



De la imagen literaria a la imagen cinematográfica: lo «concreto» y lo «icónico» como vocación narrativa*

Maria do Rosário Lupi Bello

1 Cuando se abordan las relaciones entre literatura y cine, se vuelve evidente aquel punto de relación fundamental que remite al hecho de que ambas se constituyen como artes temporales; por lo tanto, aptas para construir y para comunicar historias, en su fluir y en sus transformaciones. Si la *narratividad* constituye el trazo distintivo de algunos de los principales géneros literarios (el romance, la novela, el cuento) —en cuanto actualización de esa virtualidad transtemporal del discurso que es el modo narrativo—, en el caso del cine no es menos evidente la estrecha relación de su estructura expresiva con una secuencialidad temporal. De hecho, también en el filme es visible esa dimensión profundamente dependiente del flujo temporal en tanto *secuencia causal de acontecimientos* y en cuanto *visibilidad de la transformación en acción*. Aunque estrechamente ligado al universo del espectáculo, el cine reveló, desde su inicio, el irreprimible impulso de contar historias, siendo evidente que el desarrollo de sus principales líneas de fuerza, en tanto fenómeno artístico, pasó justamente por la exploración de su potencial narrativo.

En su conocida obra *Temps et Récit*, el filósofo francés Paul Ricoeur subraya el carácter narrativo (o prenarrativo) de la experiencia temporal como dimensión de la acción humana, afirmando ser este el factor que asegura la comprensibilidad del fenómeno literario. Es en una línea decurrente de esta perspectiva que aquí tomamos el concepto de *narrativa*, o sea, en cuanto *estructura que organiza la experiencia humana de la temporalidad*,

* Traducción del portugués de Patricia B. Vilcapuma Vincés.

no pudiendo, entonces, ser reducida a un acto esencialmente lingüístico o de naturaleza «accesoria». Por el contrario, ella manifiesta la percepción del flujo temporal como fenómeno de transformación permanente, a través del registro sucesivo de acontecimientos, registro este que evidencia una determinada aprehensión de la realidad, constituyéndose como particular forma de conocimiento (de acuerdo con su raíz sánscrita *gnā*). Monika Fludernik acentúa esta dimensión cognitiva de la narrativa, afirmando que «esta es la única forma de discurso que puede retratar la toma de conciencia [...] a partir de su interior» y subraya que la narrativa es «un concepto de estructura de profundidad y no está restringida a la prosa o al verso épico». En su opinión, la narratología no debe, pues, reducirse al ámbito de la narrativa ficcional, sino antes extenderse a la «narrativa natural» (o a la conversación espontánea —«spontaneous conversational storytelling»— que es de carácter oral), bien como al drama y al filme (cf. Fludernik 1996: 26-27).

Si para muchos la afirmación de la dimensión narrativa del cine es una constatación obvia y pacífica —lo que no significa, aún así, que sus causas y consecuencias no asuman una complejidad merecedora de toda atención— para otros tal consideración revístese de cierta problematicidad. En parte esa resistencia radica en una concepción reductora del concepto de narrativa cinematográfica, que la hace coincidir exclusivamente con el llamado «cine narrativo», característico de una cierta estética fílmica (dominante sobre todo en los años 50 del siglo xx) que transpuso para la pantalla los códigos de la literatura del siglo xix, donde el tratamiento de la temporalidad obedece esencialmente a una secuencialidad simplificada; en el extremo opuesto de este tipo de reticencia encuéntrase la posición de un determinado cine de arte, descendiente lejano de la «nouvelle vague», que se siente desconfortable con la definición de la obra fílmica como objeto narrativo, pasible de un análisis que haga uso de categorías asumidamente narratológicas, una vez que su naturaleza expresiva radica en la subversión radical de la representación de la temporalidad y, por lo tanto, en el rechazo de la cronología como dato constituyente del filme. A pesar de modos antagónicos, ambos posicionamientos subestiman la dimensión más profunda y compleja del concepto de narrativa, donde la noción de secuencia no coincide necesariamente con el tratamiento de un tiempo cronológico lineal, pero antes permite el cruce de diversos estratos significativos, una vez que dice respecto a todo un proceso de transformaciones que se verifican en el tiempo.

Al procurar demostrar que la noción de secuencia no significa que la narrativa sea, en sentido estricto, cronológica, Ricoeur afirmó que toda la narrativa es constituida por dos diferentes dimensiones: la *cronológica* propiamente dicha (que caracteriza la «historia» en cuanto una serie de acciones y experiencias) y la no-cronológica o *configuracional* (que corresponde a la «intriga» en cuanto conjunto inteligible que gobierna la sucesión de los eventos) (cf. Mitchell

1981: 174). Otros autores, como Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Cesare Segre, subrayaron la dimensión acrónica de la narrativa, a través de la referencia al modelo actancial, donde la relación paradigmática (que se establece al nivel semántico) asume tanta o más relevancia en la producción de sentidos como la relación sintagmática (respecto a la conexión de las acciones en el eje de la cadena discursiva). Refiriéndose al contenido narrativo independiente de la materia y de la forma de expresión a través de la cual es comunicado, Segre remite al concepto aristotélico de *fábula*, admitiendo, desde luego, que su carácter configuracional, en cuanto estructura de profundidad, permite considerar la posibilidad de su transposición: «Una fábula puede narrarse o puede representarse: puede narrarse con palabras o con gestos (mimo), o con una instrumentación de palabras, gestos, sonidos, etc. (filme)»; «son posibles varias realizaciones de una misma fábula, porque la fábula constituye un referente bien articulado y autónomo —una invariante representable mediante muchas variables (de ahí las posibles transposiciones de un tipo de realización para otro» (Segre 1999: 307).

Pero el punto que nos importa aquí subrayar es el hecho de ser precisamente este aspecto —la narratividad— aquello donde el confrontamiento entre literatura y cine asume una profundidad más significativa y fecunda. Mucho más de lo que las tantas veces evocada (y sin duda pertinente) capacidad imagética de la literatura, es esta dimensión la principal responsable por el hecho de que la adaptación de la literatura al cine es un fenómeno incomparable con cualquier otro tipo de relación entre la literatura y otras artes (obviamente aprovechado al máximo por la poderosa máquina de fabricar historias y de hacer dinero que es la industria cinematográfica). Tal fenómeno tiene lugar no solamente porque la primera provee un «material» ya organizado y fácilmente aprovechado por el segundo, sino porque la narrativa tiene una dimensión estructural, estética y epistemológica profunda, que ultrapasa en grande medida la mera «imposición» de una estrategia discursiva a un supuesto «caos» de la existencia. Excusa será decir que es también la concepción que reduce la narrativa a la mera artificialidad de un orden «construido» —concepción incapaz de penetrar en el nivel de profundidad en que la narratividad realmente consiste— aquella que, últimamente, subyace a la resistencia al valor de esa categoría en el abordaje de la obra cinematográfica. Tal resistencia radica, sobre todo, en una determinada concepción ideológica, resultante de un aprovechamiento reductor de cierta interpretación de cariz deleuziano, que juzga defender la «esencia» cinematográfica liberándola del «constreñimiento» narrativo —como si la narratividad de la imagen en movimiento pudiese ser una mera vía «opcional» (y, eventualmente, más pobre), en vez de una evidencia expresiva, intrínseca al proceso de captación de la transformación en acción—.

Narrar, contar una secuencia de acontecimientos que se desenrollan en un determinado espacio y en un determinado tiempo —sea a través de lenguaje verbal, sea a

través de la representación iconográfica o simbólica o de cualquier otra forma de expresión artística— es un impulso original en el hombre, fruto no solo de su deseo de conocimiento y de comunicación, sino también de su permanente necesidad de significado y de la constatación, más o menos consciente, de la contingencia de la experiencia terrena de la vida humana. La cuestión de la naturaleza y de la importancia de la narrativa se relaciona directamente a la cuestión de la cultura (en cuanto particular cosmovisión, lo que apunta también para las dimensiones interpretativa y representativa de la realidad que la narrativa forma) y, por lo tanto, de la naturaleza de la propia humanidad. Afirma Hayden White: «Como hecho panglobal de cultura, la narrativa y la narración son menos problemas de lo que simplemente datos. Como el fallecido (y ya profundamente saudoso) Roland Barthes notó, la narrativa “existe simplemente como la propia vida... internacional, transhistórica, transcultural”» (Mitchell 1981: 1).

Ahora el cine, en cuanto arte que, en el decir del gran cineasta y teórico Andrei Tarkovsky, «capta el tiempo en forma de hecho», es un medio privilegiado de «dar a ver» y de proporcionar la propia experiencia del «acontecimiento», que es la categoría espaciotemporal en la cual se fundamenta la acción de cualquier objeto narrativo. Se le puede colocar, evidentemente, la pregunta acerca de la relación entre el cine y el teatro, lugar por excelencia de la representación del «movimiento total de la acción», según la terminología de Hegel. Pero, aunque reconociendo la relación que el cine manifiesta con la forma de expresión dramática (debido a su carácter de representación, arte de *opsis*),² la perspectiva que adoptamos subraya la intimidad que él revela con el arte literario, debido a la propiedad narrativa que el *movimiento* de la imagen cinematográfica implica. Käte Hamburger es clara en la defensa del motivo por el cual las compañías cinematográficas prefieren generalmente las novelas extensas a las piezas de teatro: «De modo general, la fuerza narradora del cine es tan grande que el factor épico parece ser más decisivo para su clasificación que el dramático. [...] La imagen móvil es narrativa y parece hacer constituir el filme en una forma épica y no dramática. Un drama filmado se vuelve épico» (Hamburger 1975: 161). Por esta razón, algunos, como Paulo Filipe Monteiro, correctamente sitúan al cine, desde el punto de vista del género, en la transversalidad entre el drama y la épica.

El realizador portugués Manuel de Oliveira ha demostrado, sea a través del estilo adoptado en la mayoría de su producción cinematográfica, sea a través de entrevistas y

² Aguiar e Silva establece una distinción pertinente entre modo narrativo y modo dramático: «La narrativa, en efecto, representa la interacción del hombre con su medio físico, histórico y social, correlacionando siempre una acción particular con el “estado general del mundo”, con la “totalidad de su época”, con el “terreno sustancial” en que ella se inscribe y desarrolla. [...] El drama, a su vez, procura representar también la totalidad de la vida, pero a través de acciones humanas que se oponen, de forma que el fulcro de aquella totalidad reside en la colisión dramática» (1990: 206-207).

otros testimonios acerca de la naturaleza del cine, una particular percepción de la fuerza narrativa que emerge del registro fílmico de la escenificación teatral. No nos referimos aquí al modo como el realizador trata el tiempo en cuanto *durée*, haciendo uso abundantemente de planos fijos o muy largos, (lo que introduce una desaceleración narrativa que tiene sobre todo que ver con una ansiada posibilidad de contemplación), pero sin aquella particular concepción de cine asentado en el valor escénico y teatral de la imagen y de la palabra. De hecho, para Oliveira el cine no es una técnica de cámara, pero coincide con aquello que se coloca delante de la cámara; el teatro es la representación de la vida, la síntesis de todas las artes, y el cine no es más que la posibilidad de fijación de aquello que el teatro muestra. A través de la extensión de la visión del espectador para campos imposibles de alcanzar en el palco y, sobre todo, a través de la continuidad temporal que el registro fílmico permite, el cine revela un potencial narrativo que va al punto de abrir las puertas para lo eterno, para lo intemporal. Aunque apueste por una escenificación de lo real que muchos tildan de «barroca» o «artificial», el realizador subraya que su interferencia va siempre en el sentido de la búsqueda de la verdad «objetiva». Su propósito es declaradamente «realista», creyendo en la posibilidad de encuentro y en la revelación de la «esencia» de la realidad a través del recurso del arte como mirada interpretativa. Por eso, Oliveira afirma que representar la realidad no es simularla, sino «representarla apenas» (A. A. V. V. 1981: 34). Es este deseo que justifica la manipulación artística, una manipulación que no se esconde, al contrario, según la sensibilidad «moderna», se autoexpone, se presenta, como vehículo para la penetración de la realidad.

2. Consideremos ahora otra dimensión de los dos objetos narrativos que abordamos: el peso de la *palabra*, ese signo verbal que tanto los aproxima —en la medida en que es decisivo en ambos— como los aleja —pues, se constituye sobre la base del sistema semiótico secundario que es la literatura—, tiene, en el cine, un valor complementario o igualmente equivalente a otros códigos fílmicos.

Oliveira es, en este dominio, como en muchos otros, una figura original. Para el realizador, la palabra es de hecho equivalente a una imagen. Filmar una palabra es como filmar un rostro. La palabra no tiene, así, en su cine, un valor complementario, pero antes existe lado a lado con la imagen y con la música, evidenciando su lugar y su peso propios, que es, nada más nada menos, que el de ser «la vida, la representación de la vida» (Baecque y Parsi 1999: 72), «la cosa más rica del mecanismo humano» (Decaux, 1983: 46). Además de eso, como nos dice el realizador en una entrevista en Coimbra, en la Quinta de las Lágrimas, es la palabra que implica el movimiento, es ella que es dinámica. Sin la palabra, el cine sería mero registro de imágenes «estáticas», como la fotografía, aunque secuenciales,

o desprovistas de su sentido último. Yann Lardeau, en el artículo «Le théâtre et son ombre», esclarece este propósito, con pertinencia: «No es el teatro que Manoel de Oliveira filma como teatro: es el texto» (Lardeau, Parsi y Tancelin 1988: 34).

Pero este valor verbal es, de una forma o de otra, evidente en todo el cine. Es común la afirmación de que el enunciado verbal puede tener una correspondencia en el plano cinematográfico (cuando se considera el caso de la adaptación cinematográfica), no obstante el inverso no sea verdadero, pues el plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen. Analizando el peso específico de la imagen publicitaria, Roland Barthes atribúyete dos capacidades de fijación del sentido, a través de una doble función: la de «anclaje» (que permite escoger correctamente del «buen nivel de percepción») y la de «etapa» (donde la palabra hace avanzar la acción al colocar sentidos que no se encuentran en la imagen). Para Barthes, la función de etapa es rara en la imagen fija y tórnase muy importante en el cine (cf. Barthes 1977: 32-51).

Lo que importa retener de la teoría barthesiana, en el contexto del presente trabajo, es la constatación de que *la imagen visual, en el plano de la significación, tiene necesidad de la palabra como factor de fijación del sentido*. Esta clarificación es de extrema importancia por diversas razones, de las cuales consideramos ahora imprescindible la de no simplificar (en el sentido de no volver simple) la cuestión de la *iconicidad* de la imagen, reduciendo esta característica a una capacidad analógica exclusivamente visual,³ como tantas veces se hace, al querer oponer la literatura, arte de la palabra, al cine, arte de la imagen.

Paul Ricoeur discute bien este problema, recurriendo a Platón y a la comparación establecida, en el *Fedro*, entre pintura y escritura (cf. Ricoeur 1987: 49-54). Para el filósofo griego, las imágenes de ambas —pintura y escritura— son más débiles y menos reales que los seres vivos, en la medida en que apenas reproducen su sombra, exteriorizando y, por lo tanto, contrariando el proceso interior de la reminiscencia. El resultado se vuelve una simple rememoración, que no coincide con la realidad sino apenas con la semejanza de ella: no se trata de sabiduría, solo de su apariencia. Ricoeur propone un concepto diferente de pintura, que no coincide con la mera reduplicación umbrática de la realidad, antes se define, por el contrario, como «aumento icónico» de esa realidad, a través de la estrategia de reconstrucción de lo real con base en un alfabeto óptico limitado.

De este modo, el principal efecto de la pintura es resistir a la tendencia entrópica de la visión ordinaria —la imagen umbrática de Platón— y aumentar el sentido

³ Paulo Filipe Monteiro alerta, precisamente, del riesgo de caer en una visión simplista, que cole al cine únicamente a la imagen, o, por el contrario, que lo defina como texto en sentido estricto —para no hablar de la visión esencialista, que ya probó su débil fecundidad teórica— (cf. Monteiro 1995: 502-514).

del universo aprehendiéndolo en la red de los signos abreviados. Este efecto de saturación y culminación, dentro del pequeñísimo espacio de un molde y en la superficie de una pantalla bidimensional, en oposición a la erosión óptica propia de la visión ordinaria, es lo que es significado por aumento icónico. [...] La iconicidad significa, pues, la revelación de un real más real que la realidad ordinaria. (Ricoeur 1987: 52)

De acuerdo con esta concepción de «aumento estético de la realidad», la propia escritura surge como «un caso particular de iconicidad», en la medida en que la transcripción del discurso no opera una simple reduplicación de la realidad, pero antes produce una metamorfosis que la evidencia. Escribir es rescribir la realidad de modo estético y revelador de su esencia.

En este sentido, por consiguiente, tanto la imagen cinematográfica como el signo verbal (escrito) de la literatura poseen valor icónico —aunque algunos autores no se dispensen de subrayar que lo poseen en grado variado—, de acuerdo con sus diversos modos de recepción: «El signo verbal, con su baja iconicidad y su elevada función simbólica, funciona *conceptualmente*, en cuanto que el signo cinematográfico, con su elevada iconicidad y su incierta función simbólica, funciona directamente, sensorialmente, *perceptualmente*» (McFarlane 1996: 27).

Lo que hemos subrayado, por lo tanto, es el riesgo de reducir la distinción entre literatura y cine a la oposición entre el signo arbitrario de la literatura y el signo icónico del cine, es decir, entre palabra e imagen —como si la primera nada tuviese de icónico y la segunda fuese el espejo de una analogía perfecta (es Mitchell quien nos alerta: la imagen visual es la «señal que finge no ser señal»)—. Esta comparación frecuentemente ha llevado a una gran ambigüedad y a consecuentes errores de análisis, por no tener en mente, entre otros aspectos, el hecho de que la palabra no está ausente del filme. La imagen cinematográfica es, muchas veces, acompañada por la palabra escrita (sobre todo en los intertítulos del cine mudo, que algunos prefieren, por eso mismo, calificar, de sordo, una vez que de hecho «habla», solo que no se oye) o por la palabra efectivamente hablada y oída (en el cine sonoro). Este hecho ha llevado a algunos críticos a referirse, por eso, a la «doble narrativa» del cine⁴ y revela, por sí solo, cómo el criterio de separación entre imagen y palabra puede ser tomado en una perspectiva simplista y poco esclarecedora, que olvida la dimensión de «vida» de la palabra —de esa «vida» que el cine no puede dejar de captar—. Solo una concepción estrictamente «literal» de la palabra, que la remita para una dimensión de «letra muerta», podrá ignorar su presencia determinante y activa en el universo fílmico.

⁴ Véase, por ejemplo, lo que al respecto afirma Gaudreault y Jost (1990: 28).

3. También la distinción entre la naturaleza *conceptual* de la literatura, por un lado, y la naturaleza *perceptual* del cine, por otro, tiene proporcionada otra dicotomía que consideramos inadecuada para el abordaje de los estudios interartísticos en el campo de las relaciones entre el cine y la literatura. Se trata de la frecuente inclusión de la primera en el universo de la *abstracción*, por oposición a la dimensión *concreta* del cine. Queremos aquí, antes de terminar, reservar esta imprecisión. En nuestra opinión, toda obra de arte, desde que narrativa (según la definición que expusimos en el inicio), caracterízase por orientarse para lo *concreto*, ya que constituye la representación de una experiencia, es decir, tiene como punto de partida los sentidos humanos, que son el primer y esencial instrumento de conocimiento. Aunque la narrativa esté totalmente centrada en el universo subjetivo de un personaje (como en el caso más radical del romance o del filme de *stream of consciousness*), tal universo se afirma en la información sensorial que comprende la conciencia, provocando los pensamientos y emociones, y busca exprimir esa experiencia, particularmente del punto de vista temporal. Nunca se trata (cuando se habla de texto narrativo literario) de un mero flujo de pensamiento puro o divagación filosófica, donde impere la capacidad conceptual de abstracción. La narrativa literaria procura precisamente la representación de la experiencia sensible; el lector recorre, en ese sentido, aquello que Ingarden llama la «función de reproducción imaginativa», al hacer uso de su «intuición imaginaria» (cf. 1979: 279-313).

Es en un sentido idéntico que una autora como Flannery O'Connor afirma, de modo inteligentemente sintético, que la narrativa ficcional es un «arte encarnatorio» (O'Connor 1997: 68). Para O'Connor el mínimo denominador común de la narrativa es exactamente el hecho de ser «concreta», aunque sea este el aspecto tantas veces incomprendido por los escritores principiantes o por los malos escritores: «Ellos están conscientes de problemas, no de personas, están conscientes de cuestiones y temas, no de la textura de la existencia, de casos y de todo lo que tiene un impacto sociológico, en vez de estar cerca de todos aquellos pormenores concretos de la vida que tornan presente el misterio de nuestra posición en la tierra» (O'Connor 1997: 68). Obviamente, mientras que la narrativa literaria exprime esos objetos concretos refiriéndolos y sugiriéndolos mediante imágenes conceptuales, el cine los muestra, favoreciendo su aprehensión sensible. Juzgamos que en esta simple frase está contenido mucho de aquello que aproxima y mucho de aquello que radicalmente distingue literatura y cine. Ambos desean, aún así, pasar «para allá» de esos mismos objetos —o, a través de ellos, «para adentro»—, comprendiendo los contenidos y los significados que el desvelamiento de ese otro mundo posible, construido en la novela o en el filme, siempre ofrece, generosamente, a la libertad creativa del lector o espectador.

BIBLIOGRAFÍA

A. A. V. V.

1981 *Manoel de Oliveira*. Catálogo de la Cinemateca Portuguesa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

BAECQUE, Antoine de y Jacques PARSI

1999 *Conversas com Manoel de Oliveira*. Colección Campo do Cinema. Porto: Campo das Letras (tít. orig. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. París: Cahiers du Cinéma, 1996).

BARTHES, Roland

1977 *Image Music Text*. Ensayos seleccionados y traducidos por Stephen Heath. Londres: Fontana Press.

DECAUX, Emmanuel

1983 «Rencontre: Manoel de Oliveira». *Cinématographe*, n.º 91, julio-agosto pp. 36-46.

FLUDERNIK, Monika

1996 *Towards a «Natural» Narratology*. Londres: Routledge.

GAUDREAU, André y François JOST

1990 *Le récit cinématographique*. París: Éditions Nathan.

HAMBURGER, Käte

1975 «A ficção dramática». En *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva.

INGARDEN, Roman

1979 *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (tít. orig. *Das literarische Kunstwerk*, 1930).

LARDEAU, P.; J. PARSI y P. TANCELIN

1988 *Manoel de Oliveira*. París: Dis Voir.

McFARLANE, Brian

1996 *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

MITCHELL, W. J. T.

1981 *On Narrative*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.

MONTEIRO, Paulo Filipe

1995 *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Tesis para obtener el título de doctor en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (texto policopiado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

O'CONNOR, Flannery

1997 *Mystery and Manners. Occasional Prose*. Seleccionado y editado por Sally y Robert Fitzgerald. Nueva York: The Noonday Press.

RICOEUR, Paul

1987 *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70.

SEGRE, Cesare

1999 *Introdução à análise do texto literário*. Lisboa: Estampa (tít. orig. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turín: Einaudi, 1985).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

1990 *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.