto, siendo, a mi modo de ver, la más importante por dos motivos: primero, porque articula el eje primordial de la Forma Interior del libro (lo cual separa a éste de la película). Segundo, porque es la única *línea de falsa ficción* respetada en la película, funcionando como uno de los *guiños internos* que la película hace a la novela (veremos este punto en la segunda parte del presente estudio).

Se trata del pasaje en que, de pronto, el narrador cuenta que el rey ha muerto, y Humperdink y Buttercup contraen matrimonio repentinamente. Buttercup es anunciada ante el pueblo, esta vez como reina. De entre la multitud, surge una desaliñada anciana que la abuchea, denunciando que abandonó a su verdadero amor para casarse con otro. La mujer clama que se trata de la “reina de la basura”, la “reina de la podredumbre”.

Este episodio sucede tanto en la novela como en el filme. Atendamos primeramente a la novela: Nos encontramos en el capítulo seis, “Los festejos”. El narrador (Morgenstern) expone que el Rey Lotharon muere repentinamente, lo cual obliga a Humperdink a adelantar su matrimonio con Buttercup. Humperdink abandona sus principales aficiones para formarse en el arte del gobierno. A continuación tiene lugar la boda y Buttercup es presentada ante el pueblo de Florín, esta vez como reina. Todos estos acontecimientos están contenidos en un sólo párrafo, ante la sorpresa del lector, quien no tiene tiempo para reaccionar ante un ritmo súbitamente acelerado. Encontrándose Buttercup en el balcón real, frente a sus súbditos, surge el personaje de la anciana. Buttercup ordena que sea subida hasta el palco, donde se producirá la conversación. Después de que la anciana exponga su juicio en cuanto a Buttercup, dirigiéndose a ella como “reina de la fetidez”, “reina del fango y de las heces” (Goldman 1990: 150), Buttercup ordenará con un tono cruel que se lleven a la mujer. Los soldados no consiguen detenerla, y la anciana avanza hacia Buttercup cada vez gritando con mayor fuerza. Un punto y a parte nos devuelve a la ficción principal:

Buttercup despertó gritando.  
Se encontraba en la cama. Sola. A salvo. Todavía faltaban dos meses para la boda.  
Pero sus pesadillas habían comenzado.  
A la noche siguiente soñó que daba a luz a su primer hijo, y... [Goldman, 1990: 150].

Se trataba de un sueño. Pero el sueño se inicia sin que el lector sea capaz de reconocerlo; solo tocado su fin, el narrador declara la falsa ficción que ha tenido lugar. Se produce, en este punto, la intrusión del narrador Goldman, quien comentará la experiencia que vivió de niño, cuando su padre le leía esta novela. Alcanzado este pasaje, y antes de que su padre tocara el punto en que se desvela que todo fue un sueño, el niño William Goldman manifestó su disconformidad radical en cuanto a esta historia “injusta”. De nuevo remito a la segunda parte del presente trabajo, al apartado «La Forma Interior». Con este recurso, Goldman, el escritor, no solo aproxima la mirada del lector a la experiencia de Buttercup, sino a la del William Goldman niño (ficcional) que padeció el engaño planteado en la historia. Resulta interesante, no obstante, el comentario que hace el narrador explícito Goldman al comienzo de su intrusión:

*Interrupción. ¿Qué os parece si le reconocemos a Morgenstern sus méritos como impostor de primera? Lo digo porque imagino que al menos por un instante os habréis creído que se habían casado de veras. Yo me lo creí [Goldman, 1990: 150].*

“Impostor de primera”. Con este apelativo se dirige Goldman a Morgenstern, autor creado por él mismo. Pudiera tratarse, de algún modo, de un guiño del propio Goldman real al Goldman narrador que él mismo también ha creado.

Vayamos ahora con la película. El episodio es prácticamente el mismo, con la salvedad de que, por cuestión de agilizar la acción, Buttercup se encontrará abajo del palco, entre las gentes, y toda la preparación que el Humperdinck literario lleva a cabo para su formación como gobernante, será suprimida. Todo este pasaje será narrado por el narrador abuelo. Cuando este menciona que el rey ha muerto y que Buttercup y Humperdinck se casaron al día siguiente se produce una irrupción de la voz del niño, el cual, igual que el Goldman literario, declara su absoluta disconformidad con la narración (sin saberlo, por puro instinto humano, el niño esperaba que el cuento discurriera por los cauces de una correcta narración épica, donde los buenos vencen, y los malos no se salen con la suya). El niño dirá que “es injusto”, ante lo cual el abuelo expresará que “la vida no es siempre justa” (cuestión sobre la que volveremos, por tratarse del punto preciso en que divergen las Formas Internas de ambas obras). Tras una leve discusión, el abuelo retoma la lectura, entonces tiene lugar el encuentro con la anciana, similar al del libro, con la salvedad de que la Buttercup cinematográfica,

sustancialmente más simple como personaje, no ordena altivamente que se lleven a la mujer. De pronto vemos a Buttercup despertándose de súbito, y la voz del abuelo relatando en *off*: “faltaban diez días para la boda, y el rey aún vivía, pero las pesadillas de Buttercup cada vez eran peores”; “¿lo ves? ¿No te había dicho que no se casaría con esa rata de Humperdinck?”, dirá el niño, en *off*, satisfecho de comprobar que la ficción discurre por el lugar que debe, “sí, eres muy listo, cállate”, concluirá el abuelo.

En el tratamiento que Goldman confiere a la acción cinematográfica, podemos contemplar un desplazamiento de la intrusión del narrador: en la novela, el despertar de Buttercup, y la declaración de que se trataba de una pesadilla, se da antes de dicha intrusión. En la película, se dará después. En ambos casos, la falsa ficción se inicia a expensas del conocimiento del lector/espectador, el cual piensa que lo que se le cuenta es real, dentro de la ficción planteada. Sin embargo, en la novela, encontramos que la experiencia narrada en el inciso del Goldman narrador, en cuanto a su experiencia en la niñez cuando su padre le leyó este pasaje, es afín a la película: el niño interrumpe al abuelo antes que de este toque el punto en que se declara que se trata de una pesadilla; lo mismo hará el niño Goldman, dentro de la intrusión del narrador planteada en la novela; en ambos casos, ambos niños se sentirán insatisfechos con la articulación de la fábula; y más tarde, descubrirán que todo se trataba de un sueño de Buttercup, devolviendo la fábula al discurrir de lo lógico o esperable. Así pues, la formulación de que *la vida no es justa*, idea planteada en ambas obras, queda por el momento resuelta. Esta será, no obstante, la diferencia de base que apartará la Forma Interior de la novela de la Forma Interior de la película, como ya hemos adelantado.

#### **2.4.4. Simulación de no omnisciencia**

Por otro lado, como vemos en la novela, el narrador tan pronto conoce la trama como aparenta no conocerla, adentrándose en el desconocimiento o sorpresa de sus personajes:

(...) entonces, volvieron a partir a la carrera, sin previo aviso, atravesando el terreno montañoso en dirección a...

—¿Adónde..., adónde me lleváis? —inquirió Buttercup [Goldman, 1990: 118].

#### **2.4.5. Intrusiones del narrador Goldman**

El capítulo dos, “El prometido”, comienza con una intervención del narrador Goldman, en que nos indica el motivo por el cual ha suprimido un pasaje que existía en

el original de Morgenstern. A diferencia de otras intervenciones del narrador Goldman, en que argumenta el porqué de algunas de las supresiones, a la par que nos rellena el espacio narrativo de información relevante, esta es una interrupción/supresión gratuita. Se trata de una intervención más bien cómica, en la que, de existir algún fin a parte de este, podría ser quizá la distancia que pretende crear con respecto a la obra *ficticia* del propio Morgenstern. Con este tipo de intervenciones, Goldman pretende conferir una mayor verosimilitud al texto, que cuenta con una narración absolutamente inverosímil – al más puro estilo de Borges–. Es este un recurso propio de la posmodernidad: se trata de un relato que obligará al lector a dudar de la *veracidad* de algunos aspectos, y a acudir a alguna fuente exterior para contemplar si se trata de realidad o de ficción, caso de la existencia de Florín, de Morgenstern, o incluso de la familia del propio autor, de la cual habla abundantemente Goldman. Todo ello es ficcional.

En otra de las intrusiones del narrador explícito William Goldman, encontramos un juego doblemente interesante. Se trata del momento en que Westley y Buttercup se reencuentran por fin, es decir, una vez Westley ha revelado su verdadera identidad, resultado de ser empujado pendiente abajo por Buttercup, quien, tras conocer que se trata de su amado, se lanza tras él. Una vez alcanzado el fondo del barranco ambos amantes se abrazan. En la novela encontramos una elipsis insólita, comprobamos que el ritmo de la narración ha sufrido una cisura repentina. Cuando los amantes caen por la pendiente, el texto cambia a la línea narrativa de Humperdinck, que se encuentra en plena labor de persecución. En el siguiente momento en que encontramos a Westley y Buttercup, estarán corriendo hacia el Pantano de Fuego. Entonces hallamos un paréntesis, con la voz del narrador, el narrador Morgenstern, en que nos dice lo siguiente:

(En este punto de la historia, mi mujer desea hacer público que se siente tremendamente engañada al habersele negado la inclusión de la escena de la reconciliación entre los enamorados, que tiene lugar al pie del barranco. Le respondo lo siguiente...) [Goldman, 1990: 125].

Los puntos suspensivos aparecen en la novela también. Como el narrador Goldman nos ha contado en la introducción, la novela se compone de una serie de cortes y remiendos del tomo original de S. Morgenstern (tomo, como sabemos, puramente ficcional), por tanto, no es de extrañar que el Goldman-escritor use estos recursos de puntos suspensivos, denotando que allá hubo un pasaje de mayor extensión, que no cree conveniente contar. En este sentido, atendiendo a los *espacios vacíos* de los

que habla Wolfgang Iser (1987), y que son necesarios para cualquier narración (es decir, lo que no se cuenta pero que necesariamente está implícito, y que el lector o espectador deduce de un modo natural), estos espacios son resaltados constantemente con los juegos intencionales de Goldman. Pero lo interesante viene a continuación. Tras el paréntesis del narrador ficcional Morgenstern, el narrador ficcional Goldman (por encima del primero) vuelve a hacer otra intrusión. Leemos, en su acostumbrada cursiva, la cual sirve para dar a entender al lector que se trata de él:

*Soy yo otra vez, y no intento confundir más las cosas, pero debo advertir que el párrafo anterior se debe enteramente a Morgenstern. En la versión resumida, se refería continuamente a su esposa (...)* [Goldman, 1990: 125].

Y la irrupción se extiende a lo largo de casi una página, en la cual habla de que aquellas intrusiones de Morgenstern en su propio relato (los paréntesis) eran habituales en la novela original. Dice que este aludía varias veces a su mujer, quien, desde un plano más distante, opinaba acerca de la obra. La irrupción del narrador ficcional Goldman sirve para que este se ponga de acuerdo con aquel tercer actante ficcional, la esposa de Morgenstern; como vemos, los juegos de narradores son complejos, ricos, y conservan un tono bastante cómico:

*(...) En fin, el motivo por el que he decidido no omitir esta referencia en particular, es porque, por primera vez, estoy totalmente de acuerdo con la señora Morgenstern. Considero una injusticia que no se haya incluido la escena del reencuentro. Por ello decidí escribir una de cosecha propia, para describir lo que, a mi juicio, se dijeron Buttercup y Westley (...)* [Goldman, 1990: 126].

Pero lo más interesante se da exactamente en este punto, donde el narrador Goldman alude a un recurso metaficcional que sin duda es el más complejo de cuantos se pueden establecer. Atendiendo al esquema que realicé en el estudio “La metaficción: niveles y juegos posibles”<sup>2</sup>, lo que plantea Goldman, el escritor, sería una Metaficción ascendente con pretensión de salto a la Realidad (a la Realidad del lector). Naturalmente, este salto es imposible, pues un texto literario siempre se tratará de una ficción, aunque se componga de referencias constantes al mundo real. Solo serán referencias. Aunque Goldman juega con este recurso constantemente a lo largo de la novela, es este el caso más llamativo de todos, pues pretende implicar al lector. Su recurso es el siguiente:

*Al final hicimos un pacto [Hiram, el editor, y el propio Goldman]: lo que los lectores estáis leyendo en letra redonda es estrictamente lo que Morgenstern escribió. Palabra*

---

<sup>2</sup> Artículo aún inédito.



por palabra. Recortado, sí, pero no cambiado. Aunque logré que Hiram me prometiese que Harcourt imprimiría mi escena –Ballantine [director de la editorial] acordó lo mismo–, que ocupa tres páginas y es algo genial, y que si algún lector deseaba ver cómo había quedado, podía mandar una carta o una postal a Urban del Rey, de Ballantine Books, 201 East 50th Street, Nueva York, diciendo sencillamente que desea leer la escena del reencuentro [Goldman, 1990: 126].

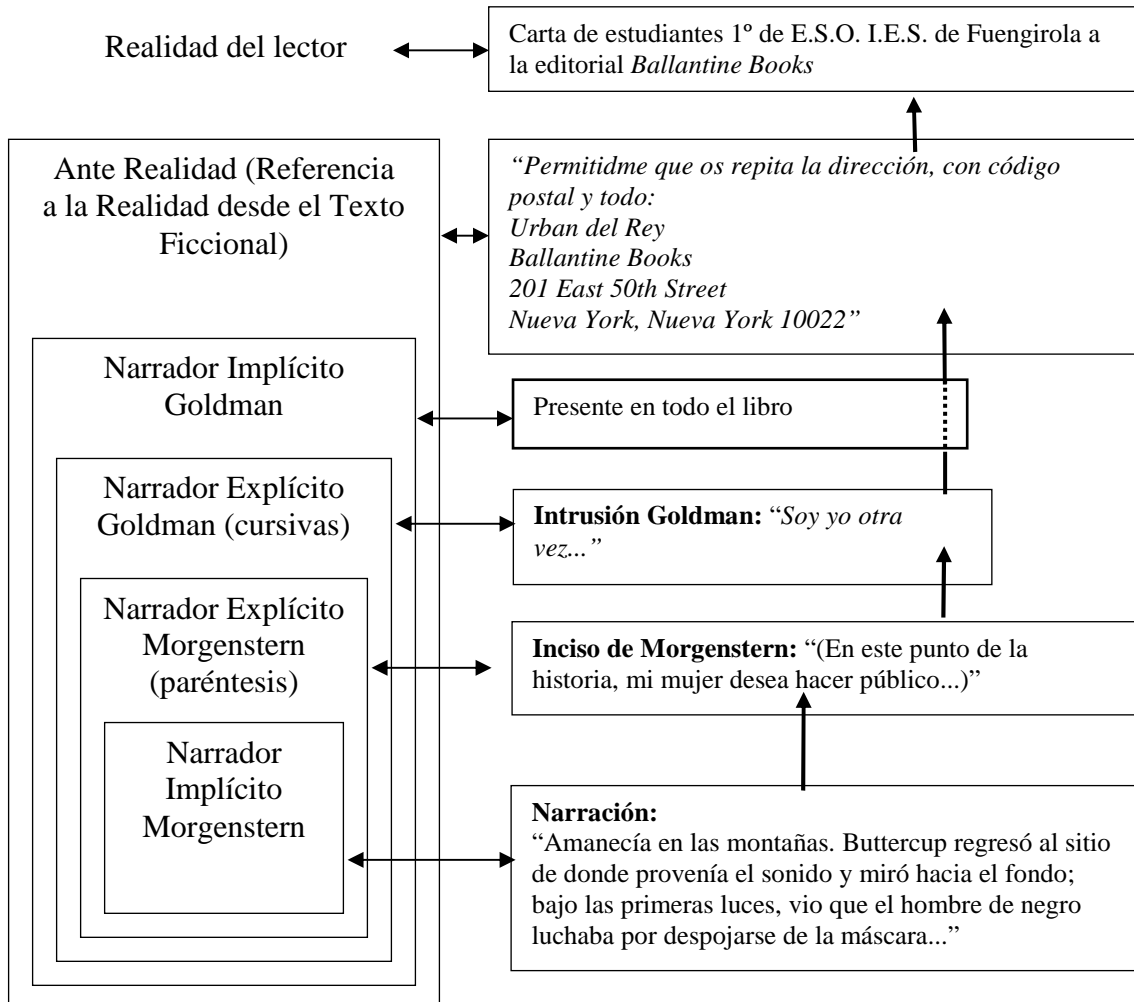


Figura 2. Niveles de ficción – Narradores – Novela.

Buscando en internet esta editorial, este editor, esta dirección para comprobar si eran reales (son reales), encontré un *blog*<sup>3</sup> hecho por profesores y alumnos de 1º de E.S.O. del I.E.S. Nº 1 de Fuengirola; un *blog* dedicado a la lectura de *La princesa prometida*. En este, tienen una entrada en que hablan de que dos alumnos, ayudados por su profesor de inglés, redactaron una carta a la editorial pidiendo estas tres páginas. La entrada del *blog* concluye con la siguiente pregunta: "¿Habrá respuesta?". No vuelven a tocar la cuestión. Vemos como estos juegos literarios pueden adentrarse realmente en

<sup>3</sup> <http://buttercupenelnumber1.blogspot.com/>

nuestra realidad cotidiana, aun siendo ficción. Es más, sería perfectamente probable que Goldman dispusiera realmente de estas tres páginas, y fueran enviadas a aquel que las solicitase. No sabemos si los alumnos del instituto malagueño obtuvieron respuesta, pero eso no es lo importante. Lo importante es comprobar cómo ciertos textos pueden crecer con la participación del lector, desde el mundo real. Se puede contemplar esta cuestión a la luz del esquema de la figura 2.

Volviendo al trabajo comparativo, todo este pasaje que sucede en el libro, en la película se queda en lo siguiente: cuando Westley y Buttercup van a besarse, tras la caída por la pendiente, oímos la voz del niño que se queja de los besos. Volvemos al primer plano ficcional. Vemos al abuelo con el libro abierto y una taza, y al niño con un sandwich (lo cual nos marca que el tiempo también ha transcurrido en su ficción marco o principal). El abuelo dice que algún día no le importarán tanto esas cosas; el niño demanda que le lea “lo del Pantano de Fuego”, y el abuelo accede: lo vemos saltarse una página, mientras se sitúa en la lectura. Y volvemos a la acción que se produce en el segundo nivel ficcional, el de la fábula.

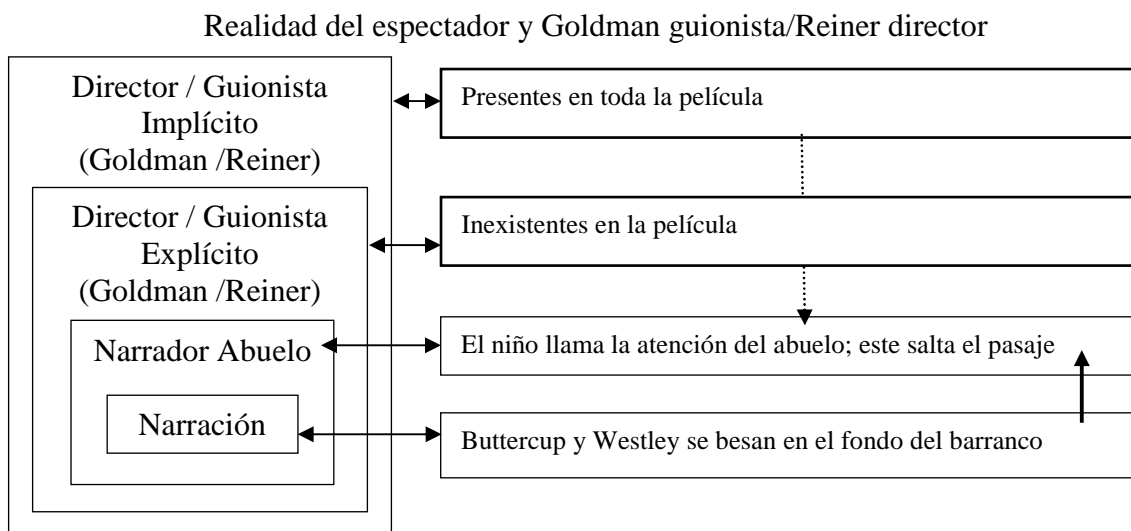


Figura 3. Niveles de ficción – Narradores – Película.

Observando la figura 3, comprobamos que el juego en la película es sensiblemente más pobre que en el libro. Esto no quiere decir que el lenguaje cinematográfico resulte, por su propia naturaleza, más pobre o menos complejo que el literario; se trata sólo de la decisión de Goldman. Podríamos atender a otras películas como *El ladrón de orquídeas* (Spike Jonze, 2002), donde comprobamos que los juegos

narrativos y de planos de ficción pueden ser de una oscuridad muy elevada también en cine.

En el caso de *La princesa prometida*, la complejidad de la película es apenas una sombra de lo que es en verdad la novela, lo cual no resta valor a la una frente a la otra; se tratan de lenguajes diferentes, con una intención diferente, y, por tanto, destinadas a públicos diferentes.

### **Bibliografía**

ECO, Umberto (2002): *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.

GOLDMAN, William (1990): *La princesa prometida*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A.

GOLDMAN, William (1987): *The Princess bride; based on his novel* [en línea]. Guión cinematográfico. En: <http://www.godamongdirectors.com/scripts/princess.shtml> [Consulta: 10/12/2010].

ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*, Madrid: Taurus.

MORENO, Fernando Ángel (2009): “Androides deconstruidos: de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* a *Blade Runner*” en *Revista Hélice*, nº 12.

POZUELO YVANCOS, José María (1989): *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

SEGER, Linda (2000): *El arte de la adaptación: ficción y realidad en el cine*. Madrid: Rialp.

SCHOPENHAUER, Arthur (1983): *El arte del buen vivir*. Madrid: Edaf.

### **Filmografía**

JONZE, Spike (dir.) (2002): *El ladrón de orquídeas (Adaptation)*. Estados Unidos: Columbia Pictures / Intermedia.

REINER, Rob (dir.) (1987): *La princesa prometida (The Princess Bride)*. Estados Unidos: MGM / UA.