

TEORÍA Y CRÍTICA
THEORY AND CRITICISM

EL INUSUAL TRASVASE DE LA COSA PERDIDA: DEL RELATO GRÁFICO AL CORTOMETRAJE ANIMADO

Dra. Carolina Sanabria, Comunicación Visual y Publicidad

Universidad de Costa Rica (UCR), Escuela de Estudios Generales

Profesora

csanabriacr@yahoo.com

Recibido : Agosoto-2013 / Aceptado : Febrero-2014

RESUMEN

Este trabajo se centra en la primera producción del ilustrador y escritor de cuentos Shaun Tan, *La cosa perdida* (1999), y su posterior adaptación, por el mismo autor, en su también opera prima homónima en 2011. La existencia del texto impreso y su reescritura al lenguaje fílmico es lo que anima el presente análisis que prioriza la forma y descarta cualquier posibilidad de interpretación simbólica que corre el riesgo de la especulación. En el estudio comparativo entre ambos textos se destacan las características básicas que permiten proponer la atipicidad de su adaptación y cuestionar su fidelidad a la obra original.

Palabras Clave: adaptación; animación; cómic; fidelidad; relato gráfico.

ABSTRACT

*The following review is centered on *The Lost Thing* (1999), the first literary work by illustrator and writer Shaun Tan and its later adaptation to the homonymous short film in 2011. The existence of the printed text adapted to animated film is what encourages the present analysis which focuses on form and gets away from any possibility of symbolic interpretations. The basic characteristics of this unconventional adaptation and the questionable attachment to the original text are the points that stand out in this comparative study.*

Key words: adaptation; animation; comic; fidelity; graphic story.

El inusual trasvase de *La cosa perdida*: del relato gráfico al cortometraje animado

1. Introducción

Una notable coincidencia resalta a primera vista en la materia del contenido y la de expresión de *La cosa perdida* (*The Lost Thing*, 2000)¹, un relato gráfico cuyo autor, Shaun Tan –el ilustrador australiano que seis años después obtendría reconocimiento mundial por la publicación de su novela imprescindible, *Emigrantes*–, codirigió junto con Andrew Ruhemann como adaptación homónima (2011) bajo el formato del cortometraje. La mencionada concurrencia reside, tras el encuentro del narrador protagonista, en la inespecificidad o indecidibilidad del curioso artefacto –que *no* es la pregunta clave de la historia–, parangonable con la condición genérica del relato en cuanto discurso.

En ese sentido habría, para empezar, dificultades de considerar la obra de Tan dentro del cómic, en virtud de la ambigüedad de su destinatario –que abre con las convenciones retóricas de los cuentos infantiles: “Així doncs, ¿vols sentir una història?” (Tan, 2007: s. p.)–, aunque no hay ningún indicador al respecto, como reconoce el mismo autor: “an audience is not really specified. In some ways the stories refer back to childhood and to a childlike way of looking at the world” (en Ling, 2008: 47).

Dentro de las prácticas editoriales recientes, el relato comprime, a diferencia de la serialidad del género en sus inicios –principios de siglo XX–, la historia íntegra en un solo volumen. No obstante, la singularidad de *La cosa perdida* no reside ahí, ni tampoco en la corta extensión y simpleza que trasciende su categorización como novela gráfica. Sería más equiparable a lo que en literatura vendría a corresponderse con un cuento o relato –en este caso gráfico– en esa línea que Campbell, en atribución específica al trabajo de Richard Mc Guire, llama *cómic poético* (“comic poetry”) (2007: 14). Es más, dentro del género, el cómic forma

parte de un medio expresivo perteneciente a la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y el lenguaje literario (Gubern, 1981: 105) a los que habría de aunarse la movilidad en otro medio cuya materia de trabajo es homogénea².

2. Las formas visuales

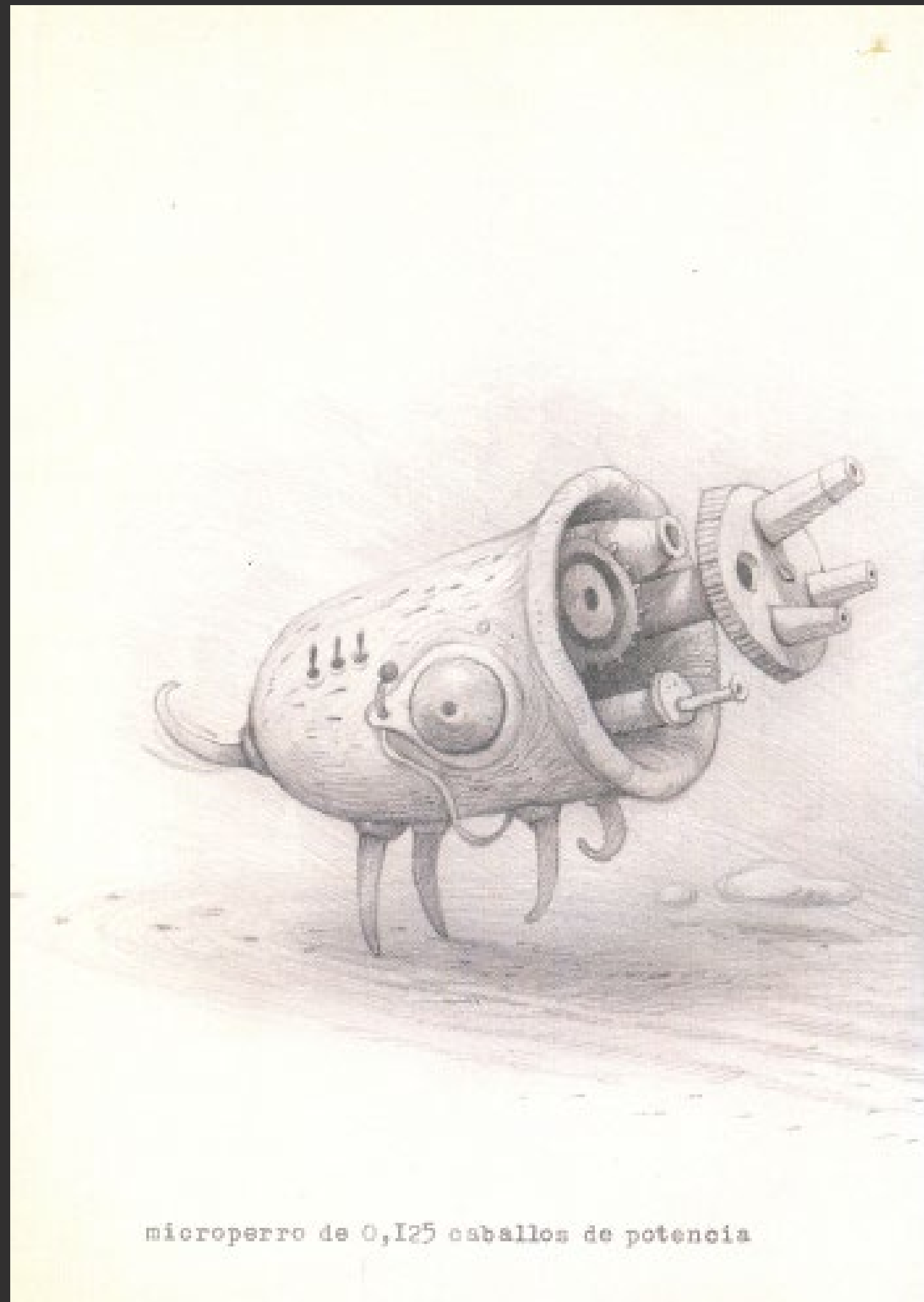
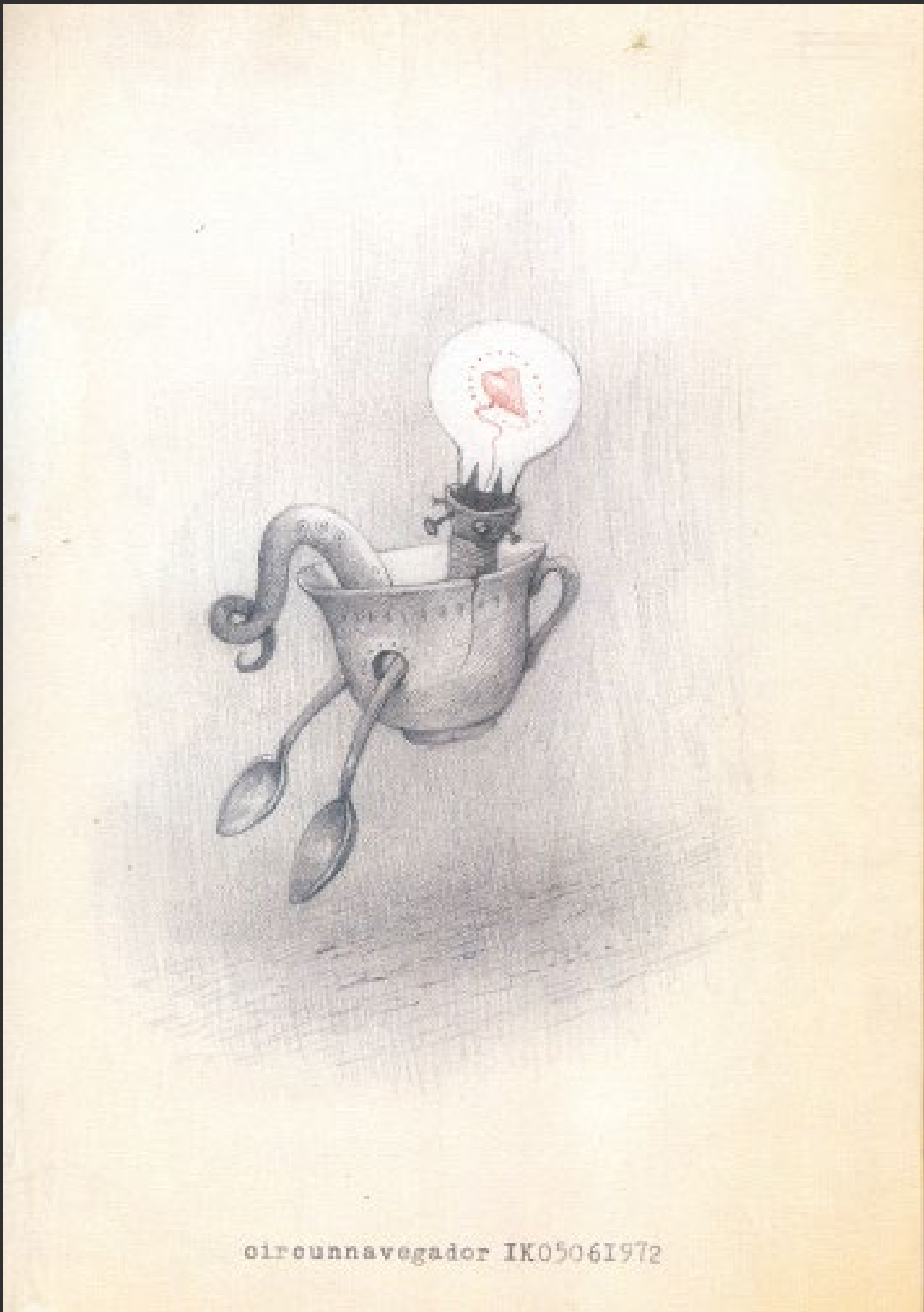
Esta importancia a lo visual da pie para restituir su valor por encima de las elucubraciones o interpretaciones que suscita la palabra y descartar cualquier intento crítico de abordar el texto de Tan desde una adecuación a esquemas mentales de categorías, en el sentido de la dualidad fondo-forma o profundidad-superficialidad planteadas por Susan Sontag en su célebre ensayo “Contra la interpretación”. La teórica neoyorkina partía de la base de que la apreciación crítica suele considerar que tras las expresiones artísticas se esconde un sentido profundo que desentrañar: “El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo altera [...] Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado” (2005: 29). La mencionada llaneza del argumento de *La cosa perdida* –el encuentro de un chico con un extraño armatoste y su busca por reintegrarlo al lugar de donde procede– se contrapone con el enrevesamiento y la especialización en la representación futurista de una sociedad compleja y tecnificada.

Algo de la concedida eficiencia y maquinismo del entorno proyectado al futuro se habrían impregnado también en la personalidad de sus ciudadanos. La ausencia de extrañeza en los personajes ante la aparición del objeto, dadas sus dimensiones de altura y anchura, por tanto, de una innegable visibilidad³ (Fig 1), es uno de los efectos más sobresalientes e ingeniosos del relato, como parte de un suceso inadvertido y sin relevancia que tiene lugar en un medio donde reina la monotonía y el ensimismamiento de sus habitantes.

¹ En particular, este análisis se centra en la edición catalana, *La cosa perduda*, magníficamente lograda por Carles Andreu y Albert Vitó en la traducción y Francisco Delgado en la adaptación gráfica. Se trata de una edición que acoge referencias locales específicas como apellidos –Amadó & Pujol– típicamente catalanes en referencia a asociaciones empresariales, así como otras muy sutiles: el título del diario que lee la madre del protagonista, *Ahir*, guiño al real, el catalán *Avui*. También hay las que incluso rozan lo casi imperceptible como que, habiendo adaptado todos los didascálicos al catalán, se visualice un cartel, en la presentación del personaje, con un término en castellano nada azaroso: *Prohibido*. El hecho de que se refiriera a un acto por definición represivo alude inevitablemente al pasado imperial, que la cercana dictadura vuelve, de manera ingeniosa, próximo.

² Al punto tal de que no resulta tan alejado pensar el texto impreso como una suerte de *story-board*, de mayor, claro está, elaboración y cuidado.

³ E incluso el mismo protagonista en la reescritura fílmica: mientras que en la versión gráfica descubría a la cosa desde una posición panorámica, en el corto no advierte su existencia sino hasta que se topa con una de las campanillas.



¿Qué es esta miscelánea de anomalías?
Guía de Campo, Edición 357
Shaun Tan



Fig 1. El encuentro. Tan, 2007, s. f.

Se trata, en cualquier caso, de destacar el hecho de que la gente no le concede importancia a lo que no le afecta directamente, bajo la justificación del exceso de ocupaciones y la sobrevaloración de la eficiencia productiva.

El texto escrito dice que, tanto el protagonista como la sociedad se encuentran "ocupadísimos", sin que sea necesario verbalizar que se trata de quehaceres distintos: el colectivo es laboral y el del joven es recreacional. Precisamente es el ocio lo que le permite el reconocimiento de lo que no se ajusta al resto, lo que da pie al desarrollo de la historia. Si la ciudad ofrece espacios diferenciados de distracción, éstos se someten a una estricta regulación organizacional – empezando por la censura– de sociedades con estructuraciones como las totalitarias que ilustra Tan. La adaptación, que entonces obtuvo, entre otros premios, el Oscar al mejor cortometraje animado (2011), elabora con algo más de prolijidad el tema del tiempo de descanso de los habitantes, subordinado a la

misma masificación y mecanización del resto de actividades. Lo hace desde una invisibilizada autoridad que igualmente dispone una controlada administración del espacio, momento y duración del esparcimiento.

El cortometraje mantiene la pregunta del protagonista en torno al extraño hallazgo: su supuesta pertenencia. Sin embargo, cuando lo lleva a la casa de su amigo Pete, éste le traslada la incógnita de su naturaleza. De ahí que, en un fino desvío a la versión inicial, juntos ejecuten laboriosos cálculos para su desciframiento, acorde con la racionalidad tecnológica de Pete de que "*that all physical manifestations could be identified empirically through careful observation, calibrated measurement and controlled experimentation*" (Ruhemann y Tan, 2011: 0:04:22-0:04:31). No obstante, la falibilidad de este razonamiento queda ahí mismo demostrada, pese a las medidas y experimentaciones que no pueden llevar a la conclusión de determinar *qué* es. La adaptación no ofrece mayor dilación en este pasaje y recupera de inmediato la pregunta inicial del relato gráfico en torno al aparatoso objeto -a quién y dónde pertenece- que guía al protagonista y narrador en la historia original para finalmente conducir a la ausencia de respuesta o, mejor aun, a la ausencia de importancia de la interrogante: "Hi ha coses que són així [...] estan perdudament perdudes" (Tan, 2007: s. p.). Sin intención de responder a la inquietud de Pete, podría arriesgarse que se trata de la representación de una excrecencia, un híbrido mecánico con extremidades elásticas como de los animales⁴, semejantes a las de un molusco marino. Los siglos de evolución que sugiere el relato se condensan en este personaje, donde lo mecánico parece haberse fundido con lo orgánico, como si lo maquinal hubiera adquirido una furia vital en sí misma. Viene a ser parte de lo que la sociedad postindustrializada irresponsablemente expulsa, junto con otros tantos objetos –cohetes, satélites, transbordadores, equipo técnico en general⁵– que deja abandonados a su suerte una vez que han dejado de tener utilidad, en un proceso eventualmente

⁴ De igual manera, las manipulaciones genéticas han generado multiplicidad de criaturas híbridas que ocasionalmente son motivo de fabulaciones de corte futurista en el terreno gráfico-audiovisual, enarboladas por *Men in Black* (el cómic homónimo de Lowell Cunningham popularizado a raíz de su adaptación en una serie de largometrajes que vienen realizándose desde finales de los 90 por Barry Sonnenfeld). Pero si aquí representan, simplificada, una amenaza, en los *X-Men* (creados por Stan Lee y Jack Kirby para Marvel Comics en 1963) las aventuras de los seres mutantes se producen, partiendo de la evolución genética, por el afán de igualdad al resto de la sociedad humana.

⁵ Se le podría pensar más ampliamente como una mancha pigmentaria, visibilizada sólo para el chico ocupado en su ocio. Sin embargo, antes de eso, más significativo puede ser, psicoanalíticamente hablando, el hecho de ser mirado por ella, pero de igual manera se estaría apelando a un sistema hermenéutico sobre el que se dan las dos doctrinas modernas –en torno a Marx y Freud–, por celebradas e influyentes, según Sontag, que intentan desentrañar el "verdadero" contenido (2006: 29), como si con ello se viniera a responder a un destino superior, casi mesiánico, de interpretación.



Fig 2. Las formas nubosas. Tan, 2007, s. p.

acelerado por la obsolescencia programada que define el capitalismo. De esta manera lo inútil se homologa, como en la versión original, a lo perdido.

Semejante representación tiene una connotación conflictiva, sujeta a las elucubraciones del contenido. Tiene una densidad indecible, irresistible a los límites de interpretación, de entidad semejante, a nivel narrativo, con aquellos pictogramas que no responden aparentemente a ninguna intencionalidad expresiva. En concreto, se trata de los un poco más reducidos recuadros de complexiones nubosas de presencia constante en el texto impreso que se confunden con las que produce el aparato por una de sus válvulas (Fig 2). Es un procedimiento de difícil trasvase al lenguaje audiovisual, aunque no imposible: cuando los personajes salen de la oficina federal, la adaptación recurre a una cortinilla como nexo de paso a un nuevo plano en partición múltiple de la pantalla desde tres distintos ángulos –frontal, cenital, contrapicado– y lugares desde donde se les encuadra en la búsqueda del segundo y definitivo edificio (Ruhemann y Tan, 2011: 0:10:33-0:10:52) (Fig 3). Esta composición móvil incluye otros tres cuadros aún más pequeños, casi de carácter decorativo, alusivos



Fig 3. Partición múltiple de pantalla. Ruhemann y Tan, 0:10: 37, 2011.

a esa suerte de nubes o humaredas mencionadas –contrastantes con los contaminantes negro que expulsa un aparato de limpieza en la playa que la adaptación añade–, como si con ello se quisiera remitir a la huella original –el relato gráfico– que deja la marca insignificante, indicial y transitoria de la cosa.

En un contexto postcapitalista, la ciudad se describe como uniforme en sus construcciones, desde una organización altamente burocratizada, probablemente represiva, con un modelo totalitario en alguna medida alusivo al INGSOC del Gran Hermano –que la narración reproduce fuera de la historia: en la contratapa del libro figura el número de registro, el tipo de material (autorizado, censurado o subversivo), los comentarios del inspector a su cargo, etc–. Si bien en la historia no hay ni un solo equipo de vigilancia ciudadana que haga directamente pensar en el paradigma orwelliano, su estructuración y administración no dejan de resultar afines.



Fig 4. Logotipo estatal, Tan, 2007, s.p.

En las vías públicas domina una infinidad de signos que no parecen tener mayor utilidad, que confunden en vez de guiar. Descuella la ausencia de anuncios de bienes y servicios comerciales declaradamente privados, sustituidos por una sugerida estatalización que los ha homogenizado bajo el mismo logo, el de un curioso cerdito⁶ que sirve también para indicar otros departamentos federales: de censura, de objetos inútiles, de economía, etc., símbolo por tanto símbolo del pensamiento único (Fig 4).

A ese respecto, son por cierto inevitables las evocaciones con la de propuestas fílmicas de también débiles convenciones realistas como el kafkiano film *Brasil* (1985) de Terry Gilliam, que ambienta satírica e hiperbólicamente una sociedad

⁶ En cuanto a lo que se refiere a las informaciones con didascalias, el medio promociona informaciones puntuales sobre los precios del gas metahumano o mensajes más ideológicos como "Avui és el demà que et van prometre" y el sintomático rótulo del vagón del tranvía que anuncia que "més endavant les vies són d'or pur". Estos carteles constituyen parte de las ficciones alegóricas de la literatura futurista que remiten –aunque tampoco semejan, por su matiz conminatorio– a la célebre sentencia de 1984 de George Orwell, "Big Brother is Watching You", pero cumplen una función de información pública y proyección del ideal de civilidad.

futurista, de edificios altísimos y sombríos retratados –que recuerdan desde sus encuadres extremos el edificio gris de las cosas perdidas–, los rótulos de

mensajes triunfalistas vacíos de contenido y los artefactos monumentales que parecen adquirir vida propia. E, igualmente, son consonantes las referencias al largometraje satírico *Delicatessen* (1991) de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, cuyo título venía encabezado también por la representación de otro cerdo pero esta vez asado y colgante. Los realizadores galos, que tuvieron una fructífera aunque, como se sabe, limitada etapa de trabajo en conjunto, no en vano se habían dedicado antes al diseño de cómics y a la producción de películas de animación con tintes futuristas en su retrato de sociedades, como la de Tan, postindustriales. En ambas representaciones se relativiza el adelanto material, partiendo de cierto resabio primitivo, que en el film apocalíptico de Jeunet y Caro apuntaba a la deshumanización metaforizada bajo el canibalismo como forma de supervivencia.

El mundo del diseñador australiano, en cambio, destila cierta languidez de la rudeza y bastedad de las estructuras tubulares, turbinas, ocasionales aparatos de medición, arandelas gigantes y herrumbradas. Su coloración destaca, lo mismo que *Delicatessen*, por el uso de tonos amarillentos, dotados de ciertas reverberaciones que se antojan melancólicas⁷. Comparte, si se mira bien, los mismos matices desérticos e igual desolación de un escenario natural, con ausencia de referentes como árboles o jardines que permitan incluir escalas de gamas en verde. Es como si en la plasmación de una época dorada se hubiera desteñido el esplendor desde el que metafóricamente suele ilustrarse la más pura eficiencia del sistema productivo. Eso explica que el desarrollismo de la historia no termine de encajar con la atmósfera, dotada de cierto acento crepuscular, algo deslucido, en el borde de lo decadente, lo cual asimismo se potencia con estrategias del relato, como la tipografía que remite la de las casi desaparecidas –en estos momentos también casi perdidas– máquinas de escribir.

⁷ Si bien es una coloración que permite enmarcar otras sensibilidades, como la calidez que suscita la intimidad del cobertizo, cuando el protagonista la alimenta –con otros objetos *inútiles*, como los adornos navideños– y que la adaptación fílmica potencia explayando aún más la escena e incorporando la expresividad del sonido y musicalización. Lo mismo, aunque con tonos más alegres, se da con la llegada al lugar donde la cosa acepta quedarse.



Fig 5. Perspectiva subjetiva del diario, Tan, 2007, s.p.

3. Estrategias narrativas en la adaptación

El género del cómic integra, por tradición, el desplazamiento de acciones en una línea temporal en la sucesión de pictogramas⁸. Ciertamente, *La cosa perdida* no es la excepción, pero también cuenta con imágenes que evidencian su doble límite (temporal y espacial) en una sola página, es decir, como unidad básica susceptible de ser descompuesta en partes para su lectura (Català, 1993: 141).

Aun cuando sea fija, la imagen gráfica se presta para contener, según plantea Gombrich, movimiento o cambio (2000: 42), al retomar el sentido planteado por Lessing, “de que la pintura [...] no puede servirse sino de un solo momento de acción, y por lo tanto debe escoger procurando que este momento sea el

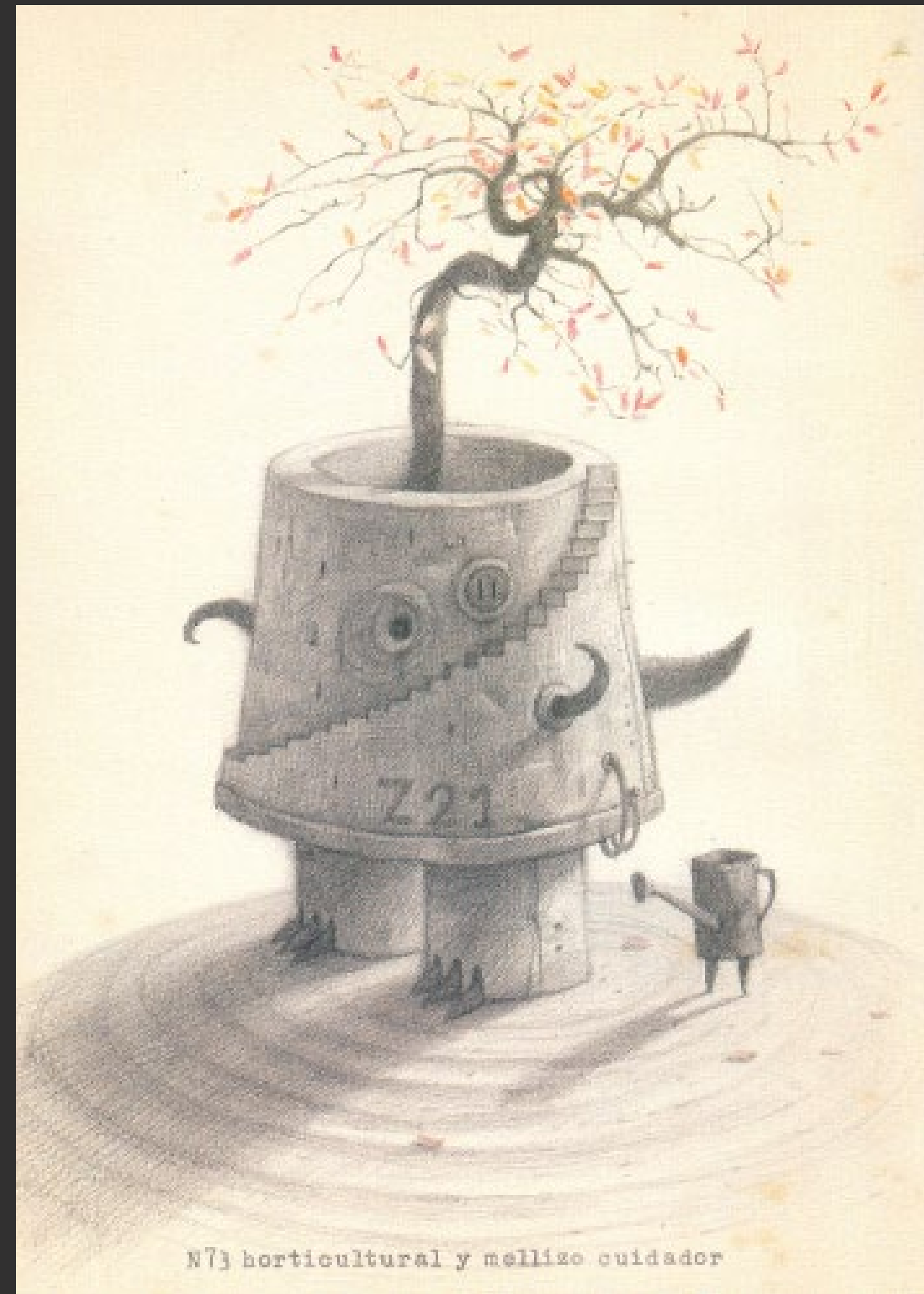
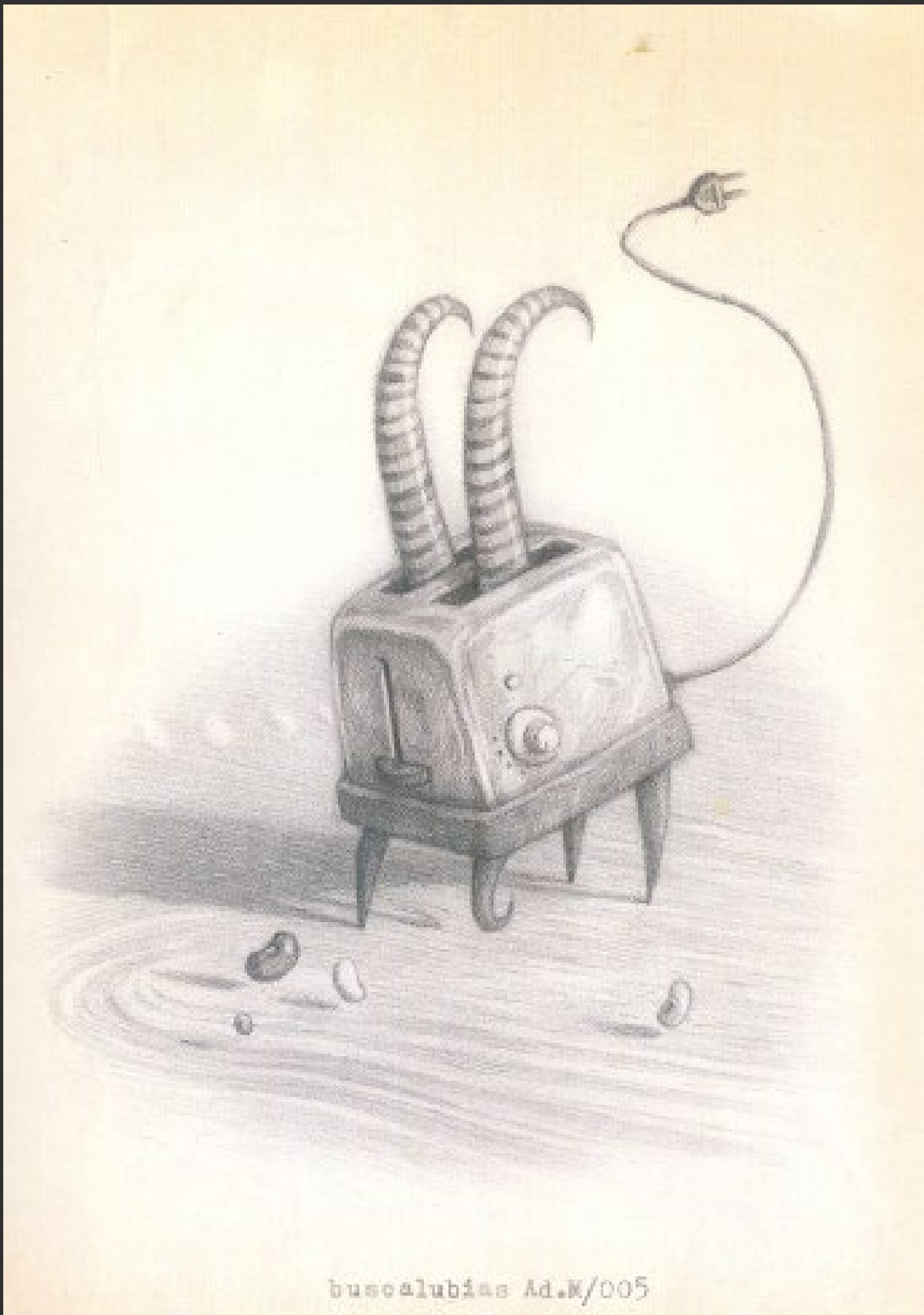
⁸ Es lo que ocurre aquí tras el primer contacto de los protagonistas cuando el narrador personaje en primera persona descubre afinidades: “Vaig passar-me pràcticament tota la tarda jugant amb la cosa” (Tan, 2007: s. p.), mientras a su alrededor varios pictogramas aluden a una serie de situaciones donde se aprecia a ambos lanzándose la pelota, construyendo el castillo de arena y el narrador personaje recibiendo de su compañía una palanca como si de un perro amaestrado se tratase. Narrativamente, es una forma de sugerir el monótono fluir del tiempo sin recurrir a las didascalias –tan poco cinematográficas (Barbieri, 1998: 249)–: narrando con imágenes distintas, de manera independiente y paralela, hechos vinculados con un mismo acontecimiento.

más fecundo y el mejor para dar a comprender los momentos que preceden y siguen” (2002: 152). Estas relaciones de coexistencia –de pasado y presente, pero también de variadas acciones de los personajes entre sí– son las que aludía Gubern en *Las hilanderas* (1657) de Velázquez –el complejo óleo *Las Meninas* (1656) y *Las hilanderas* (1657)–, donde una imagen en sí misma puede envolver un flujo narrativo de acciones y personajes distintos (28/03/2012) o, como el mismo historiador catalán lo había condensado con anterioridad: “un espacio temporalizado o un tiempo espacializado” (1981: 116). En el caso concreto de *La cosa perdida*, hay dos ilustraciones que logran una mayor desvinculación con la secuencialidad y relativizan por tanto el grado de dependencia con imágenes anteriores y posteriores. Ejemplifican, en ese sentido, la profusión de elementos en un solo cuadro que funciona como forma de entrever el dinamismo visual que la adaptación modifica a su lenguaje.

La primera venía dada a través del conflicto del protagonista, cuando, tras haber dejado al curioso artefacto en el cobertizo, se sienta a pensar qué hacer mientras hojea el diario. El siguiente recuadro adopta, en perspectiva subjetiva, la lectura de un anuncio que parece dirigido a él: “¿*La seva vida quotidiana es veu inesperadament interrompuda per ...?*” (Tan, 2007: s. p.) y a continuación la retórica del discurso publicitario plantea a una serie de situaciones hipotéticas. (Fig.5)

El formato impreso, si bien tiene la facultad de desplegar la sucesión de imágenes en un mismo plano, se decanta aquí por integrar todas las otras posibilidades que el mensaje comercial le ofrece al protagonista. No habría sido un cambio abrupto para la versión fílmica, que podía haber hecho uso de una panorámica vertical del diario –lo más predecible, en vistas del apego al texto impreso– o una sucesión de planos distintos a través del montaje encadenado conforme se desarrollara la lectura. Los directores se inclinaron por esta última opción –que asimismo contenía la posibilidad de incorporar movilidad para ilustrar cada circunstancia eventual–, pero eso requirió que en la historia se introdujera una modificación en la forma de enunciación (la fuente informativa), de manera tal que la lectura del diario fue sustituida por el visionado televisivo.

La segunda ilustración muestra la movilidad integrada en una sola imagen fija. Viene precedida del momento en el que ambos personajes llegan, tras la visita



¿Qué es esta miscelánea de anomalías?
Guía de Campo, Edición 357
Shaun Tan

frustrada al edificio grande y gris del anuncio, al no menos enigmático lugar. Al abrirse la puerta, la edición impresa da paso a una imagen que no tiene didascálicos y que abarca las dos páginas del libro –lo que exige que el lector tenga que girar el volumen– donde se retrata un mundo de cosas extrañas, perdidas y allí reencontradas, sin que parezcan pertenecer a nadie en particular, según el personaje. Es un espacio distinto al anterior que alberga las figuras en dispersión, muchas de ellas suspendidas, en eventual remisión a cosmovisiones medievales como la de Hyeronimus Bosch (El Bosco) –aunque aquí son criaturas aparentemente inofensivas–, a tendencias oníricas de vanguardia con rasgos asociados a los dibujos infantiles y a las formas orgánicas de Joan Miró, o bien a composiciones de elementos arquitectónicos en espacios atemporales como los de Giorgio de Chirico. Esta imagen es capaz de suscitar tales asociaciones pictóricas que evidencian su carácter relativamente autónomo, de modo tal que, desvinculada de su contexto actual de recepción y reubicada en otro –museístico, por ejemplo–, también podría ser vista como si fuera un cuadro modernista o surrealista.

De cualquier modo la lámina da pie, en el cortometraje, a que se puntualice la idea de una existencia apacible e idílica que contrasta con el medio anterior, adusto y circunspecto, pormenorizando la coexistencia armónica de rarezas⁹ en otro espacio: uno radicalmente distinto, luminoso, acompañado por una expresividad musical alegre. En su presentación inicial, todas estas anomalías como posteriormente las llama el mismo autor se encuadran desde una panorámica de alejamiento, donde luego el montaje procede a un cambio de planos destinado a favorecer la visualización de sus formas y texturas, volúmenes y colores, más vivaces.

La razón de tal detenimiento parece responder al intento de homologación con la experiencia visual propia de la fenomenología del género, que, como dice Català, descentra el punto de vista al descomponer la totalidad en fragmentos (1993: 142), recompuestos ya en la movilidad de la imagen de la adaptación. Tan entendía esa misma experiencia de la lectura de las imágenes visuales bajo los

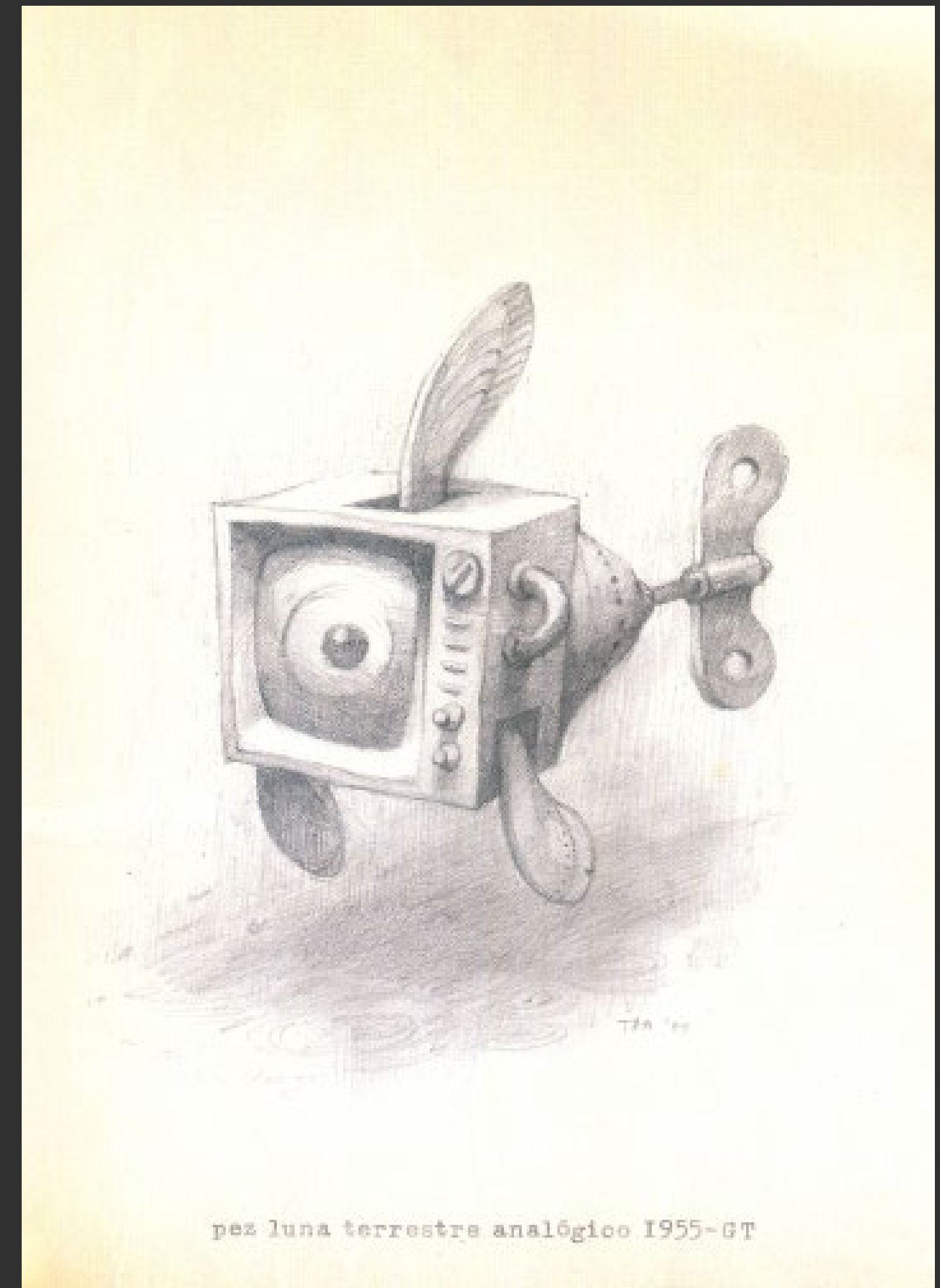
⁹ Organizada mejor en la categorización como material adicional que acompaña la edición en formato DVD como guía de campo que clasifica las formas abigarradas, llamadas *anomalías*: el celacanto a néctar diésel de 4 tiempos, el buscalubias que es perseguido por el microperro de 0,125 caballos de potencia, el acordeón recíproco, el gigantesco embotellador de rocío francés, etc. Enmarcables como aberraciones, son, como la cosa misma, también de carácter híbrido, producto de la integración de lo animal, lo natural y lo mecánico.



Fig 6. Panorámica del apercebimiento (fragmento). Tan, 2007, s. p.

términos de su duración inespecífica: *"you can look at things for as long as you want, and at any point without the pressure of linear narrative"* (s.f.: 8).

La versión impresa hacía uso de sus propios recursos según la convención, con abundantes angulaciones en picada y contrapicada, lo que aumentaba la dinamicidad de la acción, la percepción inestable por cuanto subjetiva, en tanto índice característico de una mirada al interior del relato (Barbieri, 1996: 145), como forma de solidificar la identificación del narrador-personaje-espectador. Pocos planos hay, en efecto, que sean ortogonales: significativa parte tiene algún grado, aunque mínimo, de inclinación. De hecho, así es como ocurre con la primera aparición del armatoste, que se retrata desde un encuadre distinto al convencional, horizontal: la angulación es subjetiva, panorámica de la playa (Fig 6) –lo cual viene de nuevo a constatar uno de los parentescos entre este género



¿Qué es esta miscelánea de anomalías?
Guía de Campo, Edición 357
Shaun Tan

popular y la pintura¹⁰-. A partir entonces de este plano general, donde la visión del personaje parece dirigirse a la extraña mancha, el relato gráfico sugiere que la curiosidad del personaje narrador por el objeto propicia un acercamiento físico. No obstante, la adaptación no plantea el encuentro de este modo, sino que lo propone más dramático porque aquel, al igual que el resto de personajes alrededor, no había entonces logrado percatarse de la presencia de la cosa ("Segons sembla, ningú més no s'adonava que estava així") (Tan, 2007: s. p.), en su caso desde su visión panorámica *-ve sin mirar-*. Pero el cortometraje admite una ligera variante: abstraído como venía en su minuciosa búsqueda de tapas de botella en la arena, da con una de las campanillas que lo lleva al descubrimiento. Esta inserción de la perspectiva subjetiva, en contrapicada, se acentúa con la introducción del movimiento, mientras el joven protagonista cerca el artefacto, ponderando sus efectos de volumen y tamaño, lo que le permite una visión aún más engrandecida, monumental y si se quiere, en ese momento, amenazante, como subraya la música en over *-y que, de nuevo, contrasta irónicamente con la inadvertencia general a su alrededor-*.

Más adelante, con el hallazgo del edificio definitivo, se vuelve sobre esta idea de la existencia de las cosas sólo a condición de que vengan precedidas por una disposición, un condicionamiento perceptual, a saber, el de la búsqueda: están ahí para ser encontradas.

4. ¿Fidelidad?

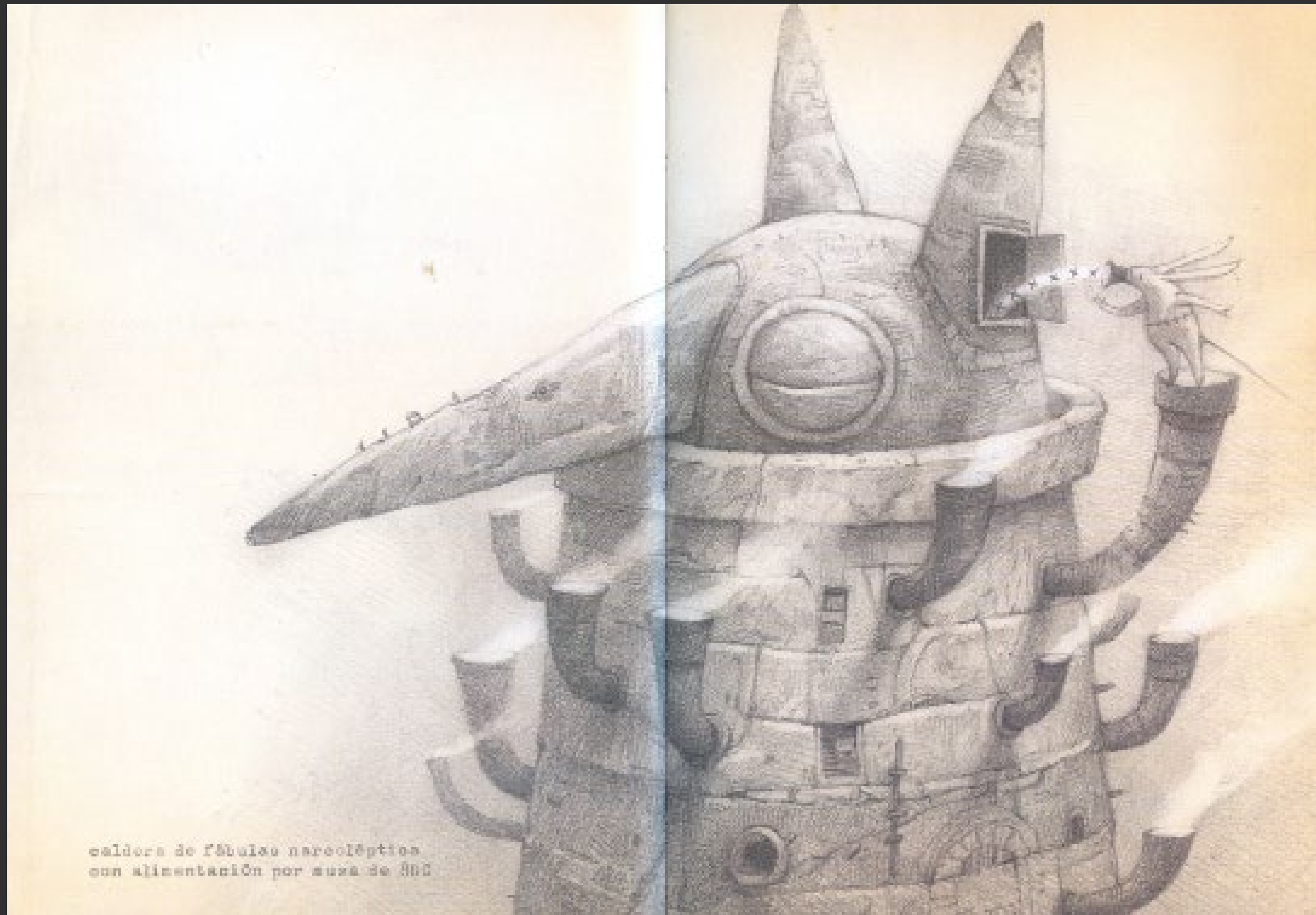
La importancia de la forma obliga necesariamente a advertir que la historia impresa transcurre enmarcada por un *collage* de trozos de diagramas y notas de física, mecánica, fórmulas algebraicas, gráficos y cuadros, entre otros diseños de disciplinas de alta especialidad. El procedimiento de enmarque, que es básicamente mental, organiza el caos de la realidad (Català, 1993: 146), pero en este tipo de textos se visibiliza para también retroalimentar la ficción procedente

de un mundo de referencia exterior¹¹, de modo que, por contraste con la función tradicional de los marcos, habría cierta correlación o correspondencia narrativa o estructural con la historia. La reescritura al cortometraje se basa en esta estrategia, propia de las convenciones de la inscripción gráfica, a partir del encuadre del mismo marco inmóvil, como si con ello se quisiera recordar el origen impreso. Precisamente así abría el filme, con una panorámica vertical de un plano de una página impresa *-la del libro original-* seguida por un *zoom* destinado a eliminar el marco una vez situado en el cuadro desde donde se visualizará predominantemente la historia. La adaptación se posiciona entonces ante una forma de estructuración (*split screen*) que remite al lenguaje original del *split panel*, donde se fragmenta el formato rectangular habitual para subdividir la acción o representar acciones conexas (Gasca y Gubern, 2001: 640), como se dijo, abocadas al descentramiento de la mirada. Es una forma de narración que se recupera para indicar el paso del tiempo a partir del desplazamiento físico, que en este caso es una búsqueda encaminada, dirigida (Ruhemann y Tan, 2011: 0:10:33-0:10:52), si bien en el primer recorrido, más intuitivo, igualmente sobresalían los marcos fotografiados desde otro mecanismo: una panorámica lateral (Ruhemann y Tan, 0:03:30-0:04:00).

Por cierto que la adaptación no añade detalles de poca relevancia en el argumento y al mismo tiempo incluye otros, también mínimos, que no aparecen en la versión original pero que facilitan el ritmo de su desarrollo narrativo, como a misma adaptación evidencia la huella del relato gráfico a través de esa suerte de sucesión de pequeños escenarios móviles que reviven los primeros artificios del fenómeno cinematográfico, como la intercesión del minúsculo pájaro que al movimiento de la llave pegada se asoma a abrir la puerta del segundo recinto. Aun así, siguiendo la tipología de relatos según Sánchez Noriega, que categoriza de acuerdo con la extensión, *La cosa perdida* podría entenderse como una adaptación por equivalencia, considerando que se trata de dos textos que esencialmente contienen la misma historia (2000: 70), con supresiones y añadidos exigüos a nivel de contenido, si bien su traslado a un medio distinto con otras posibilidades expresivas conducen a la potenciación

10 "La perspectiva, la reproducción de la profundidad, en cuanto problema tradicional de cualquier representación de personas y objetos, es un problema para el cómic desde el principio" (Barbieri, 1996: 99).

11 Es claro a lo largo de todo el relato gráfico, pero también se hace evidente extradiégeticamente, cuando en la primera página se incluye un prefacio que camuflado con el marco dice: "Aquest llibre vol servir d'introducció i referència per als estudiants que preparen oposicions en l'especialitat de motors de combustió i termodinàmica aplicada" (2007: s. p.).



caldera de f&bulso nareoléptica
con alimentacién por suéa de 863



director de orquesta de la serie
6-Nye2 y club de fans júnior

¿Qué es esta miscelánea de anomalías?
Guía de Campo, Edición 357
Shaun Tan

de capacidades intrínsecas. Y es que en su estructura son textos genéricamente complementarios, lo que allana la fidelidad del trasvase, que a su vez permite la circulación del relato por otros medios, aun cuando éstos no sean de un consumo tan amplio como el de otras formas narrativas en el campo audiovisual.

Es posible, entonces, advertir cierta continuidad secuencial o sucesiva de una historia que deja de ser la misma en su trasvase a dos medios que no resultan tan lejanos. La historia parte de un primer género (el relato gráfico) que está muy próximo a la sucesión repetida, esto es, a la movilidad que produciría la animación de sus imágenes. En la historia audiovisual, el paso se remonta a la década de los 50 en el formato seriado de ficción televisiva, aunque con productos mayormente protagonizados por super héroes, así como dotados de grandes dosis de acción y fantasía (Cascajosa Virino, 2006: 83). Por el contrario, la historia de Tan se inscribe en esta tendencia relativamente reciente del género –que, en específico, se remonta a 1976, con *American Splendor*, el cómic autobiográfico creado por Harvey Pekar–: las tramas protagonizadas por sujetos comunes y corrientes que no realizan ninguna acción portentosa. La única fantasía en *La cosa perdida* está en la advertencia de un objeto cuya ontología es ambigua: si bien no calza en el entorno, tampoco produce extrañeza en los personajes con la excepción del protagonista y, como mucho, de su amigo Pete. El mismo personaje narrador lo remarca hacia el desenlace del relato: “Aquesta és la història. No és especialment profunda, ja ho sé, però mai no vaig dir que ho fos” (Tan, 2007: s.p.). No sólo la historia es simple, también el personaje narrador, acorde con la reducción de la realidad humana que en el género del cómic omite los rasgos accesorios (Gubern, 1981: 134). Precisamente, la ausencia de psicologismo en los personajes es uno de los rasgos destacables en la historia, empezando por el mismo protagonista, de quien no se sabe mucho, ni siquiera su nombre, salvo que vive con sus padres, que colecciona tapas de botella y que actúa movido por la curiosidad y el afán desinteresado de ayuda –impersonalidad que en la ficción narrativa abona siempre el terreno de la identificación con el lector–.

Se estaría, pues, ante una adaptación básicamente equivalente, que conserva la estética y coloración reproducida en parlamentos y diálogos enteros, permitiendo mayor énfasis a través de sonoridades over y on, que es el caso



Fig 7. Zoom out final. Tan, 2007, s. p.

del sutil tintineo de las campanillas como forma de denotar la aquiescencia del estrambótico personaje a las sugerencias del protagonista. Sobra apuntar que el apego total es siempre inexistente en virtud de la naturaleza expresiva de los medios, donde incluso a nivel argumental, según se destacó, quedan de lado elementos, algunos de efecto irónico o hilarante, como que de entrada los padres del protagonista no se hubieran percatado de la extraña presencia, aunque ello no implique que en ambas versiones se deje de subrayar que la severidad de las normas sociales también se reproduce a pequeña escala.

A nivel gráfico hay cambios notables en el trasvase a otro lenguaje, como en la secuencialidad de imágenes finales –cuatro escalas de planos de conjunto donde de manera paulatina el espacio de campo se abre (Fig 7)–, una vez que el personaje narrador cuenta que últimamente había dejado de ver cosas de aspecto triste y perdido que no acaban de encajar en el medio. Era de esperar que esos cuatro pictogramas finales se adaptaran, en su adaptación al lenguaje animado, a una de sus técnicas propias: la del *zoom*.

Este efecto visual de ampliación o reducción paulatina del tamaño de un objeto ha sido copiado por muchos dibujantes de cómics, a pesar de que sus imágenes icónicas no son móviles y continuas como las de cine, sino inmóviles y discontinuas. Para ello reemplazan la movilidad por viñetas consecutivas con encuadres de escala progresivamente variable (Gasca y Gubern, 2001: 664).

Es decir, el recurso impreso asume una forma propia del lenguaje fílmico que finalmente se recupera en la adaptación, donde el movimiento –que podía lograrse a través de otras fórmulas, como la superposición en fundido de planos, por ejemplo– se inclina por la opción más cinematográfica, el *zoom* hacia atrás (*zoom out*). La convención formal está en función de subrayar la disminución del individuo a favor del espacio al que el texto de base enmarca hasta disolverlo, desaparecerlo.

5. Conclusiones

El trasvase de la adaptación del texto de Tan resulta en lo que los teóricos de la literatura comparada han dado en llamar el mantenimiento del *espíritu*, obtenido a través de un efecto análogo que mantiene las cualidades cinematográficas del filme (Sánchez Noriega, 2000: 56). Ello se aúna al hecho de que por momentos el cambio de medio fortalece algunos componentes expresivos básicos de su lenguaje, como el movimiento y el audio; a saber, la voz limpia, prácticamente neutra del protagonista (que interpreta Tim Minchin) y la oportuna inserción de fragmentos de banda sonora en momentos específicos para enfatizar la camaradería de los personajes o su despedida. Aunque la tipología de Sánchez Noriega resulta cuestionable por cuanto toda adaptación resulta siempre un alejamiento del texto base, en este caso, el tipo de adaptación fílmica se inclinaría a la *modalidad literal* según el grado de similitud con el texto originario (Sánchez Noriega, 2000: 63), también llamada “lectura adecuada”, es decir, en la que sus procedimientos de trasposición no habrían de afectar el desarrollo de la trama (Wolf, 2001: 89). La razón se fundamenta en que, como suele ser poco usual –por no decir insólito–, quien adapta es *el mismo* que escribe y, en este caso, dibuja, pero ni siquiera eso no implica que no se registren cambios o alteraciones. Más aún, se está ante una producción que se centra en dos géneros que han venido operando desde la marginalidad de recepción: la literatura gráfica (el cómic) con respecto a la literatura y el corto fílmico, que tampoco goza de la consolidación de la tradición largometrajística.

La operación ha quedado delegada a las especificidades del medio: la pulcritud y nitidez de la producción, que refuerza la expresividad de la historia, la cual, narrada por otros medios, deja de ser la misma. Precisamente por ello, como se ha mantenido antes, se está ante un trasvase atípico –de equivalencia infrecuente en el campo audiovisual–, no sólo por la dirección donde interviene el mismo autor como también por la fenomenología del género, que, en el paso del relato gráfico al cortometraje, ilustra las hibridaciones en el uso de técnicas que se prestan, se recuperan y se disuelven en el interior de los formatos y los marcos. Pero, asimismo, el territorio marginal de donde se ubican los dos textos se legitima por la calidad y la producción de sus respectivos soportes de presentación.

El carácter inusitado podría deberse a la posibilidad –ahora sí, especulativa– de que la dirección fílmica hubiera sido compartida, pero más de diez años transcurridos no inducen necesarios signos de cambio ni tampoco garantía per se de fidelidad, que no existe ni aun siquiera tratándose del mismo medio, empresa, como ya diera cuenta Borges, en extremo complejísima y de antemano fútil: la de repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. La gran diferencia reside en que en este nuevo panorama –visual, híbrido, disgregador– el creador mismo es quien pone su afán en ello.

Referencias bibliográficas:

- Barbieri, D. (1998): *Los lenguajes del cómic*. Traducción de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Paidós.
- Campbell, E. (2007): "What Is a Graphic Novel?", en *World Literature Today*, Vol. 81, No. 2, 2007, pp. 13-15.
- Cascajosa V. , Concepción C. (2006): *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Català, J.M. (1993): *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid: Fundesco.
- Gasca, L. , Gubern, R. (2001): *El discurso del comic*. 4ª Ed. Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E. H. (2000): *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducción de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid, Debate.
- Gubern, R. (28/03/2012): *Cine y literatura: encuentros y desencuentros*. Conferencia Auditorio Abelardo Bonilla, Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica.
- Gubern, R. (1981): *El lenguaje de los comics*. 4ª Ed. Barcelona: Península.
- Lessing, Gotthold E. (2002): *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la*

poesía. Barcelona: Folio.

- Ling, C. (2008): "A Conversation with Illustrator Shaun Tan", en *World Literature Today*, 82 (5), 2008, pp. 44-47.
- Ruhemann, A. , Tan, S. (2011): *The Lost Thing*. Australia, Passion Pictures Australia, color, 17 min.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sontag, S.(2005): *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Alfaguara.
- Tan, S. (2007): *La cosa perdida*. Barcelona: Barbara Fiore Editora.
- Tan, S. (s. f.): "Picture Books: Who Are They For?", Disponible en Internet (09.05.2012): <http://www.shauntan.net/images/whypicbooks.pdf>
- Tan, S. (2010): *¿Qué es esta miscelánea de anomalías?*. Barcelona: Barbara Fiore Editora.
- Wolf, S. (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Información Técnica del Cortometraje:

La Cosa Perdida (The Lost Thing)

Director: Andrew Ruhemann, Shaun Tan

Guión: Shaun Tan

Duración: 15 minutos

País: Australia



Dra. CAROLINA SANABRIA

Carolina Sanabria obtuvo su doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es Profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica. Aparte de artículos especializados en el campo de la comunicación y la literatura en revistas nacionales y extranjeras, ha publicado los libros *Bigas Luna. El ojo voraz* (Barcelona: Laertes, 2010), *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011) y *Adaptaciones literarias. Tres obras maestras de Hitchcock* (Madrid: JC Ediciones, 2013).

ESTA PUBLICACION FORMA PARTE DE:
THIS ARTICLE IS PART OF:

REVISTARQUIS

REVISTA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
VOL 2-2014. NUMERO 6. ISSN 2215-275X
