

REFLEXIONES SOBRE LA UTILIDAD DOCENTE DE LA COMPARACIÓN ENTRE CINE Y LITERATURA

JESÚS MANUEL CORRIENTE CORDERO *

Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Partiendo de las características de accesibilidad y actualidad de códigos que aporta el lenguaje cinematográfico, se propone la posibilidad, en el nivel de la Teoría de las Artes, de su comparación con la comunicación literaria. El análisis semiótico ofrece no sólo un paradigma unificador de los diferentes subcódigos empleados en el lenguaje fílmico, sino también en el que la práctica comparativa puede claramente darse. Tras un examen de analogías y diferencias entre ambas retóricas, se recuerda el establecimiento de *sustancia y forma del contenido* como punto de partida preferente para la práctica analítica comparativa. Finalmente, un caso práctico de contrastación nos revela tensiones y desplazamientos que pueden surgir en el proceso de adaptación cinematográfica, como elementos de contenido centrales para una actividad de práctica docente de la comparación.

PALABRAS-CLAVE:

Artes "literarias", producción de sentido, competencia literaria, semiótica, sustancia y forma del contenido, texto fílmico, diégesis, plano.

ABSTRACT:

From the features of accessibility and modernity of the filmic language, we suggest the possibility of comparing it with the literary communication as a teaching practice, on the level of Arts Theory. In order to do that, the semiotic analysis offers not only a unifying paradigm for the different sub-codes that are used in the filmic language, but also a field in which the comparative

* Licenciado en Filología Hispánica y Colaborador Honorario del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas.

practice can clearly occur. After a study of analogies and differences in both rethorics, we bring to mind the establishment of substance and *form of the content* as a preferent starting point for the comparative analitic work. Finally, a practical case of contrast reveals us tensions and changes which can arise in the filmic adaptation process, as central elements of contents for an activity of comparison teaching practice.

KEY WORDS:

"literary arts", production of sense, literary competence, semiotics, substance and form of the content, filmic text, diegesis, shot.

RÉSUMÉ:

Partant des aspects d'accessibilité et d'actualité de codes que le langage cinématographique nous apporte, on propose la possibilité au niveau de la Théorie des Arts, de sa comparaison avec la communication littéraire. L'analyse sémiologique offre pour cela, non seulement un paradigme unifiant les différents sous codes employés dans le langage des films mais aussi un domaine où la pratique comparative peut s'établir. Après examen des analogies et des différences entre les deux rhétoriques, on rapelle l'établissement de "substance" et de "forme" du contenu comme étant le point de départ préférent pour la pratique analitique comparative. Finalement, un cas pratique de comparaison nous révèle les tensions et les déplacements qui peuvent se présenter dans les processus d'adaptation cinématographique comme des éléments de contenu essentiels pour une activité de pratique de l'enseignement comparatif.

MOTS CLÉS:

"Arts littéraires", production du sens, compétence littéraire, sémiotique, substance et forme du contenu, texte filmique, diégèse.

I. PRELIMINARES

Hace algunos años, un alumno de 7º de E.G.B. comentaba a su profesor de Lengua Española: "ya no tenemos que leernos el Quijote para hacer los trabajos de clase, ahora que lo emiten por la tele en dibujos animados". Si bien la frase expresaba disgusto por la lectura más que otra cosa, sí que puede servirnos para tener en cuenta que el acercamiento al cine supone abordar un discurso mucho más aceptado entre la generalidad de los niños y jóvenes. Quizás la sala tradicional está pasando por una crisis de espectadores, pero lo cierto es que las producciones llegan con facilidad al consumidor a través de la televisión y el vídeo. A la vez, tal discurso resulta considerado más inteligible por parte de quienes componen las aulas escolares. Son todas éstas consideraciones que permiten, al menos inicialmente, admitir que el acercamiento al medio cine cuenta con elementos susceptibles de ser motivadores.

Con demasiada asiduidad la práctica docente, sobre todo en los niveles primario y medio, se había revelado como vuelta de espaldas al conocimiento del medio cinematográfico, que constituye un riquísimo conjunto de códigos, muchos de los cuales aparecen en multitud de manifestaciones de nuestra cultura. Queda este medio en la generalidad de la práctica atrapado en referencias marginales y declaraciones de buenos propósitos, obviando en multitud de ocasiones el estudio de su estructura, el cual contribuiría al desarrollo de la competencia receptora de los alumnos. Es muy de destacar el importante fenómeno de filmes realizados a partir de obras literarias, trasvase que no debe ignorarse como fenómeno estético¹. Pero, más allá de la necesidad de un conocimiento del medio o del posible rendimiento motivador, hay que señalar la existencia de razones más que suficientes para que se aborde, bien que en el nivel adecuado, el estudio comparado cine-literatura en las aulas.

En primer lugar, hemos de considerar que ambas operaciones estéticas lo son sobre procesos comunicativos. Así, un teórico como Prieto recoge ambas como "artes literarias", frente a las "arquitectónicas" o "musicales", en cuya base es, por lo menos, discutible encontrar tal proceso. Una reflexión sobre éste nos llevará a un mayor conocimiento de las posibilidades de los procesos de modelización secundaria que se ejercen sobre soportes comunicativos, que en los casos que nos ocupan son de primer orden en cuanto a su poder actual de influencia. Pero el concepto de modelización de Lotman nos hace llegar aún más lejos, ya que en su perspectiva va más allá de las manifestaciones que parten del soporte comunicativo y abarca todo el fenómeno artístico. El entrelazamiento comparativo entre las artes se nos revela así como recomendable, desde el momento en que nos centra en el terreno común a todas ellas: la producción de *sentido* estético. Una correcta orientación en esta línea se trascender los soportes, que jamás presuponga olvido de los mismos, es la que podría evitarnos la estéticamente absurda identificación de competencias lingüística y literaria, como indica M^ª Elena Barroso². Recojamos, pues, la necesidad de la comparación y la proximidad tanto teórica como empírica (los anteriormente citados trasvases) y habremos dado con motivos más que suficientes para abordar la cuestión en la práctica de la enseñanza de la Literatura, sin tener que esperar, aunque deseándolo, a la creación del espacio interdisciplinar útil a tal fin.

1 Sobre este tema existe una dilatada bibliografía. De interés para todo el tema puede resultar la consulta de GORDILLO, Inmaculada: "Cine y Literatura: Bibliografía en castellano", en *Discurso*, nº 2, 1988.

2 BARROSO VILLAR, M^ª Elena: "Sobre una obligada reformulación de los fundamentos de la enseñanza de la Literatura en los niveles iniciales" en *Cauce*, nº 11, 1988.

II. UN PARADIGMA PARA EL ESTUDIO

Con el fin de enfrentarnos a una comparación no meramente impresionista, y por tanto inútil para traer a la luz las retóricas de ambos sistemas, resulta imprescindible encontrar un modelo de comprensión que resulte compatible con ambas manifestaciones. Tal modelo debería cristalizar en sistemas de análisis que, por ser compatibles, dieran como resultado final unidades homogéneas. Comencemos por el análisis de lo cinematográfico. El problema preliminar de tal análisis es la heterogeneidad del mensaje fílmico. "A quien intenta hoy día concebirlo en su totalidad, escribe D. Noguez, el cine se le presenta poco más o menos como se le presentaba el lenguaje a Ferdinand de Saussure a principios de siglo: un confuso amasijo de cosas heteróclitas sin nexo entre sí". Y esto debido a que el mensaje fílmico resulta de la articulación en un discurso de multitud de códigos, algunos de ellos específicos, otros provenientes de otros campos antropológico-culturales³. Pasamos, por tanto, al análisis de una realidad compleja que no se agota ni mucho menos en la impresión de realidad que propone el filme, que sería a lo que nos llevaría un análisis literalista. Y lo que es más, las unidades fruto de tal actividad carecerían de correlato en el estudio del texto literario.

La propuesta de la semiótica aspira a la solución del problema. Eco propone que "todos los fenómenos de cultura son fenómenos de comunicación y así describibles y catalogables como sistemas de signos". La semiótica ha ido desarrollando, a su vez, multitud de sistemas de análisis cuya compatibilidad no sólo queda justificada por su origen, sino que llega a erigirse en condición necesaria, como señala Sebeok⁴. Queda claro, desde luego, que la comparación de unidades homogéneas nos debe venir dada tras el análisis y no previamente. Por esto vale la pena, pues, insistir en las diferencias de medio, causadas por las distintas circunstancias de registro, emisión y recepción de los mensajes. Tales diferencias no deben echarse en saco roto por obvias, puesto que condicionan ineludiblemente las reglas de construcción de la obra. En el cine se juega con la ilusión de que la cámara equivale al ojo del espectador. Pero esto dista de ser cierto, no sólo por las diferencias del equipo de filmación o del material sensibilizado, sino por la imposibilidad de reproducir el efecto de énfasis que nuestra mente realiza al seleccionar determinados rasgos del conjunto. Otro tanto podría decirse de los efectos del manejo de lentes y juegos de cámara. Finalmente, la fragmentariedad y la alteración de la isocronía que supone el montaje marca el momento en que los primeros cineastas toman clara conciencia, tras algunos años de historia del cine, de que el punto de vista de la cámara no era el de la realidad. Frente a esta ilusión, que como hemos visto

3 ODIN, Roger: "Semiología y análisis de filmes", en *Discurso*, nº 1, 1987.

4 SEBEOK, Thomas A.: "¿Es posible una semiótica comparada?". Traducción en *Discurso*, nº 2, 1988.

juega con la supuesta falta de distancia entre narrador y narratario, en el conjunto de los géneros literarios ambos papeles aparecen delimitados⁵.

Ejemplo de la distancia configuración producida por las retóricas literaria y fílmica es el fenómeno del tropo en ambas. Ya en 1926 Virginia Woolf⁶ daba cuenta de que las imágenes de un poeta era un enorme complejo de connotaciones y sugerencias, de las que las visuales son sólo una parte. Además, la comparación de objetos muy dispares ofrece dificultades para su éxito, dada la carencia de indicadores exhaustivos de tropo en el filme. Así pues, la traslación literal del tropo nos queda vedada en la mayoría de los casos. El tropo cinematográfico nos viene dado fundamentalmente a través del montaje, donde dos elementos distintos llegan a generar una significación diferente a ambos, ya sea irónica, paralelística, simbólica o incluso de leitmotiv en el desarrollo de la película⁷.

La pregunta que a continuación puede plantearse es la de a qué instancia de la construcción de la obra debemos llevar el análisis para que la comparación pueda rendir su fruto. Así, a ambos códigos es posible aplicar el esquema hjelmsleviano de *sustancia-forma/expresión - contenido*, como plantea Urrutia⁸. Utilizando la perspectiva de Hjelmslev, sustancia y forma del contenido vendrían a estar similarmente organizados en ambos medios, lo cual nos llevaría a comenzar por las respectivas formas de la expresión (planificación, montaje, etc., por un lado, y recursos retórico-lingüísticos por otro) hasta llegar a la zona común, que es donde habría de efectuarse la comparación.

Una pista para el trabajo comparativo puede ser la utilización de las versiones cinematográficas de obras narrativas. Los géneros narrativos han sido el campo literario con el que el cine ha mantenido un trasvase más fecundo. "El cine, dice Urrutia, se presentó desde el principio como un medio capacitado para contar historias (...) La relación entre el cine y la literatura se estableció, pues, sobre la base de su capacidad para el relato (...) Los semiólogos del lenguaje fílmico consideran la narratividad entre los códigos no específicos del filme"⁹. Sobre este fenómeno creativo, que cuenta con numerosos ejemplos en la historia del cine, y acerca de los problemas que pueda generar, trataremos en la sección tercera. No obstante, la bús-

5 Sobre la peculiaridad del teatro, la clara existencia de planos de fricción distanciadores y la condición comunitaria del espectador, vid. URRUTIA, Jorge: *Semió(p)tica*, Valencia, Instituto Shakespeare de Radio y Televisión.

6 WOOLF, Virginia: "The movies and reality" apud BLUESTONE George: *Novels into film*, Los Angeles, University of California Press, 1957.

7 BLUESTONE, cit.

8 URRUTIA, Jorge: *Imago Litterae*. Sevilla, Alfar, 1984

9 URRUTIA, cit., 69

queda, a que antes nos referíamos, de una zona común entre ambas manifestaciones artísticas tiene más objeto que el de conducirnos a establecer cuáles son felices adaptaciones y cuáles no. Más bien debemos utilizar esa conexión para plantearnos la pregunta de la producción de sentido estético en dos medios distintos. El profesor sabrá usar esto como punto de partida en su nivel, y no otro objeto que éste tiene el análisis que más adelante encontrará el lector.

III. CONTRASTACIÓN PRÁCTICA DE DOS TEXTOS

El ejemplo de análisis comparativo que a continuación recogemos tiene una doble finalidad. Por un lado, la selección recae sobre una película creada en la estela de un libro de fulgurante éxito comercial (*Crónica de una muerte anunciada*) al que, por regla general, se adapta de forma casi mimética. El relato, además, es bastante breve, lo que facilita dicho proceso. El fragmento fílmico escogido, sin embargo, presenta serias diferencias con la novela, las cuales salen a relucir en el análisis. Con ello pretendemos llamar la atención sobre la posibilidad de que una película, aun asumiendo su papel de versión de un relato, puede acabar operando con claves distintas a las vertebradoras de la obra. De otra parte, la labor de comparación más profunda se centra en los procesos de desequilibrio-reequilibrio que se producen en el conjunto de la acción presentada en el filme. La facilidad de localización de ambos textos (del filme hay versión vídeo) en los circuitos comerciales para contrastar los resultados del análisis hacen aconsejable desistir de la descripción de las secuencias del fragmento plano a plano y de la reproducción de todos los pasajes de la novela referidos a la historia que nos ocupa.

*Crónica de una muerte anunciada*¹⁰ presenta una estructura temporal en la que, sobre el breve eje diegético de la preparación de un crimen y su consumación, se superponen varias historias. La narración muestra retrospectivamente los resultados de la labor investigadora que, veintisiete años después del acontecimiento, llevará a cabo uno de los amigos de la víctima.

Mentadas sobre la línea de la muerte de Santiago Nasar (I y V) -desde las 5´30 a las 6´45- se desarrollan las siguientes historias:

- a) Llegada de Bayardo San Román, seis meses antes, la conquista, boda y abandono de Angela Vicario (II)
- a') tras la muerte del protagonista tendrá lugar el largo y progresivo acercamiento entre los esposos (IV)

10 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel : *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona, Bruquera, 1982.

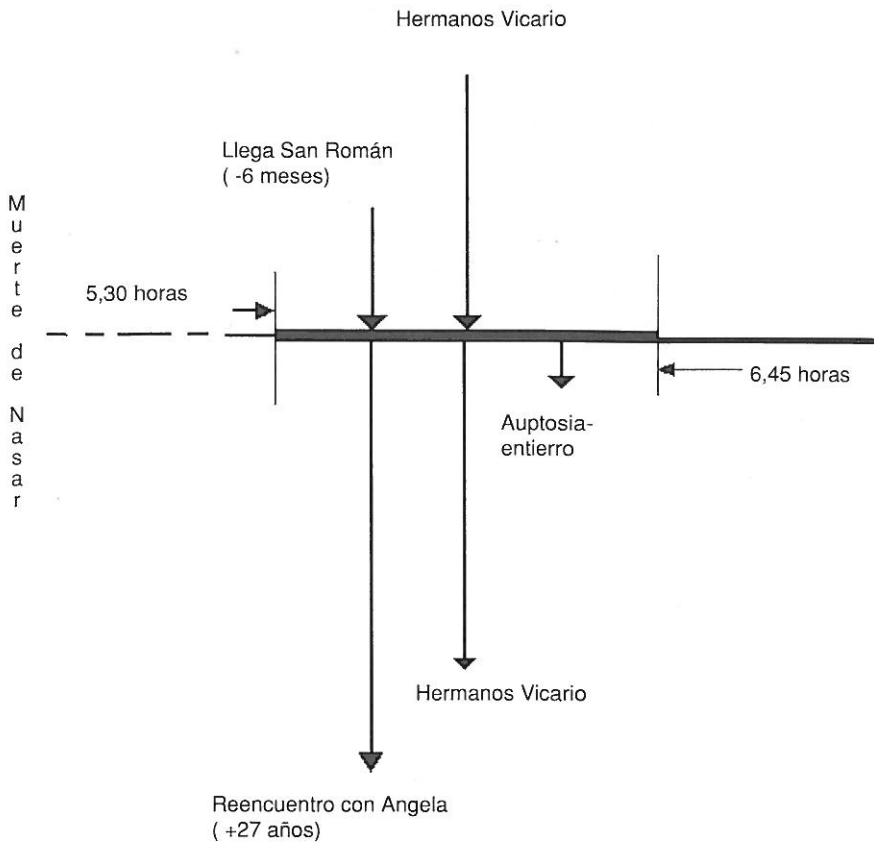


Figura 1

- b) decisión y preparación de la muerte de Nasar por parte de los hermanos Vicario(III)
- b') encarcelamiento, libertad y vida posterior de ambos hermanos (IV)
- c') autopsia y entierro del protagonista

En forma gráfica podría lo anterior quedar expuesto como aparece en la fig. nº 1.

Basaremos nuestro análisis comparativo en el tratamiento fílmico del fragmento de la novela que hemos designado como a'), inserto en el capítulo IV de la novela.

Dentro de la novela, el fragmento que estamos tratando se presenta en un desarrollo continuo que abarca de la página 131 a 140. En el texto fílmico¹¹ se ha preferido dividir el discurso en dos partes. -La primera comienza tras el abandono del pueblo por parte de San Román, hasta el momento en que el narrador tiene su primer encuentro con Ángela Vicario, tras los veintisiete años del acontecimiento. La segunda comienza tras la muerte de Santiago Nasar, hasta el plano inserto, fijo, procedente del último de la secuencia de la muerte a que nos hemos referido, con el que finaliza la película.

Para la confrontación de las dos líneas diegéticas, procederemos a marcar los hitos más importantes de la trama de la novela, ayudados de su datación explícita o relativa y a enfrentarlas con los de la película. Dado el enorme acercamiento en numerosos episodios del film a la novela, cabe suponer que los momentos fílmicos y literarios de la investigación pueden coincidir, respectivamente, de forma aproximada. Por la misma razón, cabe suponer que las explosiones de pasión de Angela Vicario, aun expresados de diverso modo, tengan una función equivalente. La expresión gráfica a escala de las posiciones relativas de los citados hitos resulta como aparece en la fig. nº 2.

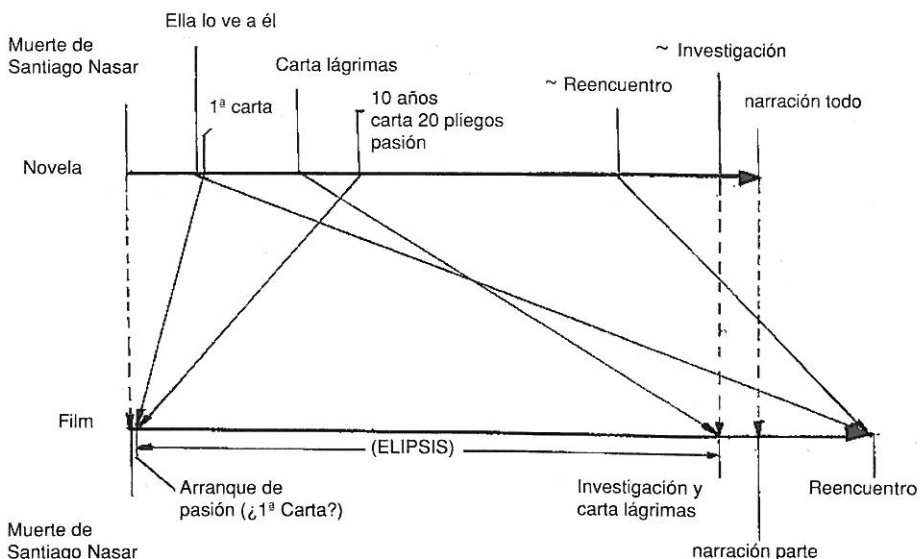


Figura 2

11 ROSSI, Franco: *Crónica de una muerte anunciada*.

A primera vista puede advertirse la violenta elipsis producida en el texto fílmico, para la cual se ha "vaciado" la zona central de la narración, desplazando los acontecimientos más señalados.

Se da una reorganización que concentra al principio tanto el arranque de pasión como la primera carta, y que deja en el cuarto final la "carta de las lágrimas", así como también deja en final absoluto el reencuentro de los esposos, violando la condición retrospectiva, que hasta ese momento se había respetado al ceñirse a la novela.

Pasamos a continuación a describir algunos de los elementos sobresalientes de los fragmentos elegidos de la película. El primer fragmento puede separarse en cinco secuencias: en la primera (primera visita de Angela Vicario a la casa conyugal) observamos algunos indicadores de proximidad temporal, como el ramo de rosas marchitas o la cama revuelta. La presencia del gramófono es un nexo por correferencia con una anécdota del comienzo de la relación entre Bayardo y Angela. Tras este enmarcamiento se suceden una serie de planos simétricos que abren y cierran una retrospectión en forma de recuerdo. Los planos en picado contribuyen a magnificar el poder de la pasión sobre el personaje.

Con el enlace del elemento recurrente de la cama, habrá un nuevo cambio fundamentalmente espacial que nos introduce en una nueva secuencia, en la que se introduce el elemento de las cartas. Precisamente a través de ello se produce el violento cambio temporal de la cuarta secuencia. El texto de la misiva condensa por un lado la falta de respuestas y por otro la anécdota de las lágrimas. Elementos como la jaula de los pájaros son el nexo antecedente que nos proporciona anclajes referenciales para el final.

La salida de ella a la calle nos sirve de enlace para la última secuencia de este fragmento. Se trata de una secuencia de exteriores en la que el elemento más relevante es la elipsis en el travelling de Angela hacia la oficina de Correos y que sirve para soslayar la ambigüedad de una cámara subjetiva.

El segundo fragmento¹² se compone de secuencias narrativas, lineales y prácticamente sin elipsis. La fotografía, en clara contraposición a los duros contrastes de la secuencia inmedia-

12 Frente a la longitud y morosidad del fragmento cinematográfico del encuentro, resultará reveladora la lectura de su correspondiente en la novela:

Un mediodía de agosto, mientras bordaba con sus amigas, sintió que alguien llegaba a la puerta. No tuvo que mirar para saber quién era. "Estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca", me dijo. "¡Pero era él, carajo, era él!". Se asustó, porque sabía que él la estaba viendo tan disminuida como ella lo estaba viendo a él, y no creía que tuviera dentro tanto amor como ella para soportarlo. Tenía la camisa empapada de sudor, como lo había visto la primera vez en la feria, y llevaba la misma correa y las mismas alforjas de cuero descosido con adornos de plata. Bayardo San Román dio un paso adelante, sin ocuparse de las otras bordadoras atónitas, y puso las alforjas en la máquina de coser.

-Bueno -dijo-, aquí estoy.

Llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi dos mil cartas que ella le había escrito. Estaban ordenadas por sus fechas, en paquetes cosidos con cintas de colores, y todas sin abrir.

tamente anterior -asesinato de Nasar- aparece matizada en tonos más suaves. Tenemos una primera secuencia con la llegada de San Román por el río, procedimiento varias veces utilizado que reinicia el desarrollo del discurso, truncado por la muerte de Santiago Nasar.

Tras la serie de planos generales, medio contrapicado, nuevamente general... centrados en la gallarda y melancólica figura del esposo, se recurre nuevamente a la falsa cámara subjetiva. Seguidamente se da la evocación de la fiesta de bodas, mediante el tópico recurso de la cámara lenta, imprescindible al haberse adoptado un punto de vista inverosímil (el novio contemplándose a sí mismo).

Manteniendo como eje de la pantalla la balconada, ésta aparece en un plano general dividido en dos partes: en la superior, con la presencia de la Vicario alimentando al pajarito aparecido en el primer fragmento, y en la parte inferior tenemos a San Román contemplándola sin ser visto, acción que aparece en la novela invertida en cuanto a los personajes y en la primera parte del desarrollo del tema, como factor del proceso de la pasión de la esposa. Como vemos, el elemento ha perdido su función original.

La última secuencia narrativa incluye algunos planos de interés, como el plano picado en que él comienza a espaciar las cartas, con progresivo descuido, que continuará en los sucesivos planos, en clara contraposición con la rigurosa ordenación a que hace referencia la novela. Esta ordenación aparece evocada en los primeros momentos del primer plano de ella recogiendo las cartas. Resultan también de interés los planos del encuentro propiamente dicho, en los que ella aparece siempre en posición inferior, ya sea enmarcada por la propia figura del esposo, ya sea abrazada a sus rodillas. Condición que recoge la purga de la culpa, que la protagonista había sufrido progresivamente en la novela.

La película se cierra con un plano-secuencia, procedente del episodio del asesinato de Nasar, con el único fin de evitar una falsa derivación del tema central de la novela, asumida en otros numerosos extremos, por exigencias cinematográficas.

Para resumir, podríamos centrar los problemas de reorganización, supresión y adiciones en dos cuestiones fundamentales: una, interna, la violenta elipsis que se expresa en el episodio de la escritura de las cartas, y otra, externa a los fragmentos analizados en sí, como es la posición en el final absoluto de la película. Respecto a la primera, sobre los cambios ya citados, produce supresiones como la de todos los precedentes de la pasión desbordada, tan claramente propios de García Márquez, y añadidos como el del encuentro del doctor y el alcalde - que reubica el envío de la carta de las lágrimas, que aparecía a su vez forzosamente inconexo -.

En cuanto a la segunda cuestión, obedece a dos causas interconectadas. Por un lado, se da la clara decisión de resolver esta historia en concreto desde la perspectiva del reencuentro amoroso en una versión bastante canónica. Intimamente ligada a esto, es de destacar la decisión de centrar excesivamente el desarrollo en determinados protagonistas, produciendo-

se divergencias profundas con la novela, como la apariencia física de Bayardo San Román tras veintisiete años, casi inverosímil. Parece posible, pues, plantear como elemento influyentes en la construcción del filme la necesidad de mantenerse cerca de la novela (un "best-seller" de prestigio en circuito comercial) por un lado; por otro, la presencia de actores de cierta fama es indicadora de un concepto del desarrollo de los argumentos bastante "maravilloso" pero poco "real", alejándose con ello de tan revelador rótulo de la narrativa hispanoamericana del "boom"