

Imagen, relato, cine

Fernando Limeres Novoa

UNED (ESPAÑA)

Resumen: El objetivo de esta ponencia y atendiendo a la brevedad exigida es dar cuenta someramente de las concomitancias y mutuas implicaciones de tres dominios estéticos; a priori independientes dentro de la teoría clásica de los géneros, como son el relato, el cine y el teatro y algunas de las posiciones críticas que han examinado sus relaciones. Partimos del concepto estructuralista “discurso” según Chatman como categoría que facilita y en la que se articula el fenómeno de transposición recíproca entre los tres campos. Trasposición que se constituye como uno de los paradigmas que fundamenta el objeto estético en la contemporaneidad y que se asienta en su naturaleza sígnica.

Palabras clave: Imagen; relato; cine; transposición; estructura; posmodernidad; concomitancia estructural; implicancia recíproca.

Abstract: The purpose of this paper and taking into account the brevity required is to give a brief account of the concomitances and mutual implications of three aesthetic domains; a priori independent within the classical theory of genres, such as story, film and theater and some of the critical positions that have examined their relationships. We start from the structuralist concept "speech" according to Chatman as a category that facilitates and articulates the phenomenon of reciprocal transposition between the three fields. Transposition that is constituted as one of the paradigms that underlies the aesthetic object in contemporaneity and which is based on its signic nature.

Keywords: Image; story; cinema; transposition; structure; Postmodernity; Structural concomitance; Reciprocal implication.

El objetivo de esta ponencia y atendiendo a la brevedad exigida es dar cuenta someramente de las concomitancias y mutuas implicaciones de tres dominios estéticos; a priori independientes dentro de la teoría clásica de los géneros, como son el relato, el cine y el teatro y algunas de las posiciones críticas que han examinado sus relaciones. Partimos del concepto estructuralista “discurso” según Chatman como categoría que facilita y en la que se articula el fenómeno de transposición recíproca entre los tres campos. Trasposición que se constituye como uno de los paradigmas que fundamenta el

objeto estético en la contemporaneidad y que se asienta en su naturaleza sígnica; ya establecida por Mukarovsky; para quien: "la obra de arte es un signo constituido por el símbolo sensorial, creado por el artista y por "la significación" (=objeto estético) que se encuentra en la conciencia colectiva". "Símbolo sensorial" que es homologable a la categoría de "discurso".

En principio, se evidencia la necesidad de una contextualización: es notable que la reflexión filosófica coetánea sobre la contemporaneidad explicita la diversidad, es decir, las perspectivas teóricas y exegéticas múltiples; situadas en las antípodas de una teorización epistemológica unánime. Tal heterogeneidad categorial nomina la contemporaneidad como "posmodernidad", en el caso de Lyotard, "transmodernidad", en Rodríguez Magda, "modernidad líquida" para Bauman o "el desierto de lo real" de Žižek. Significativamente, se explicita una concordancia, en las perspectivas de los filósofos anteriores, refiere a la caracterización y descripción de la literatura contemporánea mediante los siguientes rasgos: su carácter protéico y multiforme a punto tal de poner en crisis su misma denominación dieciochesca o al menos representar la insuficiencia de la misma; dado el cuestionamiento de la denominación anterior que sus rasgos caracteriológicos efectúan en un grado tal que una línea exegética la ha considerado como "transvanguardista", aun cuando su gesto de renovación suponga una continuidad o más bien una operación recursiva de sucesión y expresión reiterada de operaciones estéticas ya anquilosadas, por otra parte, prosiguiendo con la caracterización literaria, la impugnación de los tradicionales procedimientos miméticos, la progresiva objetivación en la línea "nouveau roman", la disolución de las fronteras inter e intra géneros, su reversibilidad procedimental y funcional, la incorporación y puesta en funcionamiento de un amplio repertorio de recursos de la cultura popular y sus subgéneros la volatilización de los procedimientos narratológicos clásicos, así como

también, categorías como lo irracional, lo discontinuo, el pastiche, lo fragmentario, la apropiación de modos y formas exóticos; en definitiva, variaciones y complejización de la permeabilidad como nota caracterizadora del relato, de acuerdo con Eco. Si en la literatura moderna, a nivel de estructuración textual, el dispositivo retórico clásico todavía funcionaba a partir de la analogía, figura madre que organizaba la percepción y la expresión de lo idéntico mediante lo disímil a través de la tríada de recursos de sentido traslaticio, la metáfora, la comparación y la alegoría; en la literatura contemporánea o mejor, el palimpsesto contemporáneo, según Derrida, “su materialidad escritural” complejiza y densifica los sentidos, en línea de una “deshumanización del arte” ya teorizada por Ortega en el siglo pasado; incorporando al “continuum” textual recursos provenientes por ejemplo del cine; la técnica cinematográfica constituye un recurso formal en “Dublineses” de Joyce y “Manhattan Transfer de” Dos Passos; o “la alternancia de dos acciones paralelas” en las “Illuminations” de Rimbaud. De acuerdo con Amado Alonso es el cine que recibe la impronta de la literatura:

“Artistas literarios, como Larreta -Valle-Inclán es otro-, son efectivamente precursores de los artistas de la cámara”. Históricamente, la correspondencia entre las artes constituye un tópico de nuestra tradición literaria; presente en el “Ars poética” horciana, (*ut pictura poiesis*), en Plutarco, en el comentario atribuido a Simónides de Ceos, en Leonardo, en Lessig, pero es con el romanticismo decimonónico donde las fronteras entre artes y géneros se difuminan completamente. Asimismo, la obra borgeana se constituye a partir del dimorfismo de por una parte, relatos que se fingen ensayos y por otra, análisis críticos desplegados en un formato narrativo. En este derrotero histórico, otro hito en la constitución y ejercicio de la mencionada permeabilidad es la relación entre literatura y cine. Literatura y cine o cine y literatura; dado que ambos campos se influyen e interpenetran de modos diversos y alternan

dominancia de acuerdo con el punto temporal en el que nos situemos en un análisis diacrónico. Pero ¿cuál es la especificidad cinematográfica y ¿cuáles son los presupuestos en los que se basa su vinculación con la esfera narrativa? En principio, asumiremos como plenamente operante la dicotomía de la teoría estructural que postula que toda narración se compone de dos elementos, una historia, esto es, el conjunto de acontecimientos, más los denominados “existentes”, personajes y escenario y un discurso, es decir, la expresión, los medios mediante los cuales se comunica el contenido. La exégesis narratológica examina y explicita este último. El formalismo ruso operó con este postulado dicotómico dividiendo todo relato en “fabula”, la historia y “trama”, su disposición organizativa. Ahora bien, Claude Bremond, citado por Chatman, sostiene que existe un nivel de significado autónomo, según el autor: “cualquier tipo de mensaje narrativo, cualquiera que sea el proceso de expresión que se usa explicita este mismo nivel del mismo modo”.

Su afirmación refiere al punto central, es decir, a la facultad de transposición de toda narración y esto supone que las narraciones constituyen por sí mismas estructuras independientes, es decir, en su propia naturaleza radica la capacidad de ser traspuestas e insertadas en una categoría sémica más amplia. En esta dirección, toda narración funciona como “modalidad de sentido”, es decir, puede ser visual o auditiva o ambas participando simultáneamente, (el caso del cine, por ejemplo) Mientras que en el campo visual se establecen las tipologías narrativas no verbales (pintura, escultura, etc); al campo auditivo pertenecen, las obras de teatro, las narraciones musicales, etc. Independientemente de la modalidad, visual o auditiva, espectadores o “lectores implícitos” recibirán la interpelación de la obra a la que responden mediante una interpretación, una asignación de sentido de naturaleza inferencial que al modo reivindicado por Borges e Iser explicita una reapropiación, esto es, una reconstrucción

individual de ese discurso primigenio; no solo recombina en trasposiciones estéticas sino también en la articulación de una versión de su lector. Por lo que el discurso narrativo ya en la operación lectora explicita su condición simpatética, la propiedad de subsumirse en estructuras de sentido de mayor amplitud significativa.

Por otra parte, en la vinculación con el cine, tanto el formalismo ruso particularmente Sklovski, pero también Jacobson y cineastas como Eisenstein consideran al cine como una realidad lingüística. Propiedad que facilita la conexión entre cine y relato. Y a la inversa, en ciertos textos se perciben como realidades cinematográficas, por ejemplo, Eisenstein observa procedimientos cinematográficos en “Marine” de las *Illuminations* de Rimbaud cuya disposición tipográfica enfatiza “la alternancia de dos acciones paralelas” o en “Como debe representarse una batalla de Leonardo” o el ejemplo de montaje que encuentra en “Bel Ami” (1885) de Maupassant. Eisenstein considera asimismo que el cine es deudor de algunos procedimientos de la novela decimonónica. En tanto que Griffith relaciona su método cinematográfico con Dickens, respecto de su forma de construir Nacimiento de una nación, afirma. “Dickens escribía como yo procedo actualmente, esta historia se cuenta en imágenes, y esa es la única diferencia.” Mientras que Borges vinculado al cine mediante críticas y reseñas cinematográficas declara: “durante este siglo la tradición épica ha sido salvada para el mundo por Hollywood (...)”. Las citas anteriores enfatizan el carácter íntimo de la vinculación entre cine y literatura; su recíproca influencia y determinación. En este sentido, Sklovski postula que el cine influiría sobre la literatura; afirma que inicialmente la literatura imita los procesos de cine. El teórico luego de analizar “Huelga”, “Octubre” y “El acorazado Potemkin de Eisenstein concluye que:

(..) el cine es hijo del movimiento discontinuo. El pensamiento humano ha creado un nuevo mundo no intuitivo a su propia imagen y semejanza. Desde este

punto de vista, el cine es un imponente fenómeno de nuestro tiempo, y quizá no el tercero, sino el primero en importancia.

Pero luego será la misma literatura la que llevará la impronta cinematográfica.

Para el creador ruso la literatura puede aprovechar del cine “la arbitrariedad de la acción, su rapidez...”. En tanto que para Tinianov son evidentes las concomitancias entre las propiedades de la lengua poética y los procedimientos cinematográficos. Y según Jakobson:

(...) los estudios sobre el cine hablan sin cesar metafóricamente de la lengua y hasta de la frase cinematográfica con su sujeto y su atributo, de las proposiciones subordinadas del filme (B. Eichenbaum), de los principios verbales y sustantivos del cine (A. Beucler), etc..

Asimismo, Morris Halle analiza el empleo tropológico que se realiza en el cine:

Desde las producciones de D.W. Griffith, el arte del cine, con su notable capacidad para cambiar el ángulo, la perspectiva y el enfoque de las tomas, ha roto con la tradición del teatro, consiguiendo una variedad sin precedentes de primeros planos en sinécdoque y en general, de montajes metonímicos. En obra como las de Charlie Chaplin, estos métodos a su vez se han visto reemplazados por un nuevo montaje metafórico, con sus fundidos superpuestos, las comparaciones del cine.

La trascendencia del análisis de los formalistas rusos radica en la consideración del cine como un lenguaje o mejor, como una suma de lenguajes; tal perspectiva será particularmente fructífera e influirá ulteriormente sobre la conceptualización del fenómeno cinematográfico en términos de objeto semiológico y semiótico, en los estudios llevados a cabo por Barthes, Metz, Pasolini, Lotman, Eco y Deleuze. En este sentido, Lotman, por ejemplo, establece que una de las leyes estructurales fundamentales de todo texto artístico es su irregularidad, esto es, la yuxtaposición de elementos heterogéneos que participan en su construcción; la irregularidad explica y justifica su capacidad combinatoria e integrativa de materiales dispares. Eco por su parte, en “La estructura ausente” distingue entre el código filmico y el código cinematográfico. El segundo codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de la tecnología, al

tiempo que el primero codifica una comunicación a partir de las reglas del discurso narrativo. El primer código se apoya en el segundo del mismo modo que el código estilístico-retórico se apoya en la codificación lingüística.

Por otra parte, los análisis de Casetti, confirman la textualidad del hecho cinematográfico ya que “la historia” se narra mediante procedimientos específicamente textuales como el flash-back lo que significa las presencias de un enunciador y un narrador por una parte y un narratario y un enunciatario por otra. Según Casetti, un filme constituye indudablemente una realidad de naturaleza textual: los códigos, las diversas modalidades representativas, las formas narrativas, la dialéctica comunicativa que el autor rastrea en el cine; pertenecen originalmente al campo de análisis narratológico, es decir, forman parte del objeto texto.

En el caso del teatro los fenómenos apuntados más arriba se complejizan dado que en una representación se formulan códigos diversos cuya relación principal es la de convergencia. Sistemas de significación verbal y paraverbal convergen en la puesta en escena. Kowzan propone un modelo eficaz para analizar la codificación múltiple que compone el hecho teatral. Agrupa los signos de acuerdo con tres criterios generales; en primer lugar, la textualidad, en segundo, la expresión corporal y el aspecto de los actores, espacio escénico y efectos sonoros. A continuación, observa la naturaleza visual o acústica de los códigos y su correspondiente necesidad de fundamentarse en el actor para alcanzar su manifestación; de acuerdo con lo anterior determina cuatro planos diferentes de códigos:

1. de signos auditivos.
2. de signos visuales
3. de signos visuales percibidos fuera del actor

4. de signos visuales ajenos al actor

De este modo, en su diversidad de planos, la naturaleza del signo teatral que aúna diversos planos de codificación explicita su capacidad para integrar en su sistema semiótico codificaciones múltiples, por lo que las trasposiciones de obras provenientes de otros géneros, particularmente el narrativo, han sido numerosas. Históricamente, desde la trasposición del discurso narrativo de los primitivos mitos de la cultura griega al formato trágico por parte de su tríada dramática; las adaptaciones de leyendas e historias presentes en el ciclo nacional del teatro aurisecular español, como las trasposiciones de narraciones efectuadas por un Shakespeare, un Galdós o un Arlt. Los ejemplos anteriores que mentan el período del clasicismo griego, el teatro isabelino del siglo XVII, el teatro aurisecular, el teatro realista decimonónico español y el teatro popular argentino de las décadas del treinta y del cuarenta evidencian la pervivencia histórica tiempo y espacio del pasaje de la estructura narrativa del relato a la codificación teatral. Lo que establece en primer lugar, la universalidad del discurso narrativo y en segundo término, la facultad del género dramático para su asimilación.

Para concluir, la realidad signica del arte es una pero del mismo modo, diversa; las concomitancias formales entre relato, cine y teatro facilitan su conjunción y mixtura; siendo su hibridaje una constante histórica de la tradición literaria occidental que se ha realizado por sobre la normativa de preceptivas seculares; y que el devenir de la praxis artística contemporánea con la irrupción de la tecnología cinematográfica confirma y potencia.

Referencias bibliográficas

- Albera, F. (1998), *Los formalistas rusos y el cine*. Madrid. Paidós Ibérica.
Bal, M. (1997). *Teoría de la narrativa*. Madrid. Cátedra.
Bremond, C. (1998). *De Barthes a Balzac*.

- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: RBA
- Clair, J. *La responsabilidad del artista*. (1999). Madrid. Editorial Antonio Machado.
- Cozarinsky, E. (2002). *Borges y el cine*. Buenos Aires. Emecé.
- Eisenstein, S. (1958) *Teoría y técnica cinematográficas*. Barcelona. Rialp.
- Eco, U. (2015). *La estructura ausente*. Madrid. Planeta.
- Gutiérrez Flores, F. *Aspectos del análisis semiótico teatral*.
- Gutiérrez Carabajo, F. (2012). *Literatura y cine*. Madrid: Uned.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid. Del arco libros.
- Lipovetsky, G. (2015). *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona. Anagrama.
- Mbaye. D. (2000) *Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la "segunda fila"*.