

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

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

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 segunda parte del estudio se abordarán la cuestión de la fábula y la forma interior, siendo la primera similar en ambas obras (el libro y la película), y la segunda claramente distinta.

**Palabras clave**

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

**Abstract**

The following work attempts to show how William Goldman adapts his novel, *The Princess Bride*, to the screenplay and film by the same name that was directed by Rob Reiner. This analysis will discuss the narrative nature of the literary work in contrast with the screenplay from a general point of view. In addition, an analysis will be made of the resources utilized by Goldman to carry out his adaptation of the literary work into a screenplay. In the second part of this work, the question of the fable and the interior form will be tackled, the mentioned being similar in both works (book and film), and the latter being clearly distinct.

**Keywords**

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



### Nota preliminar

En la primera parte de este trabajo comparativo, publicada en el anterior número de esta revista,<sup>1</sup> señalaba que éste sería un artículo dividido en dos partes, una primera en que trataría los narradores, las líneas metaficcionales, la fábula y la forma interior, y una segunda en la que hablaría de los personajes, sus interrelaciones, los motivos funcionales narrativos, palabras móviles (de uno a otro lenguaje) y los temas. Sin embargo, por cuestiones de espacio, en la primera parte del artículo se incluyó únicamente el análisis de la cuestión de los narradores y las líneas metaficcionales. Por tanto en esta segunda parte se tratarán la fábula y la forma interior. Dejo pues una tercera y última parte para una futura publicación en la que se acabarán de tratar los temas pendientes. Léanse en cualquier caso las siguientes páginas como una continuación de lo desarrollado en la primera parte del artículo.

### 3. La fábula

Dice Seger:

La condensación, por naturaleza, requiere pérdida de material. Supone eliminar subtramas, combinar o reducir personajes, omitir varios de los temas desarrollados en una novela larga; y buscar, dentro del material, los tres actos de la estructura dramática. Estas decisiones pueden resultar frustrantes, ya que muchas veces los escritores necesitan renunciar a escenas y personajes para que la película funcione. (2000: 31)

En la elaboración del esquema de la página siguiente (figura 4), he procurado mantener una coherencia que sirva para atender tanto a la obra literaria como a la cinematográfica. Casi todos los elementos que encontramos aparecen en ambas obras. Siguiendo las palabras de Seger, he suprimido del esquema aquellos pasajes o acontecimientos que tienen lugar en la novela, pero que no aportan ningún elemento a la acción. Sería éste un esquema que comprende la fábula de ambos lenguajes (el literario y el cinematográfico). Debo mencionar que el tratamiento de la fábula que he llevado a cabo se corresponde únicamente con la historia interna, es decir, la aventura que acontece a Westley y Buttercup. Debido a su complejidad y divergencia, no he tratado la cuestión de los distintos narradores internos en ambas obras.

---

<sup>1</sup> Molina Fernández, M. (2011): “Adaptación de la novela *La princesa prometida* a su versión cinematográfica: Recursos narrativos de William Goldman (Parte I)”, en *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, nº 1, pp. 27-45.

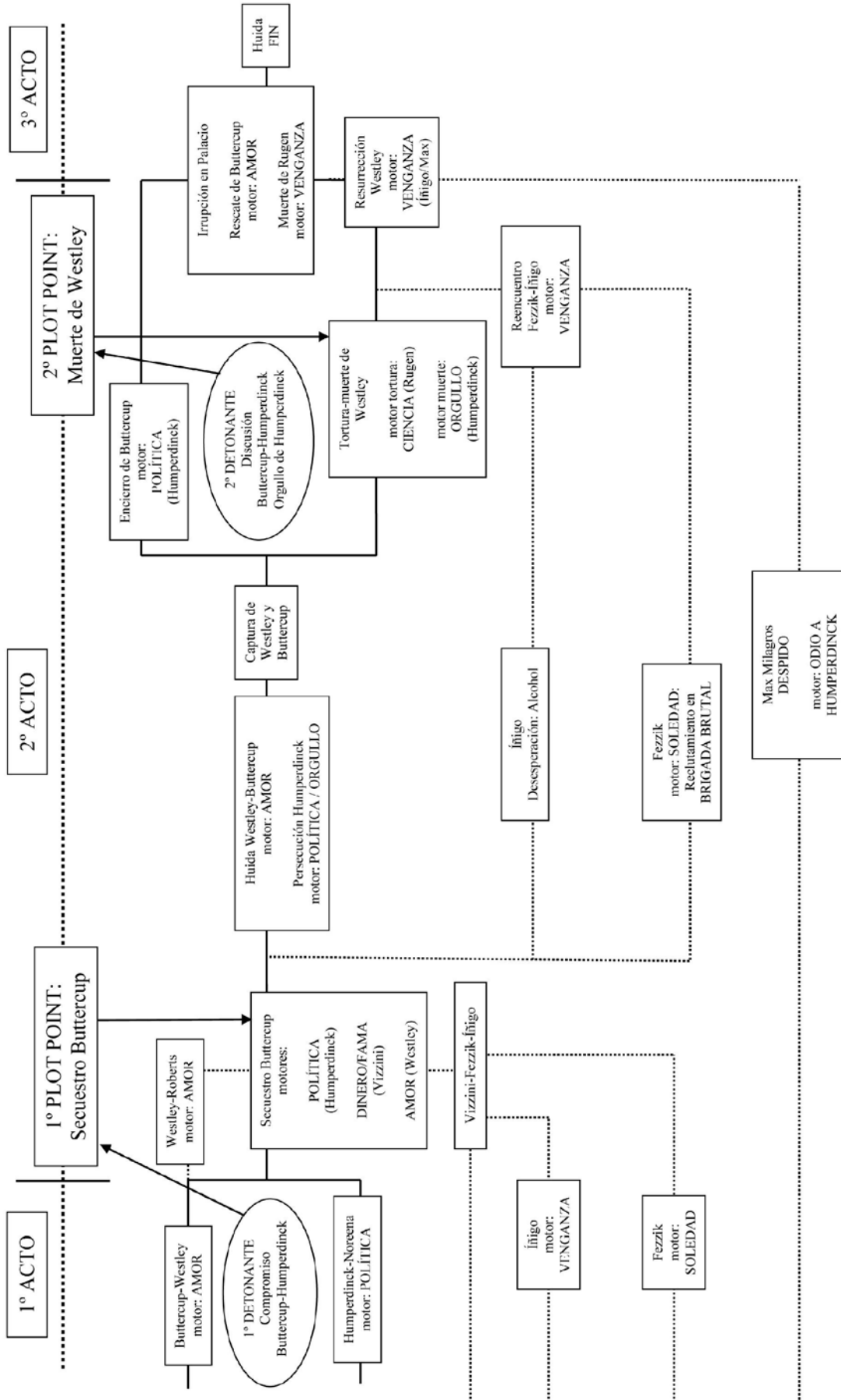


Figura 4. Esquema de la fábula y motores narrativos.

### 3.1. Detonantes narrativos

En todos los cuadros de acción presentes en el esquema anterior menciono el *motor* que está funcionando de actante, es decir, que sirve de alimento a la fábula narrativa. En esta relación de causas y consecuencias los *motores* pueden servir a la fábula de tres maneras diferentes: primero, como *detonantes narrativos*, que dan lugar a otro *motor* posterior. Llamaré *detonante narrativo* a una acción movida sin un motor previo. Su motivo u origen no es importante, sólo su contribución al desarrollo de la fábula: la enfermedad y muerte del rey Lotharon será un detonante narrativo, no es alimentado por ningún acontecimiento anterior, pero sí da lugar al desarrollo de toda la acción:

[El príncipe Humperdinck] estaba [luchando] con un orangután cuando la cuestión de la salud del rey efectuó su última intrusión [...].  
 –Vuestro padre se muere –[dice Rugen].  
 –Rayos –exclamó el príncipe–. Eso significa que tendré que casarme. (Goldman, 1990: 55)

En el esquema contemplamos un *detonante narrativo* abierto desde el comienzo, el despido del Milagroso Max: “Acabamos de cambiar de taumaturgo –dijo la reina–” (Goldman, 1990: 56). No hay razón expuesta ni importante para la acción que explique el despido del que suponemos que es Max (aunque aún no lo sabe el lector), pero tal despido alimentará el odio que éste sentirá por la corona, accediendo finalmente al trabajo de resucitar a Westley, sin el cual la acción no podría continuar. En la película desconocemos este despido, así como al personaje de Max, hasta su aparición en el comienzo del tercer acto; en el filme, el odio de Max estará exclusivamente focalizado hacia la figura de Humperdinck. El espectador encontrará sencillamente lógica la reacción de Max al acceder a resucitar a Westley, pues buscará en ello un modo de vengarse del príncipe.

### 3.2. Ejes narrativos

Por otro lado, la mayor parte de *motores* funcionan como *ejes narrativos*, es decir, vienen detonados por un motor anterior y dan lugar a uno nuevo. Así se construye una fábula basada en la causalidad.

Uno de los ejes narrativos más relevantes será el tocante a Íñigo Montoya. Su origen se nos presenta a modo de digresión en mitad de la acción, ya comenzado el segundo acto; en éste, conoceremos el origen del motor vital del personaje: a Íñigo lo

mueve un único objetivo, el cual se enlazará con el de Westley hacia el final del segundo acto, pues ambos tendrán que entrar en palacio, Westley para rescatar a Buttercup, Íñigo para matar al Conde Rugen (su único *motor*). Íñigo se sabe carente de una mente suficientemente brillante para idear un plan que lo lleve dentro del palacio. Así que usará todos sus esfuerzos, en compañía de Fezzik, para hallar a Westley y traerlo de vuelta a la vida. En la digresión narrativa de la vida de Íñigo se nos presentará claramente el porqué de tal interés por asesinar al Conde: éste asesinó a su padre dos décadas atrás, cuando Íñigo contaba tan sólo con once años. Tenemos pues incorporado en el personaje de Íñigo un *motor* que lo mueve, y que contribuirá, como sabemos, al desarrollo de la fábula. Debido a la importancia del *motor* de Íñigo, esta historia es narrada sintéticamente en el filme, en boca del mismo Íñigo, que se la contará al hombre de negro.

### 3.3. Revisión del esquema

Empezaré por el comienzo de la fábula. Dice Linda Seger que “rara vez una película comienza o termina donde lo hace el libro” (2000: 30), y así es. Por lo común, una obra literaria contará con mucha más información en cuanto a la fábula, personajes o temas que la correspondiente versión cinematográfica. Esto no significa que ésta última esté desprovista de estas informaciones: de hecho suelen estar presentes, aunque no explícitamente. Me referiré a estos *espacios vacíos* –utilizando la terminología acuñada por Wolfgang Iser (1987: 281)– en el último apartado de esta segunda parte. Por de pronto, atendiendo al comienzo del esquema, debo detenerme y hablar del *principio* en ambas obras.

#### 3.3.1. Acto I°

La película comienza con Buttercup en la aldea, una muchacha a la que le gusta montar a caballo y “atormentar al muchacho que trabajaba en la granja” (Reiner, dir., 1987). El espectador no demandará más información. Los orígenes de Buttercup o Westley no intervienen en la acción. La novela, en cambio, toma muchas páginas para hablar del nacimiento y crecimiento de Buttercup, aunque el origen de Westley continuará guardando mayor misterio. En la novela, el narrador hará un *ranking* de belleza femenina a escala mundial, e irá mencionando en qué posición se va encontrando Buttercup según crece. Claro que a ella no le preocupa esta cuestión, es

sólo un juego del narrador a expensas de los personajes o de la acción literaria. En la novela, conocemos a los padres de Buttercup, cuyo único fin narrativo será el de aportar por un lado verosimilitud a la lectura y por otro suministrar humor al relato (pasan las horas discutiendo, y el narrador elabora un sistema de puntuación deportiva, a modo de marcador, para mantener un ritmo en estas disputas). Por otro lado, la presencia de ambos no es fundamental para la película, y por eso han sido omitidos en ésta.

Lo coincidente en ambas obras será la partida de Westley. Una vez enamorados, el joven decide viajar a las Américas para hacer fortuna y regresar más tarde en busca de Buttercup. Pero el barco de Westley es asaltado por los piratas, y muerto éste a manos del “terrible pirata Roberts” quien “nunca deja supervivientes” (Reiner, dir., 1987), Buttercup decide no volver a amar a otro hombre nunca.

Si observamos el esquema vemos, al comienzo de la trama, que hay varios personajes procedentes de distintas líneas narrativas que guardan en sí un *motor* narrativo, un interés por conseguir cierto objetivo, el cual será clave para el desarrollo de la fábula. Los que aparecen identificados con líneas de puntos serán historias o motivos fuera de la acción principal, contadas a través de digresiones, bien por el narrador, bien por alguno de los personajes (esto sucede en ambas obras). Contemplemos, por ejemplo, la línea narrativa de Íñigo y del Milagroso Max, cada uno de los cuales conlleva un motor narrativo. Dichos motores contribuirán más adelante al desarrollo y resolución de la acción.

El segundo de los motores será el de Humperdinck. Estará interesado en la conquista del reino de Guilder, tanto en la novela como en la película. En ninguna de las dos obras se nos cuenta el motivo real, más allá de una enemistad ancestral entre ambos países. En la novela, sin embargo, se aporta algo más de información: Humperdinck no está interesado, en un primer momento, en contraer matrimonio. Pero la salud de su padre obliga al príncipe a atender a su deber: ofrecer al reino un heredero. Asimismo, existe un interés en conciliar ambos reinos por parte de sus reyes, debido a lo cual se acuerda el matrimonio entre el príncipe Humperdinck de Florin y la princesa Noreena de Guilder. En mitad de la cena en que ambos jóvenes son presentados, una ráfaga de viento cruza la sala, despojando a la princesa de su sombrero y desvelando su calvicie. Humperdinck, repugnado por tal circunstancia, se niega a casarse con la princesa. Este acto suministra alimento narrativo a la acción por dos circunstancias: primero,

Humperdinck se reafirma en la idea de conquistar militarmente Guilder<sup>2</sup>; segundo, decide encontrar una esposa bella y que roce la perfección. El Conde Rugen, que previamente ha visitado la aldea donde vive Buttercup movido por el rumor de que allí vivía la joven más bella del mundo, dice a su príncipe que cree haber encontrado a la esposa perfecta. De este modo se unen ambas líneas narrativas: la de Buttercup (enamorada de Westley, y resignada ante su muerte) y la de Humperdinck (quien la requiere como esposa).

En este momento interviene una tercera línea narrativa, movida por otro motor distinto: el trío liderado por Vizzini. Los orígenes de Íñigo y de Fezzik serán narrados más adelante en la novela; sin embargo, sólo el de Íñigo será importante para la acción, por eso es éste el único respetado en la película. El trío de Vizzini secuestra a Buttercup cuando es ya la prometida de Humperdinck. Como vemos en el recuadro correspondiente, son tres los *motores* que contribuyen a la acción: el interés político de Humperdinck, quien ha ordenado el secuestro de Buttercup a Vizzini con el fin de provocar una guerra entre ambos países (este motivo será desvelado más adelante en ambas obras); la ambición de conseguir fama y gloria por parte de Vizzini –este elemento es casi un espacio vacío en la película, aunque sí vemos a Vizzini hablar del “arte de provocar una guerra” (Reiner, dir., 1987) con un vivo interés, lo cual apunta a que le mueve algo más que un simple contrato con el príncipe–; por último, la presencia del hombre de negro, que logrará rescatar a la princesa de sus raptos. Se trata de Westley, y, como es natural, el *motor* que lo mueve es el del amor que siente por Buttercup. El detonante que cierra el primer acto y que da paso al primer *plot point*, al comienzo del segundo, es precisamente el interés de Humperdinck en contraer matrimonio con Buttercup, *motor* que será detonante a su vez de otros motores.

### 3.3.2. Acto 2º

El momento del rapto de Buttercup por parte del trío de Vizzini será el primer *plot point*. Viene motivado por la confluencia de los intereses de Vizzini y de Humperdinck. Tal acontecimiento inicia la acción de todo el segundo acto, principalmente en lo tocante al interés de Westley por rescatar a su amada.

---

<sup>2</sup> Se trata de un interés que el príncipe Humperdinck tiene en ambas obras, sirviendo de detonante narrativo: “Algún día lo conquistaré [Guilder], lo he deseado desde mi niñez” (Goldman, 1990: 61) No conocemos el motivo por el cual el príncipe tiene este deseo, más allá de una ambición puramente política. No resulta importante su origen, pero sin él la fábula no habría podido articularse.

Durante un corto periodo de acción, todas las líneas (salvo la de Max) confluyen en una narración común: el momento en que Westley persigue al trío, y todos ellos, a su vez, son perseguidos por el príncipe Humperdinck. Realmente, las líneas de narración son tres aunque, debido al espacio destinado al anterior esquema, las haya hecho confluir en una sola. Esta decisión, no obstante, guarda una cierta lógica: todas las líneas narrativas tienen, aunque distintos *motores*, un mismo objetivo: Buttercup. Por un lado tenemos la línea de Vizzini, que huye con la princesa. Por otro, la del hombre de negro que los persigue (y que sólo será mencionada a través de los personajes de Íñigo, Fezzik o el propio Vizzini: esto es respetado en la película). Por último, tenemos la aparición de la línea narrativa de Humperdinck, que, igual que en el filme, se nos presenta tras el combate de Westley e Íñigo. Tras este combate, paralelamente, la línea narrativa de Íñigo vuelve a separarse de la principal y discurrirá en paralelo a ésta (lo que acontece a Íñigo desde entonces hasta que vuelva a la acción principal será narrado más adelante, en su reencuentro con Fezzik). Lo mismo sucederá tras el combate de Fezzik y el hombre de negro. Con Vizzini no, ya que muere tras el duelo de ingenio que tendrá lugar entre ambos, cerrándose así su línea de acción.

Tendremos presentes, desde aquí, la huida de Westley y Buttercup y la persecución de Humperdinck. Los protagonistas llegarán hasta el Pantano de Fuego, donde Westley narra a Buttercup lo que le aconteció desde su separación hasta su reencuentro (mostrado en el esquema con una línea de puntos vertical). Esto es respetado narrativamente en ambas obras.

Al salir del Pantano, las líneas narrativas de Humperdinck, Westley y Buttercup vuelven a fundirse en una sola durante un espacio de tiempo muy reducido: tiempo que comprende la conversación que tiene lugar entre ellos, en la que vemos a Buttercup pactando con Humperdinck la liberación de Westley si ella accede a casarse con el príncipe. En este punto las líneas principales de narración, una correspondiente a Buttercup y otra a Westley, vuelven a separarse y a discurrir en paralelo. En ambas obras la narración saltará de una a otra, siempre retomando la acción donde fue dejada, es decir, creando una *ilusión de simultaneidad* narrativa<sup>3</sup>. Las líneas serán las

<sup>3</sup> Partimos de la base de que en ficción narrativa, sea cinematográfica, sea literaria, no se puede producir una simultaneidad de narraciones. En todo caso ofrecer una consecución de narraciones, con una marca temporal que indique que suceden al mismo tiempo, y que después el cerebro se ocupará de ubicar y catalogar como simultáneas. Existen intentos que aproximan ciertamente a esta simultaneidad: por ejemplo en algunas series de televisión como *24* (Surnow y Cochran, crs., 2001-2010), en que la pantalla se divide en varios cuadros, en los cuales suceden acontecimientos



siguientes: historia de Buttercup encerrada en el palacio; historia de Westley, llevado al Zoo de la Muerte en la novela, a la Fosa de la Desesperación en la película, donde será torturado. El príncipe Humperdinck y el Conde Rugen serán los únicos que transiten de una a otra línea.

Será en este punto donde se producirá el segundo detonante: la provocación de Humperdinck por parte de Buttercup, lo cual origina un acceso de ira en el príncipe que lo llevará a asesinar a Westley, dando fin al segundo acto. La muerte de Westley sería entonces el segundo *plot*.

### 3.3.3. Acto 3º

El tercer acto se iniciará con el reencuentro entre Íñigo y Fezzik, motivado por el otro *motor* del príncipe: simular que el ejército de Guilder planea asesinar a su esposa el día de la boda (como vemos, todos los *motores* se retroalimentan entre sí, dando lugar a la consecución narrativa; por lo común, si desproveemos a la narración de uno de sus *motores*, la acción no podría continuar). Para llevar a cabo este engaño, ordena el desalojo del Barrio de los Ladrones, donde dice que se ocultan estos asesinos guilderianos. A su vez, para este desalojo, ordena la creación de una Brigada Brutal, compuesta por las personas más grandes y fuertes de Florin. Fezzik reaparece en este momento, al incorporarse a dicha Brigada. Por otro lado, volvemos a encontrar a Íñigo en una taberna del Barrio de los Ladrones, donde conoció a Vizzini y donde espera volver a reunirse con él. Será en dicho lugar donde Fezzik descubrirá a su amigo. Fezzik conoce ahora la existencia del Conde Rugen, el asesino del padre de Íñigo; no olvidemos que el *motor* del personaje de Íñigo es la *venganza*. El *motor* de Fezzik será su miedo a la soledad que, aunque no es un motor directo en cuanto al desarrollo de la fábula, sí justifica su presencia y el interés en ayudar a otros personajes. Íñigo decide entrar en palacio para llevar a cabo su venganza, pero necesita la inteligencia de un Vizzini; mas, estando éste muerto, opta por buscar al hombre de negro, quien venció a cada uno de ellos en sus respectivas especialidades: la esgrima, el combate cuerpo a

---

simultáneamente, o como encontramos en el capítulo 34 de *Rayuela*, en el que Oliveira encuentra una novela de Galdós abierta por el capítulo primero, y sabe que La Maga ha estado leyéndolo; Cortázar escribe entonces dos relatos simultáneos: en las líneas impares transcribe el capítulo de la novela de Galdós, en las pares los pensamientos de Oliveira acerca de dicha edición y acerca de La Maga (Cortázar, 2005: 341 y ss.). Pero estos ejemplos no dejan de producir una «ilusión de simultaneidad», ya que el cerebro humano no está capacitado para recibir dos informaciones diversas a un mismo tiempo. Ha de recibirlas consecutivamente. Sí podrá, retroactivamente, relacionar dichas acciones y reubicarlas como simultáneas.

cuerpo y el ingenio. Llegan así al Zoo de la Muerte (en la novela) o Fosa de la Desesperación (en la película), donde encuentran el cuerpo de Westley sin vida, y de este modo se incorporan de nuevo a la línea narrativa principal. Deciden llevar el cuerpo a la casa de Max Milagros (novela) o el Milagroso Max (película), para que lo resucite. Tras la primera negativa de éste, finalmente hallarán un motivo que mueva al milagrero a llevar a cabo la resurrección de Westley: vengarse del príncipe Humperdinck, quien lo despidió anteriormente (éste es el motivo por el cual, desde el comienzo del esquema, la línea narrativa de Max se ha mantenido como punteada, hasta este momento, en que se incorpora a la acción principal, cumpliéndose así el *motor* que mueve a este personaje. A partir de aquí, la línea de Max deja de existir para la narración).

El final se puede resumir, en ambas obras, con una serie de circunstancias concatenadas, a modo de causas y consecuencias: Westley es resucitado, ayuda a Íñigo a entrar en palacio, encuentra a Buttercup, paralelamente Íñigo mata al Conde Rugen, se reencuentran los cuatro y finalmente escapan.

No obstante, en ambas obras encontramos un prolongamiento de la historia. En la película, el segundo nivel de ficción –la historia de la princesa prometida– se termina en ese punto, y a continuación vemos el final del primer nivel de ficción –donde se hallan el abuelo y el niño–. En el libro se vuelve a plantear una mayor complejidad: Goldman confunde de nuevo intencionadamente los niveles de ficción y propone un desenlace lejos del final feliz esperado. Dedicaremos una especial atención a esta cuestión en el apartado de la forma interior, pues es donde encontramos la divergencia esencial que hace distar la obra literaria de la cinematográfica.

#### **4. Divergencias y afinidades entre las dos fábulas**

Refiriéndose al filme *Blade Runner*, adaptado desde el libro *Sueñan los androides con ovejas eléctricas*, Fernando Ángel Moreno comenta que “en la novela, el autor podía perderse en digresiones acerca del mundo literario creado, el guión cinematográfico optó por un mayor movimiento” (Moreno, 2009: 46). Así sucede en la mayor parte de adaptaciones al cine realizadas desde novelas. Una adaptación llevada a cabo desde un cuento o relato corto supondría precisamente el efecto contrario: la invención de un número mayor de elementos narrativos. En el caso de *La princesa prometida* sucede lo mismo que en el caso analizado por el profesor Moreno: la película opta por un mayor movimiento frente al ritmo del libro, que se detiene en la elaboración de ambientes, en la construcción de psicologías más complejas de sus personajes, etc.

#### 4.1. La luz y la noche en la fábula

Una de las diferencias más estimables del libro en cuanto a la película será que toda la suma de secuencias que aúnan el secuestro de Buttercup, el viaje en barco, la escalada de los Acantilados de la Locura, el combate entre Westley e Íñigo y Westley y Fezzik, se producirá de noche en el libro. Cuando Buttercup se topa con este trío peculiar, el narrador alude a que “comenzaba a oscurecer” (Goldman, 1990: 67). Serán abundantes sus alusiones a la oscuridad, a la noche y a la luz de la luna. En la película no oscurece, la secuestran de día. De un plano a otro ya se encuentran navegando, en mitad de la noche. Este cambio da una mayor velocidad a la película, asumiendo el espectador, de un vistazo, un gran tránsito temporal. Este tipo de elipsis llevadas a cabo en el cine pasan inadvertidas a un espectador seducido por la fábula que se está desarrollando. Sin embargo, sí habrá un tránsito entre noche y día en la película: será cuando alcancen los acantilados. No será necesario ningún apunte por parte del narrador, sólo dos o tres planos con una luz progresivamente intensa y el abuso del naranja en los decorados artificiales. Cuando el grupo se encuentra en la cuerda, dispuesto a trepar el barranco, la luz será ya la de un día claro: en este momento, igual que en otros momentos del filme, Reiner contará con tomas de exteriores, donde comprobamos la claridad natural de lo que podría ser cualquier momento del día. Reiner opta por el día por una razón simple: no entorpecer la acción. Puede permitirse situar la navegación de los secuestradores en plena noche, ya que apenas hay acción en dicha secuencia (exceptuando el intento de fuga de Buttercup); pero es un momento en que no es necesario acudir a planos generales, ni a un movimiento ágil de la cámara. Esta secuencia que se desarrolla de noche es más conversacional que activa.

#### 4.2. Síntesis en la fábula

Las formas expresivas están también limitadas por el tiempo. Es frecuente oír, cuando se habla de adaptaciones cinematográficas, una expresión semejante a ésta: «la película es buena, pero ‘pierde’ con relación a la novela». Con esto se quiere decir, no pocas veces, que el filme ha perdido detalles, secuencias, elementos caracterizadores y otros mil aspectos que enriquecieron la lectura original. No se percata, quien esto dice, de que el cine es siempre un arte de condensación. (Seger, 2000: 17)

Un ejemplo de síntesis lo vamos a encontrar en mitad del Pantano de Fuego. Aunque no analizaremos este pasaje al completo, pues resulta evidente que el libro cuenta con más detalles que la película, sí nos detendremos en el momento en que

Buttercup cae en las Arenas de Nieve (las Arenas Resplandecientes en la película). En el filme se trata de una secuencia que ocupa 36 segundos de duración, en los cuales vemos cómo Buttercup cae repentinamente en las arenas, Westley lanza dos miradas a su alrededor, detecta una liana, la corta con su espada (ya desenvainada), ase un extremo y salta al interior de las arenas (en la película no comprueba si la liana se halla sujeta en su otro extremo, algo en lo que no repara el espectador; como hemos mencionado, el espectador de cine consiente más *vacíos narrativos* que el lector de una novela: como mencionaba Linda Seger, lo que demandará el espectador será acción y no detalles). En los escasos segundos en que Westley y Buttercup se encuentran sumergidos en las arenas, un R.A.G. (Roedor de Aspecto Gigantesco, uno de los peligros del pantano) cruza la escena, deteniéndose por un tiempo de 4 segundos a olisquear la superficie de las arenas. Después sale de escena y la mano de Westley reaparece, y acto seguido su cabeza. Tras él vemos a Buttercup sujeta a su espalda.

En la novela, esta secuencia de poco más de treinta segundos, ocupa más de dos páginas. No las citaré aquí: sólo mencionar que, más acorde con el lenguaje literario, Goldman se expande libremente en detalles y otros elementos sólo poéticos (no narrativos). Buttercup comienza sintiendo que bajo sus pies, la superficie no es común, siente que las arenas se reblandecen con su peso. De pronto se hunde. Dos párrafos extensos (uno de catorce líneas, otro de veintidós), son destinados a describir la experiencia de Buttercup, tanto la que tiene lugar fuera de ella –“Buttercup ya tenía las orejas y la nariz llenas de Arenas de Nieve” (Goldman, 1990: 132)– como las que suceden en su psiquis –“¿No tenían fondo, como creían los niños? ¿Se hundía uno en ellas para siempre hasta que las arenas te carcomían y luego seguirían los pobres huesos su eterno viaje descendente?” (Goldman, 1990: 132)–.

A continuación, el narrador volverá a Westley, remontando el tiempo narrado para solapar la acción que acontece fuera de las arenas, desde el momento en que Buttercup se hunde:

Westley había hecho una estupenda salida. Antes de que Buttercup desapareciera por completo, él se había desprendido de la espada y del cuchillo largo y se había quitado la enredadera que llevaba enrollada al hombro. No tardó casi nada en anudar un extremo a un árbol gigantesco y, aferrándose con fuerza del extremo libre, se zambulló de cabeza en las Arenas de Nieve. (Goldman, 1990: 132)

Comprobamos esta diferencia narrativa que comenté anteriormente: en el filme, Westley no ata la liana a ningún lugar, ni siquiera comprueba que la liana esté

sujeta a nada. En el libro comprobamos que los detalles aumentan la precisión de la narración, disminuyendo, en contra de lo que comúnmente se piensa, la imaginación del lector. La imaginación del lector funciona de un modo abstracto en la literatura, es decir, recreamos, precisamente, imágenes. Pero los detalles, los *espacios vacíos* son menores en literatura, quedando la acción más detallada, desde un punto de vista aristotélico, más verosímil. En cine, son precisamente las imágenes las que se nos ofrecen, pero los *espacios vacíos* serán más abundantes y menos precisos, por cuestiones ya mencionadas. Esto es así porque al tiempo que se creó la literatura se creó un modelo de lector, el cual condiciona las nuevas creaciones literarias. Igualmente, al tiempo que se creó el lenguaje cinematográfico, fue creándose un espectador modelo, lo cual condiciona igualmente cada producción fílmica. En la película de *La princesa prometida* abundan estos *espacios vacíos* y estas incoherencias narrativas (como no comprobar si la liana estaba o no sujeta a un árbol), pero un espectador modelo no se hará estos planteamientos. Sin duda Goldman conoce bien el lenguaje en que crea y, por supuesto, el receptor al que va a dirigirse, en cada una de las dos obras.

Continuando con la escena, una vez sumergido en las arenas aún tendremos una página que nos describirá la peripecia de Westley en busca de Buttercup, en la cual también encontramos experiencias externas e internas del protagonista; entre ellas, la aparición de un esqueleto que Westley confunde con Buttercup. Comicidad aparte, sirva este breve ejemplo para entender la síntesis necesaria que ha de experimentar un relato en su transporte a la pantalla. Reafirma esto la pregunta que plantea Linda Seger en su trabajo acerca de *El arte de la adaptación*: “¿Has observado alguna vez cómo un libro puede dedicar cincuenta o cien páginas para dar una información que una película te da en tres minutos?” (2000: 44).

## 5. Forma interior

La película recoge el «espíritu» de la novela  
Fernando Ángel Moreno (2009: 58)

Tras la lectura del libro y la visualización de la película, el receptor puede comprobar que la sensación post-relato que queda en el poso de su mente y de sus emociones resulta distinto en cada caso. En principio no es sencillo reparar en cuál es la diferencia entre ambas producciones; pero llevando a cabo un análisis sustancial de las dos, podemos encontrar el elemento discordante: su forma interior. La forma interior no

es la fábula, aunque sí sirve de alimento a ésta. La fábula puede ser la misma (de hecho, prácticamente, lo es en una y otra versión), y sin embargo vibra en su contenido algo tan desemejante que podemos hablar de dos *Princesas prometidas*.

Este punto se desarrollará en el siguiente apartado, que pretende mostrar en qué manera divergen ambas formas internas.

### 5.1. Guiños desde la película dirigidos a la forma interior del libro.

Una de las cuestiones más debatidas cuando se plantea el tema de las adaptaciones es precisamente el grado de fidelidad al texto literario [...] se olvida, o se quiere olvidar, que el cineasta goza también de su legítimo ámbito creativo. (Seger, 2000: 14)

En esta cita Linda Seger se refiere al lenguaje distinto al que un cineasta acude para llevar a cabo la adaptación de una novela. El apunte de Seger es fundamental para entender uno u otro lenguaje, sin compararlos innecesariamente. Un posible lector del libro *La princesa prometida* que haya accedido primero a la novela y después a la película podrá experimentar en ésta última una sensación de vacío. Este vacío se encuentra en el fondo de la película, contemplándola a la luz del libro. Como mencionábamos, el libro contiene un mensaje más próximo a la *realidad* del lector: la causalidad se ve fracturada por la propia narración. Asimismo, la resolución de las consecuencias no se rige por el concepto de *justicia*, más propio del cuento de hadas tradicional. El filme, sin embargo, es una narración que sí se articula con un orden narrativo consecutivo y donde, finalmente, sí prima la *justicia*, y los malhechores reciben su castigo. Sin embargo, sea por voluntad de Goldman o por voluntad de Rob Reiner, existen una serie de *espacios vacíos* en la película donde las acciones o reacciones de los personajes no responden a la sencilla lógica narrativa propia del filme. Estas reacciones, por sí mismas, no conducen a ningún lugar. Por tanto, ocasionan cierta inquietud en aquel espectador que contemple la película con cierta mirada crítica y analítica. Quien es conocedor del libro verá en tales pasajes una firma del director o del guionista en que se pone de manifiesto que ahí hay más historia de la que se nos cuenta o muestra: información que remite directamente a la obra literaria, momentos de relevancia en la novela, eludidos en la película. En estos momentos, en la novela encontramos el mensaje que Goldman quiere transmitir: la vida no es siempre justa. La película, que pretende mostrar lo contrario, elude estos contenidos. Pero deja, como comentábamos, unas ciertas reacciones de ambigüedad por parte de sus personajes, para

sembrar la inquietud en el espectador. Quien conoce la novela, no tardará en relacionar ambas a través de esta suerte de vasos comunicantes entre ambas ficciones. Para ejemplificar este hecho, trataremos sólo dos casos: la condición de asesino de Westley, debido a su conversión en el pirata Roberts, y la frase “la vida no es siempre justa”, presente en ambas obras y que recibe un tratamiento diferente en la película, donde la vida sí es justa, respecto del libro, donde la vida no lo es

### *5.1.1. Westley, ¿un héroe asesino de inocentes?*

Comencemos por todo lo que acontece a Westley desde su partida de la aldea hasta su regreso, el cual se produce habiéndose convertido en pirata. Toda esta elipsis narrativa se resuelve, tanto en el libro como en la película, a través de un monólogo aclaratorio que el personaje cuenta a la princesa mientras caminan por el Pantano de Fuego. El momento es respetado en el filme fielmente. Sin embargo hay un hecho que queda vacío en la película, que se menciona varias veces, pero que queda oculto bajo el ritmo y la acción: “el pirata Roberts no deja supervivientes” (Reiner, dir., 1987). Es la fama que precede a este personaje. En el discurso del Westley literario habla de su primer abordaje y de los resultados desastrosos que éste tuvo. Asumió el nombre de Roberts (con toda su fama tras él) para poder convertirse en el temido pirata que llega a ser. En ambas obras Westley cuenta que heredó el título de un hombre que lo había heredado a su vez de otro hombre, quien lo heredó, a su vez, de un cuarto hombre. El auténtico Roberts se había retirado hacía quince años. En cualquier caso, lo importante es que Westley fue Roberts durante dos años (en el libro, permanecerá un año con Roberts antes de este cambio, en la película serán tres años. No olvidemos que el tiempo entre la partida de Westley y su regreso será de cinco años en la película y de sólo tres en el libro). A lo largo de esta experiencia como pirata, deducimos en el libro que tuvo que asesinar a decenas de personas inocentes. Incluso el personaje narra cómo en aquel año de prueba que le concede el anterior Roberts tuvo que demostrar su valía como pirata. No se nos dice explícitamente que Westley se convierta en asesino, pero el lector puede extraer esta conclusión sin mayor dificultad ni reparo hacia el personaje, y sin que suponga un desajuste con respecto a la coherencia narrativa de la novela. Podemos imaginar, incluso, a Westley asaltando buques y atravesando sin consideración a otros hombres con su espada.

Pero ésta será una cuestión tabú para el espectador del filme. El Westley cinematográfico no ofrece este rasgo. Él es un héroe, se mueve sólo por la justicia, el amor, la derrota del villano, etc. Valores propios del héroe épico de la literatura clásica. Además, en la escena en que alza la mano ante Buttercup con la intención de golpearla (acción no concluida en la película, pero sí en la novela) discurre por lo *políticamente correcto*; podríamos encuadrar el filme dentro del género de cine familiar, película para todos los públicos: no en vano son varias las cadenas que llevan a cabo su emisión anualmente. Pero hay *espacios vacíos* que podemos llenar usando la lógica de la propia narración (ya que en la película quedan abiertos, inexplicados, tocados sólo lo justo para no sembrar inquietud en el espectador). Cuando rellenamos este *espacio* abstracto para convertirlo en concreto, ¿qué encontramos? A un Westley asesino de masas. Pero este rasgo no puede ser soportado por el personaje cinematográfico, quedando como un *espacio vacío* irresoluble; de ser rellenado, el personaje no funcionaría, y tampoco la película. Goldman lo sabe. Probablemente Rob Reiner también. Y por ello existe en la cinta un momento que no contribuye en sí a la acción y tras el cual, quizá, quisieron esconder aquello oculto, presente en la novela: tras la narración del Westley cinematográfico, éste le dirá a Buttercup “pero ahora que estamos juntos, me retiraré y cederé ese nombre a otra persona, ¿está todo aclarado?” (Reiner, dir., 1987). En esta última pregunta podemos observar a Westley inclinando la cabeza y dirigiendo una mirada a Buttercup, una mirada propia del lenguaje no verbal: ceños fruncidos, sonrisa ladina. Pero será aún más relevante la expresión de Buttercup tras esta pregunta. No contesta verbalmente. Alza las cejas (gesto opuesto al de Westley), mientras sacude la cabeza arriba y abajo en señal de afirmación. A continuación mira hacia abajo, frunce el ceño, y sale de la escena. En su rostro muestra un claro extrañamiento, tras el cual podemos captar la presencia de un *espacio vacío* sin contenido concreto, sembrado de inquietudes y dudas. Teniendo la novela presente, podemos extraer mucha información. Sin tenerla, la escena podría suponer una ruptura de pacto ficcional por parte del espectador. Pero Goldman y Reiner, que habrían de contar con esto, no dejan el tiempo de reacción suficiente para que el espectador se percate. Así, no transcurrido un segundo tras esta salida de plano de Buttercup, ésta cae al fondo de las Arenas Resplandecientes, y con ello, el espectador olvida cualquier duda en cuanto al posible pasado pirata de Westley. En el guión cinematográfico, la pauta de Goldman puede ser decisiva para la solución visual que ofrece Reiner:



WESTLEY: [...] Is everything clear to you?  
Buttercup, *perplexed*, is about to reply but the ground she steps on gives way -- it's  
Lightning Sand. (Goldman, 1987: 60, la cursiva es mía)

Como menciono, tras un detenido análisis he llegado a la siguiente conclusión: *La princesa prometida*, el libro, transmite un mensaje maduro, un mensaje de por sí anti-cuento de hadas. Dentro de este mensaje encontramos que el *bien* y el *mal* no sólo no existen en su pureza, sino que uno puede contener mucho del otro. Mensaje muy acorde con la postmodernidad (por este motivo, y por otros, me he referido al libro como una obra postmoderna en varias ocasiones; mientras que la película es una obra clásico-épica, como veremos a continuación). Y de postmoderno también encontramos en la novela el mensaje de que *la vida no es siempre justa* (como se menciona en ambas obras; frase que queda como anécdota en la película, casi como una broma del abuelo, mientras que en el libro resulta palpable casi todo el tiempo, especialmente tocado el final).

### 5.1.2. *La vida no es siempre justa*

#### 5.1.2.1. Pesadilla de Buttercup

En este punto encontramos uno de los guiños más importantes que existen entre ambas obras. Vayamos con la novela:

Se trata del momento en que Buttercup tiene su primera pesadilla, en la cual el rey ha muerto y su boda con Humperdinck ha tenido lugar; hicimos mención de este pasaje anteriormente. En la pesadilla de Buttercup aparecía aquella anciana que, a modo de conciencia íntima y soterrada de la protagonista, la insultaba y profería la realidad de sus acciones en cuanto al abandono de Westley. Inmediatamente después entra la voz del William Goldman narrador explícito, que nos habla de la experiencia que tuvo en su niñez, cuando su padre le leyó este pasaje. Igual que sucede en la película, el muchacho interrumpió a su padre antes de conocer que se trataba en verdad de un sueño, declamando que éste lo había “leído mal” (Goldman, 1990: 150), lo cual provoca una discusión entre padre e hijo que concluye con el fin de la lectura por ese día. Como es natural, el hijo, el William Goldman ficticio en su niñez, quedó con el ánimo deshecho:

*Me pasé aquella noche convencido de que Buttercup se había casado con Humperdinck. Estaba destrozado. No sé cómo explicarlo, pero el mundo no funcionaba así. Los buenos se atraían entre sí, y el mal era algo que uno echaba en el retrete, tiraba de la cadena, y todos en paz. Pero esta boda era algo que no cuajaba. ¡Dios mío, cuántas vueltas le di!* (Goldman, 1990: 151)

Ese “algo que no cuajaba” al que se refiere el Goldman narrador tiene que ver con el sentido de narratividad del ser humano. No nos detendremos en hacer un análisis acerca de dicho sentido, ni de su concepción aristotélica, ni de las variantes que sufre en occidente a partir del Cristianismo; sí mencionaremos que es el modo de articular cualquier historia, llamémosla canónica: un protagonista y un antagonista, un conflicto, una progresión narrativa (por lo común dividida en tres actos o fracciones narrativas, comúnmente llamadas principio, nudo y desenlace), y una resolución, normalmente feliz: el bueno vence sobre el malo, consiguiendo su objetivo primero. Esto es lo que podríamos llamar *justicia narrativa*, y es el esquema básico en el que se articulan tanto cuentos infantiles tradicionales como superproducciones de Hollywood. Se corresponde, básicamente, con la estructura del género épico. Podríamos decir, con muchas salvedades, que la película mantiene una estructura épica, mientras que el libro presenta un esquema más confuso, por tanto, postmoderno.

Cuando, a la noche siguiente, el padre continúa la lectura, la desazón del Goldman niño desaparece, al encontrar que la épica vuelve a funcionar. Aunque leemos que en verdad, esa satisfacción no resulta plena:

*Pero yo no estaba satisfecho. Bueno, supongo que mis oídos sí, mi sentido de la narración también, mi corazón igual, pero en el fondo de..., supongo que deberíamos llamarle «alma», estaba ese maldito descontento meneando su negra cabeza y diciéndome que no.* (Goldman 1990, 151)

Este “maldito descontento meneando su negra cabeza y diciéndome que no” es una brillante metáfora del funcionamiento causal de la vida real, el cual, como es lógico, no se acoge al sentido de la causalidad épica o narrativa donde sí prima la *justicia*.

Continuando con esta intrusión del narrador Goldman, nos relata cómo llegó hasta este conocimiento de que *la vida no es siempre justa*. Fue de manos de Edith Neisser, una escritora de libros acerca de la educación de los niños. Un día, siendo Goldman un niño, es derrotado al *badminton* por otro muchacho. Éste le dice a Goldman: “No te preocupes, todo saldrá bien, otra vez ganarás tú” (Goldman, 1990: 152); Edith Neisser, quien se encontraba escuchando, le dirá al Goldman niño:

*«No es del todo cierto, ¿sabes? [...] Bill, la vida no es justa. Le decimos a nuestros hijos que sí lo es, pero eso es una barbaridad. No sólo es una mentira, sino que es una mentira cruel. La vida no es justa, nunca lo ha sido y nunca lo será».* (Goldman, 1990: 152)

El Goldman ficcional recibió esta información como un gran descubrimiento, el cual marcaría su vida. De algún modo justifica el tratamiento que hace de la *justicia* en esta obra. No es el caso de la película. Pero no es de extrañar que en esta cuestión la película cuente con estos *espacios vacíos* inquietantes, donde se producen *guiños* a la novela. Siguiendo con la película, en el mismo punto de la narración, cuando la historia es interrumpida por el niño, y ante su interpelación a la lectura del abuelo, a quien dice “la estás leyendo mal”, éste lo mirará con una mirada serena, y en un tono sosegado dirá: “la vida no es siempre justa” (Reiner, dir., 1987). Después, igual que en la novela, la fábula continúa, revelándose que se trataba de un sueño de la protagonista; la *justicia* triunfa, por el momento. En cualquier caso, en el niño fílmico no queda ningún poso de desasosiego tras este pasaje, a diferencia de lo que sucede con el niño literario.

Más adelante, cuando Fezzik e Íñigo encuentran el cuerpo sin vida de Westley, Íñigo pronuncia: “esto no es justo” (Reiner, dir., 1987). De nuevo se produce una irrupción del niño, quien, experimentando una pérdida *del sentido épico de la narración*, dirá:

NIÑO: ¿Qué quiere decir Fezzik con «ha muerto»? Fezzik no ha querido decir muerto, Westley está fingiendo, ¿verdad? [...] ¿Quién mata a Humperdinck? Al final alguien tiene que hacerlo. ¿Será Íñigo o quién?

ABUELO: Nadie, nadie le mata, sigue viviendo.

NIÑO: ¿Quieres decir que gana? ¡Por Dios, abuelito! ¿Por qué me lees este cuento? (Reiner, dir., 1987)

Esta irrupción de la primera ficción no se produce en la novela; sin embargo, contribuye a la experiencia del niño, que lo lleva a enfrentarse con esta realidad: la vida no es siempre justa. Aunque, tocando el final del filme, la fábula recuperará su carácter épico parcialmente y el héroe devuelto a la vida conseguirá su objetivo. Sin embargo Humperdinck, y en esto no mentirá el abuelo, seguirá viviendo.

#### 5.1.2.2. Final no feliz

En la novela, en este mismo pasaje en que Íñigo y Fezzik encuentran el cadáver de Westley, el narrador dirá en estilo indirecto libre focalizando su punto de vista en Íñigo: “Era demasiado injusto” (Goldman, 1990: 195). A continuación, ambos llevarán el cuerpo de Westley al Milagroso Max, donde al fin los *motores* que resolverán la obra, como apreciábamos en el esquema de la fábula y los motores narrativos (figura 4), se

encuentran en lo respectivo a la resurrección de Westley, iniciándose el final de la fábula. Abordemos, primeramente, la novela:

Una vez muerto Rugen y rescatada la princesa, los cuatro personajes logran huir del palacio. Tras ellos, dejaron a Humperdinck atado en la alcoba real.

«Y vivieron felices para siempre», dijo mi padre.

«¡Uau!», exclamé yo.

Mi padre me miró y me preguntó: «¿Acaso no estás satisfecho?».

«No, no es eso, pero es que el final llegó tan de repente que me sorprendió. Pensaba que habría un poco más, es todo. Quiero decir, ¿los esperaba el barco pirata, o sólo se trataba de un rumor?»

«Las quejas para el señor Morgenstern. ‘Y vivieron felices para siempre’, así es como termina». (Goldman, 1990: 227)

No olvidemos que en la novela lo que leemos es una compilación de las partes más destacables que el William Goldman ficticio hace de la obra de S. Morgenstern, también ficcional. Pero también se corresponde con la lectura ficticia que el padre de Goldman hizo del libro a su hijo, cuando éste estuvo enfermo. Así, las intrusiones de Goldman también refieren a tales momentos. La anterior cita es lo que su padre le lee en su niñez. Seguirán las palabras del Goldman narrador:

Lo cierto es que mi padre me mintió. Me pasé toda la vida creyendo que acababa así, hasta que hice esta compilación. Entonces eché un vistazo a la última página. Así es como termina la obra de Morgenstern. (Goldman, 1990: 227)

A continuación, el Goldman autor inserta lo que parece que es el final original de la novela de Morgenstern. En este final encontramos que Humperdinck logra escapar y emprende la persecución de los fugitivos. Al concluir la novela, el príncipe está a punto de darles alcance. Por este motivo, el libro continúa con la intrusión de Goldman, el cual justifica que su padre lo mintiera en su infancia, razonando que su “padre era un romántico, de modo que lo acabó de otra forma” (Goldman, 1990: 227). Goldman ofrece otro final, otro personal, correspondiente, ahora sí, al William Goldman narrador explícito, y no a S. Morgenstern; asimismo, usando el mismo recurso de *salto a la realidad del lector*, incita a éste a que elabore su propio final:

*Yo soy un compilador, de modo que tengo derecho a expresar algunas ideas propias. ¿Lograron huir? ¿Estaba el barco pirata esperándolos? Vosotros mismos podéis contestar a esas preguntas, pero yo digo que sí. Y que lograron huir. Y que recuperaron sus fuerzas y que vivieron infinidad de aventuras y que se lo pasaron en grande.* (Goldman, 1990: 227)

Como vemos, se trata de un final tan artificial y precipitado como el que su padre improvisó en su infancia. Sin embargo, el poso que quedó entonces grabado en él en cuanto a que *la vida no es siempre justa*, aflora ahora, en el último párrafo del libro, el cual es citado a continuación; cita que cierra esta última intrusión del Goldman narrador y que concluye la novela:

*Aunque eso tampoco significa que yo crea que tuvieron un final feliz. Porque, y ésta no es nada más que mi opinión, riñeron mucho, y, con el tiempo, Buttercup perdió su belleza y un buen día Fezzik perdió una pelea y un muchachito lanzado derrotó a Íñigo con la espada y Westley nunca logró conciliar bien el sueño por temor a que Humperdinck los encontrara.*

*Con esto no pretendo deprimiros, que quede claro. [...] Pero también debo decir, por enésima vez, que la vida no es justa. Sólo es más justa que la muerte. Es todo.* (Goldman, 1990: 228)

Concluye así el libro. Éste será el último mensaje que el narrador Goldman, y también el autor real, ofrezcan al lector. Pero también se cierra esta suerte de fábula inconclusa, donde el final es inconcreto, y en cualquier caso muy apartado de una canónica coordenada épica. No es un final feliz. Los personajes resultan, en última instancia, más próximos a nuestra realidad cotidiana, donde encontramos que, efectivamente, *la vida no es siempre justa*.

La película, sin embargo, sí ofrece un final feliz: Humperdinck queda atado, sigue viviendo, aunque sí recibe su castigo, pues Westley dirá que prefiere que viva con su propia cobardía que verlo morir en paz. Después los personajes huyen en cuatro caballos blancos (otro guiño a la novela, donde conocemos el origen y función de estos alazanes reales) y, ya alejados y puestos a salvo, Westley y Buttercup se fundirán en un beso que, según el narrador, y haciendo otro guiño al primer beso que Westley y Buttercup se dan en la novela, será el beso más puro y hermoso de toda la historia de la humanidad. Como vemos, un final feliz, propio del *cuento de hadas*, ramificación del relato épico. Pero el guiño al que me refiero lo veremos a continuación, también en el último momento de la película.

El abuelo dirá “fin” (Reiner, dir., 1987). El muchacho sonrío. El abuelo recomienda a su nieto que se acueste, que debe dormir. Entonces se produce el *espacio vacío* con una reacción del personaje del abuelo carente de sentido narrativo, lo cual inquieta al espectador, y conduce, al conocedor de la novela, al mensaje que se desprende del libro. El abuelo en la película, mientras menciona “eso es” (Reiner, dir., 1987) varias veces, se pone la chaqueta, palpa sus bolsillos, mira a su alrededor. Podría

ser una escena propia de alguien que se asegura de tener todo antes de marcharse. Sin embargo, la escena resulta inquietante. Hay algo sin resolver. Como menciono, el conocedor de la fábula literaria no podrá evitar establecer un vínculo entre el abuelo fílmico y el padre del Goldman novelesco, quien inventó un final diferente para el niño enfermo. ¿Acaso el abuelo acaba de inventar aquel final feliz para el niño? Anteriormente dijo que la vida no es siempre justa. ¿Qué sucede? En el guión leemos:

GRANDFATHER (standing, readying to leave): Okay. Okay. Okay. All right. *So long.* (Goldman, 1987: 123, la cursiva es mía)

Este “so long” nos ha de hacer sospechar de la intención de William Goldman, autor de ambas obras, en cuanto a dejar una leve presencia del otro final que él mismo elaboró, quince años antes, en su novela. Mas se trata de un *espacio vacío*, generador de una inquietud irresoluta que debemos dejar sin resolver. Únicamente nos queda destacar su presencia.

### **Bibliografía**

CORTAZAR, Julio (2005): *Rayuela*. Madrid: Cátedra.

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

GOLDMAN, William (1987): *The Princess Bride; Based on His Novel*. [En línea].

Guión cinematográfico. En: [http://sfy.ru/?script=princess\\_bride](http://sfy.ru/?script=princess_bride) [Fecha de 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, pp. 16-58.

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

### **Filmografía**

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

SURNOW, Joel y COCHRAN, Robert (crs.) (2001-2010): *24*. Imagine Entertainment / 20th Century Fox Television / Real Time Productions / Teakwood Lane Productions.