

PQ7798.36
U4N3

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO "Dr. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ"
COORDINACIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA
Y DEL CARIBE

PERSONAJE Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN TRES NOVELAS DE
MANUEL PUIG

www.bdigital.ula.ve

Autor: Bernardo A. Navarro Villarreal

Tutora: Dra. Bettina Pacheco Oropeza

DOFACION

SERBIULA
Tullo Febres Cordero

San Cristóbal, marzo de 2013

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO “Dr. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ”
COORDINACIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA
Y DEL CARIBE**

**PERSONAJE Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN TRES NOVELAS DE
MANUEL PUIG**

**Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de
Magíster Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe**

www.bdigital.ula.ve

Autor: Bernardo A. Navarro Villarreal

Tutora: Dra. Bettina Pacheco Oropeza

San Cristóbal, marzo de 2013

Para Gloria que me dio la vida.
Y para Alcibiades que le prestó la ayuda imprescindible.

www.bdigital.ula.ve

AGRADECIMIENTO

Mi eterna gratitud a la Dra. Bettina Pacheco Oropeza,
autora implícita de éste y otros tantos proyectos míos.
Los aciertos de esta investigación —si los hubiere— son suyos;
los errores —seguro los habrá— son míos.

www.bdigital.ula.ve

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO “Dr. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ”
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA
Y DEL CARIBE

PERSONAJE Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN TRES NOVELAS DE
MANUEL PUIG

Autor: Bernardo A. Navarro Villarreal

Tutora: Dra. Bettina Pacheco Oropeza

RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito establecer un vínculo entre los aspectos estructurales de las novelas *El beso de la mujer araña* (1976), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Cae la noche tropical* (1988), escritas por Manuel Puig (Argentina, 1932-1990), y elementos propios del lenguaje cinematográfico, específicamente los relacionados con el papel del personaje en el desarrollo de la narración. Para lograr los objetivos, se parte de la definición del cine como lenguaje expuesta en las teorías filmicas de Marcel Martin y David Bordwell, así como de los aportes semióticos, comparados y narratológicos de Jean Mitry, Francesco Casetti y Federico Di Chio. A partir de estos planteamientos se busca establecer los puntos de comunicación en los cuales se apoya la literatura para lograr el proceso de transcodificación que significa llevar los recursos expresivos del medio audiovisual a los de la palabra. Manuel Puig se ha caracterizado por el uso constante de referencias filmicas en la construcción de su universo ficcional, pero también como marco para la exploración de los problemas estéticos y psicológicos que proyecta en sus obras. Por ello, en esta ocasión, este trabajo pretende centrarse en dos de los libros menos estudiados del autor (*Maldición eterna* y *Cae la noche*) a partir de la base teórica que supone su novela más conocida (*El beso*), con el propósito de analizar el proceso de apropiación de los códigos del lenguaje cinematográfico, en el que resalta la ausencia aparente del narrador como enunciador del discurso narrativo y de las semejanzas que este aspecto establece entre las novelas y las películas del cine clásico.

Palabras clave: Lenguaje cinematográfico, personaje, narración, Manuel Puig

ÍNDICE

	Pág.
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTO	v
RESUMEN	vi
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	
EL CINE COMO LENGUAJE	19
El cine: Industria y arte	22
Griffith y Eisenstein	26
El cine como lenguaje	33
La imagen cinematográfica	37
Plano y encuadre	41
El montaje	47
Otros elementos	51
CAPÍTULO II	
PERSONAJE Y NARRACIÓN	
EN EL CINE	57
Perspectivas sobre el personaje en el cine	59
La narración en el cine	65
El personaje como agente de la narración	73
CAPÍTULO III	
CINE Y LITERATURA:	
DE LA PANTALLA AL PAPEL	81
La imagen literaria a partir de la imagen cinematográfica	85
El personaje dueño de la escena	90
El montaje literario	95

CAPÍTULO IV

MANUEL PUIG

Y SU RELACIÓN CON EL CINE	99
Las novelas de Manuel Puig	101
El cine como fuente de esquemas y estructuras en Manuel Puig	108

CAPÍTULO V

TRES NOVELAS DE PUIG:

LA AUSENCIA DEL NARRADOR	116
El personaje toma la palabra	117
La imagen emergente	132
La película escrita	142

CONCLUSIONES	151
REFERENCIAS	155

www.bdigital.ula.ve

INTRODUCCIÓN

Desde los estudios de Aristóteles, en su *Poética*, la construcción de los personajes en la literatura siempre ha estado ligada a la voz, implícita o explícita, de un narrador. A partir de lo que se conoce como *focalización* o *punto de vista* los críticos explican la configuración narrativa como un proceso de representación sujeto a la intención de quien cuenta la historia (Garrido, 1996). También existen matices de esta observación en la cual se presentan textos con una *focalización cero*, en los cuales la presencia del autor implícito da libertad para plantear situaciones, circunstancias o percepciones a partir de la atención de la intervención de un personaje, el cual asume el rol de narrador. No obstante, ambas estrategias no se desligan de la presencia constructiva de una voz externa. Más que los personajes, las acciones o los temas, es el narrador quien juega el papel de detonante y organizador del texto.

Las características específicas del cine muestran un escenario totalmente diferente. La combinación de diversas técnicas artísticas en el campo filmico da la impresión en el espectador de que los personajes poseen una independencia actancial mayor que en la literatura. Por supuesto, esto es en gran medida una ilusión, ya que el o los narradores (el director y su equipo) no desaparecen por completo del destino de la trama, pero la apariencia tiene su valor narrativo.

El maridaje entre cine y literatura ha dado como resultado un híbrido no exento de controversias, pero que no por ello deja de ser un acierto indiscutible. De

hecho, el cine desde su aparición se ha nutrido de la literatura, y ésta ha encontrado caminos interesantes en las posibilidades de aquél (Gargatagli, 2009). Hoy por hoy, a pesar de las discusiones entre los puristas de ambos campos no puede marcarse una línea divisoria absoluta entre ellos (Garrido Domínguez, 2000). Las técnicas de uno y otra se imbrican en ambos y la creación en los dos parece comunicarse continuamente en un diálogo simbiótico.

La técnica narrativa empleada por Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Cae la noche tropical* (1988) nos muestra algunos de los matices que adquiere la literatura escrita a partir de los códigos filmicos. A través de un cabal conocimiento de la psicología tanto masculina como femenina, de la completa apropiación de los códigos lingüísticos de diferentes estratos sociales y un dominio depurado de la tensión argumental, Puig logra prescindir de uno de los más poderosos recursos de la novela desde sus orígenes: el narrador. Así, los personajes se presentan, configuran y evolucionan por sí mismos, sin ayuda de ninguna voz, exterior o interior, como ocurre tradicionalmente en los textos narrativos, ya sean cuentos o novelas.

No se trata sólo de una trama constituida por diálogos consecutivos a la manera del teatro, en el cual los paratextos nos informan del personaje que interviene y de los hechos que rodean los parlamentos. Tampoco de lo que en narratología se conoce como “escena” (Villanueva, 2006), en la cual el predominio del diálogo organizado por un voz exterior centra al lector en el espacio específico de la historia, como lo hace Mario Vargas Llosa en el primer capítulo de su novela *Pantaleón y las*

visitadoras (1973). Lo que Manuel Puig presenta es una brillante transliteración del lenguaje cinematográfico al texto narrativo, es decir, la creación de una estructura novelesca a partir de los códigos discursivo-actanciales propios del cine.

Por lo expuesto, es nuestro objeto de estudio no es otro que el de analizar los aspectos discursivos que caracterizan a las novelas mencionadas antes, a fin de establecer los puntos de contacto que existen entre la configuración del personaje hecho por Manuel Puig y el código cinematográfico. Para ello se parte de las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son las estrategias configurativas que emplea Manuel Puig en la construcción de sus personajes? ¿Es la ausencia del narrador en las novelas de Manuel Puig un elemento que guarde relación con la técnica argumental y temática empleada tradicionalmente en el cine? ¿Son los personajes de las novelas de Manuel Puig construcciones discursivas emparentadas con la *dramatic personae* de los guiones cinematográficos?

La figura de Manuel Puig como escritor latinoamericano tiene muchas facetas. Por un lado, su exilio de la Argentina lo incluyó en la diáspora de artistas que en la segunda mitad del siglo XX tuvieron que salir del continente por razones políticas. Muchos trabajos críticos han visto una forma de denuncia en los temas y el discurso de Puig. Otros han reseñado con bastante acierto la presencia de lo femenino en su literatura, como lo es el caso de Marietta Gargatagli en su artículo *Cine y oralidad femenina en Manuel Puig* (2004).

Ahora bien, el aspecto de mayor trascendencia en la obra de Puig ha sido el cine. Cientos de páginas ensayísticas del propio autor y muchas entrevistas que le realizaron importantes escritores de su tiempo así lo confirman.

Entre los textos de mayor pertinencia investigativa con relación al presente trabajo pueden contarse: “Manuel Puig: Cine y Literatura en *El beso de la mujer araña*” (2000), de Antonio Garrido Domínguez, *Manuel Puig y el cine: Un arte de la seducción* (1996), de Ilse Logie, y el mencionado artículo de Marietta Gargatagli.

El trabajo del profesor Garrido Domínguez se centra en demostrar cómo la presencia del referente cinematográfico en *El beso* condiciona la temática, el discurso y la composición de la obra (2000:78). Para ello, va haciendo un análisis del papel que juegan las películas que cuenta Molina a Valentín, personajes centrales de la novela. Su lectura nos permite apreciar cómo lo que en apariencia es un recurso de la trama, en realidad se perfila como esquema narrativo, que además de anticiparnos el desenlace de la historia, también revela la naturaleza de los actantes en su autoimposición de roles.

Lo que busca este artículo es mostrar cómo el eje de la narración va poco a poco centrándose en un elemento que deviene en leitmotiv: las películas narradas. Los personajes están signados por los papeles que las “historias ideales” de Molina presentan, pero también el ambiente carcelario se ve desplazado por la presencia insoslayable de los escenarios que sirven de marco a las narraciones. Una visión doble del papel que juegan las películas narradas por Molina que llegan a constituir parte fundamental del desenvolvimiento de la trama.

Por su parte, el trabajo de Ilse Logie da cuenta de los aspectos estructurales que la obra de Puig comparte con los textos cinematográficos. Su análisis busca establecer puntos de contacto en cuanto a las funciones narrativas que los planos discursivos tienen dentro de las novelas del autor, especialmente, *Boquitas Pintadas* y *La traición de Rita Hayworth*. Es también un estudio sobre las características del montaje y las secuencias de las escenas que vienen a sustituir la imagen en el cine, pero sin perder el valor figurativo. Los documentos contenidos en *Boquitas Pintadas* desempeñan, según Logie, una suerte de valor fotográfico que le permite a la obra desenvolverse según los parámetros de la producción filmica.

En el artículo de Gargatagli estos elementos tienen la misma función, pero ahora como un recurso para hacer más realista la representación de los personajes. Le preocupa sobre todo a esta escritora el valor que cobran los registros lingüísticos en la adquisición de una conciencia genuinamente femenina por parte de los personajes de Puig. El centro de su propuesta es el conocimiento que el autor posee de las variantes dialectales de los grupos sociales que aparecen en sus obras, así como de las conductas que cada uno de ellos asume de acuerdo al rol que juegan tanto en la trama narrativa, como en las condiciones reales del contexto histórico representado.

Los tres artículos apuntan en la misma dirección: el análisis de los elementos discursivos, temáticos y actanciales que vinculan la obra de Puig con el cine. La diferencia con el presente trabajo radica en que ninguno de ellos da cuenta de las premisas estéticas y compositivas que emplea Manuel Puig para lograr el efecto cinematográfico en sus obras. El enfoque en los tres casos se centra en la función que

cumplen en los límites de la literatura y no dentro de un sistema más amplio de significación discursiva, es decir, como producto independiente y novedoso de la creación artística literaria.

El alcance de las novelas aquí estudiadas no reside sólo en que a partir de un lenguaje específico (ya sea literario o fílmico) se erigen en obras pertenecientes a un momento dado de la producción escritural latinoamericana, sino que además proponen una técnica narrativa totalmente nueva o poco más que desconocida para el momento en que fueron escritas.

El cine tiene una larga historia de análisis estéticos y críticos. El auge que éste tuvo en el siglo XX, y lo que va del XXI, no sólo lo sitúa como una de las representaciones artísticas de mayor interés, sino que además permite afirmar sin mayores recelos que es una de las manifestaciones más ricas de la cultura contemporánea mundial.

Son, pues, miles los trabajos que rondan las predios del cine y también miles los corpus que pueden conformarse con su producción. En esta exploración se ha decidido, por razones lógicas, emplear aquellas publicaciones que faciliten el acercamiento a las técnicas narrativas en la novela, específicamente en lo concerniente al personaje y al narrador como recursos fictivos. Esto supone dos planos de investigación que vienen a confluír desde un punto de vista estructural: lenguaje cinematográfico y el papel del personaje en la narración fílmica.

Para estudiar estos dos aspectos partimos de cuatro autores, cuyos trabajos representan un apoyo teórico idóneo: Marcel Martín, *El lenguaje cinematográfico*

(1992); Jean Mitry, *Estética y psicología del cine* (1989); Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film* (1991) y David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (1996). Por supuesto, junto a estos autores se consultan otras fuentes afines, que ayudan a profundizar y aclarar algunas nociones, pero es en estas cuatro obras y en los planteamientos de estos teóricos, donde se apoya el acercamiento general al cine y sus elementos.

Martin (1992) parte de la evolución del cine como un sistema de significación, que ha tomado de las otras artes las bases para construir su propio código. No es ajeno el autor a las discusiones en torno a las implicaciones de considerar al cine como un lenguaje, pero el cuerpo de su trabajo tiene como propósito explorar cada uno de los elementos que hacen posible el funcionamiento del cine como tal. Para ello, toma en consideración diferentes teorías formalistas, semióticas, estructuralistas, así como los aportes técnicos y estéticos de los directores y realizadores, los cuales le permitieron al séptimo arte pasar de ser una “atracción de feria” al arte de masas más popular del siglo XX.

El caso de Mitry (1989) también permite rastrear esta progresiva sistematización de los elementos fílmicos, pero el autor lo plantea desde una perspectiva psicológica y semiótica, en la cual profundiza en las estructuras y la relación que éstas tienen con el complejo proceso de significación del cine. Tiende puentes constantemente con las teorías de otras artes, que pasan a ser subsidiarias de la naturaleza sintética y ecléctica del cine.

Otro tanto hacen Casseti y Di Chio (1991). Sin embargo, para ellos es más clara la dependencia del cine de las teorías narratológicas literarias para explicar su funcionamiento, quizás como un mecanismo de apropiación similar al que dio origen al arte filmico en sí mismo. Estos autores italianos consideran sobre todo las posibilidades que ofrece la narratología como un cuerpo teórico, para el análisis de las películas, en virtud de que los aspectos narrativos del cine y la literatura están estrechamente relacionados, aunque no sean un calco mutuo, como veremos más adelante en el desarrollo de esta investigación.

Hacia esto apunta Bordwell (1996), quien al igual que Martin, y a diferencia de los últimos autores, parte del terreno cinematográfico para describir su funcionamiento, de lo cual depende que encuentre inadecuado la aplicación absoluta de las teorías literarias al cine. Para Bordwell esta imposibilidad teórica se debe a que muchas de las conclusiones estructuralistas de la narratología se apoyan en la noción trasplantada del lenguaje verbal a la propuesta del cine como un sistema signico y simbólico de significación, lo cual conduce inevitablemente a un error anticipado, ya que se busca hacer coincidir forzosamente uno y otro campo de investigación. Por ello, desarrolla su propia teoría del funcionamiento de la narración en el cine, que si bien no se divorcia completamente de lo planteado por los narratólogos, sí propone un enfoque cinematográfico genuino.

A partir de todas estas consideraciones el siguiente trabajo se ha organizado en cinco capítulos que combinan los enfoques inductivo y deductivo alternativamente para analizar el objeto de estudio. El Capítulo I se centra en los aspectos teóricos del

lenguaje en tanto sistema. En él se busca establecer cuáles de sus elementos constituyen la base más propia de su funcionamiento, descartando para ello aquellos sin los cuales puede funcionar de acuerdo a la experiencia.

El Capítulo II puede entenderse como una prolongación del I, ya que se trata de los aspectos que hacen funcional al cine como un arte narrativo. El enfoque filmico de Bordwell (1996) permite ir estableciendo aspectos particulares del cine, es decir, aquellos que lo definen y que no ha tomado de otras artes, como la literatura o el teatro. También se hace hincapié en la naturaleza que adquiere la narración dentro del cine y que le diferencia de estas artes.

El Capítulo III constituye la bisagra que une las consideraciones generales sobre los elementos del cine y las particularidades de la literatura cuando toma prestado de él algunos de sus códigos. Como se ve, se trata de una inversión en el orden usual en el cual se da el tránsito de referencias y sistemas simbólicos. Esto ha supuesto algunos problemas teóricos, relacionados mayormente con una ausencia de método que se centre en explicar la forma en que se da esta apropiación.

El Capítulo IV es una ampliación de las ideas que se han expuesto en esta Introducción acerca de Manuel Puig y su eterna relación con el cine. Se ha preferido para este capítulo centrar la atención en sus novelas, aun cuando es bien sabido que los cuentos, crónicas, guiones y obras teatrales de Puig también están inscritas en esta dependencia referencial y estructural, porque es la intención de este trabajo permanecer en un mismo marco de estudio, para evitar digresiones extensas. Esto también incluye las adaptaciones cinematográficas de algunas de las novelas del autor

argentino, las cuales pertenecen a un campo totalmente distinto y que poco podrían enriquecer este estudio.

El Capítulo V es el desarrollo propiamente dicho de la investigación. En él se presenta el análisis de las obras que hemos seleccionado a partir de las conclusiones teóricas y metodológicas obtenidas a lo largo de los capítulos anteriores. Existió el deseo inicial de distribuir en el cuerpo de la tesis este análisis, deteniéndose en cada aspecto a medida que aparecía en la teoría filmica y literaria. Se descartó esa idea porque, como se verá, en el transcurso de la exposición de cada capítulo surgen aspectos contradictorios a los cuales hacer frente con explicaciones que dispersarían la atención del objeto de estudio, debido a su naturaleza exploratoria o tentativa.

Por último, sería oportuno anticipar en estas líneas que algunas de las ideas presentes en la siguiente investigación tienen un carácter embrionario, inacabado, de propuesta, pero que han resultado útiles para redirigir el planteamiento original del tema aquí estudiado hacia una dirección que podría aportar un enfoque nuevo. Si al menos una de esas ideas resultara acertada, la existencia de esta tesis y el tiempo invertido habrán valido la pena.

CAPÍTULO I

EL CINE COMO LENGUAJE

Mientras la industria y los espectadores del cine no terminaban de maravillarse con los impresionantes avances tecnológicos de *Avatar* (James Cameron, 2009), que vinieron a suponer para muchos un paso adelante “jamás visto” en la historia del séptimo arte, una película mucho más modesta, menos pretenciosa, pero no menos tímida, volvió a descolocar el campo cinematográfico con unos recursos y una propuesta diametralmente opuestos a los de *Avatar*: *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), una película muda en blanco y negro.

La confluencia de estas películas en un espacio temporal de apenas dos años comporta una significación profunda, que muy pocos críticos y teóricos del cine han tenido el acierto de apuntar o resaltar. Por un lado, se trata de dos historias bastante conocidas, tratadas con mayor o menor suerte en momentos diferentes de la industria y con técnicas también diversas (animación, stopmotion, musicales) y, por el otro, ambas guardan en su trasfondo el mismo punto coyuntural en la producción técnica del cine: la importancia de los actores en la interpretación de los personajes de acuerdo a las técnicas usadas para contar una historia dentro de la películas. *Avatar* significó un perfeccionamiento tal de los programas de animación digital que por primera vez albergó la posibilidad de sustituir a los actores; *The Artist* recuerda la aparición del cine sonoro que sacó del negocio a un gran número de las estrellas del cine mudo que vieron en el avance, o bien una perversión de su arte, o bien un

obstáculo para sus demasiado especializadas capacidades histriónicas. La diferencia entre ambas películas es que mientras una señala al futuro, la otra vuelve la mirada al pasado.

De las dos, sin embargo, es de *The Artist* la que entraña un verdadero punto de inflexión. *Avatar* fue una novedad comercialmente atractiva, no sólo por la promesa de unos efectos especiales increíbles en tercera dimensión, sino además respaldada por el nombre de James Cameron, quien tenía su cuota de éxito asegurada por películas anteriores, entre las que se cuenta la alabada *Titanic* (1997). *The Artist* en cambio representó la vuelta a una sensibilidad y a un estilo que se dieron por superados en los albores mismos del cine. Los productores presentaron al público, acostumbrado a códigos modernos de narración cinematográfica, una obra que le resultaría completamente ajena y anacrónica. ¿Por qué? Hazanavicius declara que su intención no es “una película experimental, sino una para el público”.

Al parecer, en las primeras semanas de proyección esta intención no resultó clara, puesto que muchas personas salieron de las salas de cine apenas empezado el filme, exigiendo que el dinero les fuera devuelto, ya que ellos no sabían que habían pagado por una película muda. Esto significa, razones más, razones menos, que las personas daban por descontado en ese momento que una película de cine mudo tuviera algún atractivo, más allá de que estuviera “bien hecha” o de que muchos de los clásicos que fundan al cine como arte sean, como es sabido, películas mudas.

Lo verdaderamente importante de esta situación, sin embargo, no sólo es que *The Artist* fuera una película muda en una época en que los experimentos y adelantos

técnicos apuntan hacia una nueva era del cine, sino que con el paso de las semanas el público pareció comprender que ésta, además de entretenida, podía llegar a ser una buena película.

The Artist funcionó en las salas de cine, porque una vez dejados de lado los prejuicios sobre la calidad de las películas mudas, el público se sentó a verla y ésta le comunicó algo. La estructura del filme exigió de los espectadores un reajuste en sus parámetros de lectura y con los recursos adecuados logró transmitir un mensaje. No se trató, entonces, de que fuera una película “comercial” hecha para que todo el mundo la entendiera, sino de que a pesar de las limitaciones que podía suponer la ausencia de un parlamento sostenido, que hiciera más clara y accesible la trama de la historia, las personas pudieron comprender lo que pasaba y lo que la película sugería.

Es cierto que *The Artist* no es particularmente compleja y que, como se dijo más arriba, la historia es ampliamente conocida, pero ello no tiene por qué restar mérito al hecho de que en medio del adiestramiento convencional del público a ver y disfrutar películas “habladas” y en color, ésta se valió de otros recursos y logró su cometido, y lo hizo, también es cierto, con mucho éxito.

Más allá de las objeciones a los criterios del público en general en cuanto a la calidad de un filme o que *The Artist* sea o no, en términos estrictos, una reconstrucción fiel de las obras realizadas con los códigos del cine mudo, hay un hecho innegable en el éxito de su estructura, por el cual he decidido empezar este capítulo con ella de ejemplo: la esencia original del cine como arte y de su codificación a través de un lenguaje propio reside en elementos inherentes a todas las

películas relacionados con una estructura funcional de comunicación, que se mantiene a pesar de las variaciones en las formas de organizar el discurso filmico de una película en particular.

Por supuesto, esto es el resultado de una evolución muy compleja, en la que han intervenido varios enfoques y muchos planteamientos sobre las posibilidades del cine como medio de creación artística. Uno de los más trascendentales entre ellos, es aquel que nos muestra al cine como una invento científico que alcanzó el nivel de atracción de masas, con un lenguaje artístico tan ecléctico, que se hizo independiente de los demás (García Escudero 11).

El cine: Industria y arte

El cine no nació como un medio artístico. Ni siquiera como la expresión experimental de una recreación. Su origen, quizás por el contexto de su época, tuvo signos marcados de una curiosidad científica. De hecho, los hermanos Lumière, ante la propuesta de compra de George Méliès, desestiman cualquier otro valor de su invento, alegando que aparte de “su interés científico, no tiene ningún interés comercial” (García Escudero 31). Por ello, resulta tanto más interesante su salto de “atracción de feria” a verdadero arte del siglo XX.

Los hermanos Lumière desarrollaron las posibilidades de la fotografía a niveles sin precedentes, y quizás por eso para ellos su invento, el cinematógrafo, tenía muchas más posibilidades en el campo del registro visual de los fenómenos naturales y humanos, que dentro de cualquier medio de esparcimiento. Sus grabaciones, que

hoy se analizan desde un punto de vista estético, muy poco debieron depender de una noción artística. Sólo basta con revisar el título de sus películas y su contenido para descubrir el carácter documentalista que los hermanos Lumière le adjudicaban a su invento; *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* (1895) y *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat* (1895), son buenos ejemplos.

A pesar de que el documental gozó siempre de un prestigio considerable como uno de los géneros de mayores posibilidades dentro el cine, es tan sólo *El regador regado* (1985) la única película de los hermanos Lumière en la que es válido rastrear una intención artística genuina, debido a su explícito sentido humorístico. Las demás permiten análisis estéticos, como es natural y lógico, pero no fueron realizadas con ese propósito.

En cambio con George Méliès el caso es diferente. Prestidigitador y director de teatro de oficio, su noción del cinematógrafo es inmediatamente la del espectáculo. Vio en las posibilidades del invento de los Lumière el medio propicio para explorar las artes escénicas hasta límites impensados. De hecho, no creo cometer ningún exabrupto histórico al afirmar que es con George Méliès con quien nacen los efectos especiales dentro del cine. Su película más conocida, *Viaje a la luna* (1902), introdujo al siglo XX propiamente dicho el cine como medio artístico, dotándolo de recursos como el *travelling*, los fundidos a negro y el montaje narrativo.

Pero, si los Lumière no son creadores artísticos, Méliès no es un negociante. Muchas de sus películas se produjeron a expensas de su propio peculio y jamás tuvo una estrategia efectiva para recuperar la inversión. Así, *Viaje a la luna*, que fue un

éxito en Francia y los Estados Unidos, le fue robada, por lo cual Méliès nunca llega a percibir los verdaderos ingresos que la película produjo.

La industria crecía en los Estados Unidos y el monopolio de Thomas Alva Edison, quien había librado una verdadera guerra por la patente con los Lumière, impidió que Méliès pudiera comercializar sus películas en un mercado más amplio. Su método de venta y la llegada de la Primera Guerra Mundial terminaron por arruinar su estudio, el primero en considerarse como tal en la historia del cine.

Pero, de la experiencia de Méliès el cine sale bien librado. Se revelan para el público y los potenciales realizadores los alcances creativos del naciente medio. Y ello a su vez despierta el interés de una figura que hasta entonces no existía: el productor. Dice García Escudero (1970:31) que si los “Lumière inventan la técnica y Méliè el espectáculo, Pathé inventa el negocio” y con él —agrego yo— la industria del cine, pues bajo la comercialización impuesta por Charles Pathé y sus hermanos nace la necesidad de organizar la creación de las películas de la misma manera en que lo haría cualquier otra empresa: producción, distribución y exhibición.

De esta manera, en unos cuantos años, el cine pasa de ser un invento con pretensiones científicas a una floreciente industria que disputa con muchas ventajas un mercado que el teatro (como espectáculo de masas) no había podido —ni querido— explotar, el de todas las clases sociales. Pero, esta misma naturaleza comercial constituyó una desventaja para el cine ante los críticos y estudiosos de las artes, quienes se mostraron reticentes a considerarlo como uno de ellas durante mucho tiempo (Martin, 1996:19).

Es posible que dentro de los prejuicios que rodearon al cine en sus orígenes haya mucho de cierto. Es evidente que existe una profunda dependencia de la producción de filmes con el financiamiento, por lo que la libertad creadora del director es siempre puesta en cuestión. Tanto en los mercados estadounidenses que popularizaron el negocio, como en los estudios soviéticos que pretendieron educar al pueblo con un esparcimiento netamente edificante existió —y sigue existiendo— una clara sumisión de la producción a quien financiaba. Pero, como nos alerta Martin, si el cine es una industria supeditada a intereses económicos o morales, también lo es “la construcción de catedrales, en virtud de la amplitud de los medios técnicos, financieros y humanos que exigía y esto no obstaculizó en absoluto la elevación de estos edificios hacia la belleza” (1996:19).

En este lapso también se obvió algo. A pesar de que la comercialización del cine supeditaba su producción a un estilo y temas rentables, fuera de los límites de la industria (incluido el propio Méliès), la creación de películas seguía otro rumbo y muchos de estos directores usaron el cine como lo que en realidad era: “un medio de llevar un relato y vehicular ideas” (Martin, 1996:20). Esta naturaleza expositiva del cine se dio acompañada de una evolución cada más elaborada de sus recursos y por ello, quizás, sus potencialidades siempre han estado ligadas a los avances técnicos que lo hacen posible.

De esta temprana evolución de las técnicas y los recursos se llega a verdaderas piezas maestras de toda la historia del cine: la mencionada *Viaje a la luna*, de Méliès; *Intolerancia*, de David Ward Griffith (1916) y *El acorazado Potemkin*, de Sergei

Eisenstein (1925). En estas dos últimas películas, para algunos autores, se establecen las bases de lo que será el cine moderno.

Griffith y Eisenstein

El caso particular de *Intolerancia* es muy significativo para la evolución artística del cine y de su trascendencia como espectáculo de masas. La figura de Griffith era todo un referente para el cine monumental que en Europa había perdido terreno debido a los estragos de la Primera Guerra Mundial. Es tanto así que la película que precede a *Intolerancia* en la creación de Griffith, *El nacimiento de una nación* (1915), se desarrolló con un presupuesto de cien mil dólares, suma inusualmente alta para la época, según refieren Faulstich y Korte (1997:303), quienes agregan además que el estreno en Nueva York de esta película fue preparada con una campaña publicitaria enorme y se proyectó en el Liberty Theatre, que tenía una capacidad para tres mil personas (:304).

Fuera de estos datos comerciales, que nos revelan el alcance que el cine había logrado en la vida cultural estadounidense de la segunda década del siglo XX, apenas a quince años de su aparición en París, lo que subyace es un campo abierto para la creación, para la experimentación y para el surgimiento de nuevos estilos que dieran por fin al cine un lugar cierto e indiscutible entre las artes. A eso contribuyó Griffith, quien es para muchos autores el fundador del lenguaje en el cine, pero que tuvo que superar muchos retos antes de alzarse con ese título.

Lo cierto es que aunque los primeros intentos de Griffith resultan ser representaciones de temas muy conocidos, con técnicas de iluminación y usos de la cámara que nada se distanciaban de la visión de “profesor de orquesta”, como las de Méliès (Martin 1996:37), su ritmo de trabajo de dos películas semanales (cuatrocientas en cuatro años, entre 1908 y 1912) le permitieron ir desarrollando un estilo propio, en el que resalta el acercamiento de las tomas y un ordenamiento más elaborado y sugestivo de las escenas.

Intolerancia (1916) representó un adelanto en la estructuración de la historia y también perfeccionó una nueva relación entre el espectador y la historia representada, que el propio Griffith ya había utilizado con éxito en *The Lonedale Operator* (1911). Esta relación estaba a medio camino entre las tomas que abarcaban el escenario y los actores y la que se acercaba al rostro de uno de ellos o a un objeto, como la que había aventurado G. A. Smith en 1900. En la toma de Griffith ya no existía la sensación de estar ante un escenario de teatro, ni tampoco de un acercamiento inmediato al objeto de atención, ahora se podía estar más cerca de los acontecimientos, viendo al mismo tiempo a los personajes desde una óptica más cercana, eliminando aquello en lo que no se fijaba la atención durante ciertas escenas, como los pies o la base de los objetos. Se trata del llamado plano americano, del cual hablaremos más adelante, y que constituía para ese momento una ruptura entre lo que se debía mostrar por el estatismo de la cámara y lo que se debía apreciar en función de las sugerencias de la actuación.

Del mismo modo, Griffith tuvo el acierto de mostrar la Babilonia de *Intolerancia* desde la perspectiva de un globo, que permitía acceder a una panorámica de la ciudad como si la cámara fuera un ente en movimiento. Una vez más, éste no es un elemento original de Griffith, puesto que uno de los operadores de los hermanos Lumière había introducido el concepto sin saberlo, al montar la cámara en una góndola, pero a diferencia de ellos, como se dijo más arriba, este director lo propuso conscientemente, como un recurso para permitirle a los espectadores un conocimiento cabal del escenario en el que ocurre la historia.

Lo destacable de estos aportes, pues, es que Griffith renovó muchas de las técnicas que otros realizadores del cine organizado en industria habían ido adelantando. En palabras de George Sadoul: “El gran mérito del maestro durante sus años de trabajo en la [productora] Biograph fue haber asimilado los descubrimientos dispersos de diversas escuelas o realizadores y haberlos sistematizado” (95), con lo cual se demuestra que el cine fuera de sus límites comerciales era una preocupación de verdaderos realizadores, a quienes interesan especialmente las formas y los medios para crear sus obras, valga decir, para transmitir un mensaje a través de representaciones miméticas de la realidad. No en vano Griffith había sido escritor de poemas, novelas y obras de teatro antes de involucrarse de lleno en el mundo cinematográfico.

Sergei Eisenstein, por su parte, se desarrolló, como Méliès, en el mundo del teatro, a pesar de que el cine como espectáculo había alcanzado en Rusia uno de los más altos niveles de Europa, en la segunda década del siglo XX. Sin embargo, con el

trunfo de los bolcheviques en 1917, ante las posibilidades que se abrieron para muchos realizadores, el joven director de puestas en escena no pudo permanecer indiferente.

La industria que nació en 1908 con el productor Drankov llevando representaciones de episodios históricos para el Zar, no varió mucho hasta el triunfo de los socialistas, aun cuando tomó de la literatura sus mejores temas y argumentos (Sadoul 163). Después de este evento, la discusión sobre la naturaleza y el enfoque de la nueva industria cinematográfica se mantuvo bajo una acalorada polarización y siempre en primera línea, debido en gran parte a que el propio Vladimir Lenin había declarado: “El cine, de todas las artes, [es] para nosotros la más importante”. Con este espaldarazo, y muy a pesar de las limitaciones que suponían los constantes ataques de los ejércitos blancos a la Revolución de Octubre, el cine prosperó en medio de una gran aceptación de las masas.

Desde Drankov y sus contemporáneos, muchos creadores técnicos de otras artes, como el teatro, la música, la pintura o la literatura, habían incursionado en el mundo del cine. Algunos de ellos, como Dziga Vertov y su hermano Mijail Kaufman, músicos y técnicos de sonido, desarrollaron algunas de las principales teorías propiamente cinematográficas que jugaron un papel fundamental en el cine ruso, después soviético. De ellos, por ejemplo, surge la idea “lumieriana” del “kino glas” o “cine-ojo”, según la cual se debía prescindir de cualquier puesta en escena a fin de captar al hombre en su medio social y en su vida espontánea, sin intervención previa de los realizadores (Sadoul 165). Esto contrastaba abiertamente con el cine de ficción

que producían Protazanov, Kulechov, Musjokin y Pudovkin, entre muchos otros, quienes apostaron por recreaciones más aparatosas y dramáticas de los conocidos episodios nacionales y de las obras literarias de famosos escritores sociales.

Vertov pronto se encontró con muchas dificultades derivadas del hecho natural de que la cámara, como herramienta de aprehensión de la realidad, es de por sí una intervención, de modo que muchos de los episodios que quería recoger se estropeaban porque los “protagonistas” se mostraban incómodos con la presencia de la cámara y el equipo de filmación, mucho más ostensibles que los actuales. Sin embargo, de esta experiencia Vertov sacó la provechosa autoridad de un experto en documentales y algunos años después filmó una película en la que pudo desarrollar todas sus teorías a cabalidad: *La vida de Lenin*, en la cual además pudo mostrar sus adelantos en materia de sonido, puesto que se trató de una película sonora.

Entre tanto, de la división en dos bandos, cada cual defensor de un estilo diferente de hacer películas, el cine ruso salió favorecido y cuando se necesitó de un Griffith que pudiera conciliar todos estos planteamientos y técnicas, encontró un justo equivalente en Eisenstein, quien rodó *El acorazado Potemkin* valiéndose de una unión armoniosa de la teorías documentalistas de Vertov y las ampliaciones representativas de sus contrarios.

El éxito de *El acorazado Potemkin* dependió, pues, de que Eisenstein tomó las exigencias de los entes oficiales de representar la lucha heroica de las masas desde una perspectiva fiel y natural y la combinó con las sugerencias de las tomas y los ángulos, para reconstruir así un hecho que era noticia conocida por todos desde un

punto de vista nuevo, en el que la intervención del director, del fotógrafo y el editor no pudiera ser ignorada.

Como era exigencia también de los entes, en el rodaje de la película participó la población de Odesa y hubo muy pocos actores profesionales. Esto hizo que la multitud fuera la verdadera protagonista, pero a través de su estilo Eisenstein logró que la analogía se impusiera y los elementos que aparecían en escena cobraban un valor más vivido y expresivo, dependiendo del punto de vista en que eran presentados a los espectadores:

los modelos vivos alternan con objetos expresivos: las botas, una escalera, una reja, un sable, tres leones de piedra. Y el episodio está puntuado con atracciones violentas desgarradoras: la madre que lleva el cadáver de su hijo, el coche de un niño que baja solo las escaleras, el ojo reventado y sangrante detrás de los anteojos de hierro (Sadoul 168).

Como es posible apreciar de los ejemplos de estos realizadores, el proceso que dio lugar a una constitución real del cine se caracteriza por el aprovechamiento de las ideas y métodos que algunos habían desarrollado previamente para llevarlos a expresiones mejoradas. Visto así, quizás el cine sea una de las pocas artes en las que es posible acusar un progreso lineal de sus posibilidades, aunque esto sea en sí mismo una forma de restar actualidad a los trabajos de los tres grandes directores que hemos mencionando.

De cualquier forma, nos interesan de este desarrollo del cine, los avances introducidos en su momento por un grupo importante de realizadores. Avances y perfeccionamientos de los que dependió enteramente que el cine fuera considerado uno más entre las artes, la séptima de ellas. Esto a su vez significó el complejo campo teórico que después surgiría entorno a él, del que se desprende en primer lugar la naturaleza sistemática de su capacidad comunicativa en tanto que lenguaje.

Es perfectamente lógico, asimismo, concluir de este brevísimo repaso por la obra de estos directores que buena parte de la historia del cine descansa más en el papel de la industria en su perfeccionamiento que en el papel de las personas que hicieron la diferencia. Esa conclusión es válida. El cine, a diferencia de la mayoría de las artes, es una empresa colectiva y para que sea posible deben participar muchas personas especializadas en campos individuales de la producción. Sin embargo, lo que justifica esta relación de directores con la definición de un lenguaje propio del cine es que la perspectiva del creador, organizando el trabajo de muchas personas hacia un fin común, lo que en última instancia da lugar a la estructura discursiva y narrativa del cine en tanto que arte.

Los elementos fundamentales del lenguaje cinematográfico están delimitados por la naturaleza de su canal de comunicación y por la forma en que el director y su equipo lo ordenan para transmitir un mensaje. Méliès, Griffith y Eisenstein, como figuras paradigmáticas en el proceso de definición de este código, comprendieron la esencia de emplear los recursos del cine adecuadamente y delimitaron los elementos que aún hoy operan en la codificación filmica, a saber: imagen, planos y montaje.

Antes de pasar a hablar de cada uno de estos elementos por separado, es preciso detenernos en la noción de lenguaje y código que se le otorga al cine, ya que sobre este particular, en su momento, los teóricos del campo se negaron a aceptar dócilmente que la comunicación de una película fuera realmente el resultado de un sistema de signos y símbolos convencionales cargados de un sentido comunes a todos los espectadores.

El cine como lenguaje

Muchas de las objeciones a la idea de que el cine es un lenguaje propiamente dicho provienen de la apreciación correcta de que es más bien un medio. No en el sentido en que el término “cine” se refiere al edificio en el que se proyectan las películas, ni aquel que hace mención a la técnica de captar las imágenes del mundo fenomenológico a través de la cámara, sino en aquel sentido que tiene que ver con un discurso surgido a partir de la reunión de muchos elementos no necesariamente cinematográficos, como la música, el texto escrito de una lengua o las imágenes mismas.

Uno puede suponer en este plano de la discusión, que la reticencia de algunos teóricos a considerar el cine como un lenguaje en sí depende más de un purismo semántico que de una negación absoluta de sus alcances en tanto que sistema discursivo. De igual forma como también la inclinación de otros a usar el término “lenguaje” para referirse al establecimiento de sus códigos radica en una interpretación laxa y extendida de la noción de lengua, más que la de lenguaje.

En ninguno de los dos casos parece haber pruebas suficientes para señalar que se comete un error, pero ambos son, en rigor, incompletos o excesivos. No obstante, dado que la intención es ubicar el objeto de estudio en un espacio que permita el acercamiento cabal a sus partes constitutivas y al funcionamiento que éstas tienen en conjunto, la noción que parece revestir más conveniencias es aquella laxa, en la que los valores comunicativos del cine se asocian con un sistema no lingüístico, pero sí semántico lo suficientemente claro como para considerárselo un tipo particular de lenguaje.

No hay discusión acerca de que los elementos que conforman el código cinematográfico pertenecen a un nivel discursivo más simbólico que signico, en vista de que sus valores no son estables y universales. Pero, como reconoce Christian Metz, uno de los más reputados teóricos en este tema, el hecho de que sean las imágenes de los objetos y no los objetos mismos los que sirven al cine para comunicar su mensaje concede a éste la posibilidad de valerse de algún significado de ellas para construir un enunciado en el que desempeñan un valor diferente al que tienen en el mundo real, cargándolas así de una significación, si no “estable y universal”, por lo menos sí simbólica (Metz, 1973).

No se trata, pues, de hacer una analogía forzada de los elementos con los que trabaja el cine para situarlo en el plano del lenguaje, como hacen equivocadamente algunos teóricos en un proceso de sustitución absurdo en ocasiones, como Alexander Arnoux, citado por Martin, cuando afirma: “el cine es un lenguaje con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática” (1992:21).

Una asociación de este tipo corre el riesgo de no pasar una prueba formal al intentar, por lo menos, establecer una equivalencia directa de estos aspectos con los contenidos de una película en particular. Una escena no es una oración y una imagen no es un sintagma, como el fondo musical tampoco es un entonema, aunque forzada la analogía cada uno de ellos podría ejercer ese papel arbitrariamente.

Lo que Metz señala es mucho más útil y claro. Sobre todo porque nos permite orientar la discusión en el sentido de que los valores discursivos del cine se asemejan al empleo de ciertas situaciones y unidades significativas con un propósito metafórico, así como el lenguaje poético lo hace en la literatura. Relaciones de significación más que funciones sintagmáticas son la clave para definir el lenguaje cinematográfico.

Claro que esto no niega que el cine pueda funcionar como un sistema al igual que las lenguas naturales. Mitry (1989a), luego de presentar sus planteamientos sobre la diferencia entre las estructuras del cine y las del lenguaje convencional, admite que al restar méritos al cine como un tipo de lenguaje lo que la mayoría de los autores hace es considerar al lenguaje verbal como forma exclusiva de éste, que al ser comparado con el lenguaje fílmico, diferente en muchos sentidos, resulta en un silogismo muy restrictivo, en el que obviamente el cine no sale favorecido. A continuación agrega:

Resulta evidente que un film es una cosa muy distinta que un sistema de signos y símbolos. Al menos, no se presenta como *solamente* esto. Un film es, *ante todo*, imágenes, e imágenes *de algo*. Es un sistema de imágenes que tiene

por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos cualesquiera. Pero estas imágenes, según la narración elegida, se organizan como un sistema de signos y símbolos; se convierten en símbolos o pueden convertirse en tales *por añadidura*. No son únicamente signo, como las palabras, sino ante todo objeto, realidad concreta: un objeto que se carga (o al que se carga) con una significación determinada (:52).

De esto puede concluirse que aunque los elementos que intervienen en el sistema comunicativo del cine no presenten las características convencionales del lenguaje, sí que constituyen una estructura discursiva, en tanto que su organización puede funcionar de acuerdo a un sistema particular de asociación y puede hacerlo porque depende de la intención con que se usan las imágenes que son tomadas de la realidad para codificar un mensaje que luego se trasmite a un público receptor, alcanzando (o por lo menos es lo que se espera) la transferencia de información. En esto Mitry coincide con Metz, al que citaba más arriba con una afirmación similar.

En resumen, la idea de que el cine funciona como un lenguaje, dando lugar al código cinematográfico, se aparta de la discusión sobre su correspondencia con los sistemas de signos y símbolos de las lenguas naturales para situarse en el plano de la significación toda vez que:

Puede afirmarse ... que un lenguaje es un medio de expresión cuyo carácter dinámico supone el desarrollo temporal de un sistema *cualquiera* de signos, imágenes o sonidos, siendo objeto de la organización dialéctica de este

sistema expresar o significar ideas, emociones o sentimientos comprendidos en un pensamiento motriz del que constituyen modalidades efectivas (Mitry, 1989a:59).

De allí que lo que interesa a quienes defienden la noción del lenguaje cinematográfico sea el todo más que sus partes, aunque paradójicamente es a partir de éstas de donde se puede inferir el funcionamiento ulterior que los recursos del cine tienen en los filmes. De esta manera podemos volver a los elementos básicos del lenguaje del cine, empezando por la más característica de todos: la imagen.

La imagen cinematográfica

Cuentan los historiadores que la primera vez que se proyectó la célebre película de los hermanos Lumière *La entrada de un tren en la estación de la Ciotat*, los espectadores se apartaron asustados de lo que ellos consideraban era el lugar por donde pasaría el tren que avanzaba desde la pantalla. Hoy semejante acto de ignorancia tecnológica nos causaría gracia o reprobación. Es impensable que alguien considere que algo desde la pantalla del cine podría afectarle. Sin embargo, somos testigos (críticos a veces) de la gran cantidad de espectadores que en las salas de cine vitorean los éxitos del héroe o acompañan a la historia del film con aplausos, llantos, risas estruendosas o hasta alertadoras palabras sobre un peligro inminente. ¿Cuán lejos estamos entonces de los incautos espectadores de aquella primitiva proyección?

Pero, más importante aún: ¿A qué se debe esta omisión de la línea que separa la realidad de la ficción en algunos espacios relacionados al cine?

La imagen del cine es una reproducción realista del mundo. Y lo es porque capta una de las características fundamentales de la realidad: el movimiento. Cuando estamos ante una pantalla que proyecta un filme, en lo último que pensamos es en cómo se hizo. Ante todo nos interesa lo que tenemos frente a nosotros, ocurriendo según muchas leyes físicas que enfrentamos a diario: las personas caminan, hablan, se caen; el viento sopla, hay ruido de pájaros alrededor, una puerta se cierra, un perro ladra. Salvo en aquellos casos en que es sumamente evidente el recurso fantástico, por lo general, las películas nos presentan situaciones “reales”, que sólo cuando contienen un elemento que no encaja dentro de la lógica de lo real nos desconecta de esa realidad duplicada y fingida. En una película de James Bond cuando el agente realiza una hazaña imposible según nuestro criterio, por ejemplo.

Muy pocas personas, insisto, tienen presente los efectos pirotécnicos (o digitales, en estos días) con los que se fingió el disparo que mata al villano. Lo que le interesa en el momento mismo de la acción es que el villano ha sido muerto por esa bala afortunada del héroe. Esto se debe a que

el cine es la transcripción elaboradamente codificada de la luz, que nos engaña (mediante el fenómeno óptico que conocemos como persistencia retiniana) “por parecerse profundamente al proceso decodificador por medio del cual percibimos normalmente el mundo” (Nogueras, 1982:54).

Esto se logra a través de un procedimiento que combina la fotografía con la mecánica, haciendo que muchas fotos sucesivas pasen a gran velocidad, imitando así los distintos momentos de una acción. Se trata, como se ve, de una noción muy técnica de lo que ocurre en el proceso de captar las imágenes del mundo.

Lo que realmente tiene que importarnos de la imagen del cine es que no constituye, como puede parecer en un principio, una reproducción del mundo, sino su adecuación intencionada para sugerir algo, que luego se organiza para reproducir una acción convincente dentro de una historia más extensa.

Esto parece básico e ingenuo, pero dentro del lenguaje cinematográfico es de suma importancia que el espectador (crítico) tenga en cuenta que lo que está presenciando representa más que el punto de vista de la cámara, el del director que cuenta la historia con unas imágenes específicas, elegidas (o creadas) por él y su equipo.

Como he decidido sustraerme de las equivalencias en las que los elementos del cine deben corresponder a los del lenguaje convencional, no creo necesario decir nada al respecto de que la imagen vendría a ser en el cine lo que la palabra es en la lengua. Sin embargo, es oportuno aclarar que de existir estas correspondencias, la imagen se muestra mucho más compleja dentro del sistema de significación cinematográfica de lo que representa la palabra para la lengua. En primer lugar, porque una imagen puede estar constituida por varios tipos distintos de puntos de vista, los cuales corresponden al siguiente elemento dentro del lenguaje del cine: el

plano; y luego, porque una sucesión de imágenes también se ve alterada por el orden que le imponga el director, lo cual se relaciona con el tercer elemento: el montaje.

Esto quiere decir que la imagen filmica constituida por una serie de fotografías que reciben el nombre de fotogramas, no puede reducirse a estos, a pesar de que cuando hablamos de la reproducción visual del mundo, sea la fotografía el punto de partida, la cual luego se pondrá en movimiento sumándole otras fotografías. Así como en la lengua la palabra es más que las letras que la conforman, en el cine la imagen cinematográfica es más que los fotogramas que la originan.

Puesto en limpio, la imagen en el cine es la reproducción de una situación del mundo, más que de una parte del mundo. Y esta situación está condicionada por lo que el director quiere significar a través de ella. En ello interviene su intención y el mundo representado se acomoda a su antojo para ser presentado a los espectadores a través de una realidad “objetiva”, que es la imagen cinematográfica. Como dice Mitry:

Debido a que, en un film, los personajes, el mundo, la sociedad enfocados por el realizador están efectivamente *presentes*, su significación intrínseca está evidentemente “contenida” en las imágenes que los presentan. (1989a:155).

Resumiendo, la imagen cinematográfica es esa reproducción visual en movimiento del mundo en la que relaciones dialécticas de sentidos y significación nos presentan una situación que contiene el mensaje artístico que el director quiere compartir con los espectadores.

Para que esta comunicación sea efectiva el director debe darle a sus imágenes un carácter individual y original que definan su estilo y que al mismo tiempo conserven la noción básica de lo que las imágenes intentan transmitir. Es decir, el director debe seleccionar su propia forma de presentar las imágenes, eligiendo un punto de vista que le agregue un sentido particular a lo que el espectador ve. A esto se le conoce con el nombre de plano.

Plano y encuadre

Un plano es la forma natural en la que interviene la cámara dentro de la narración del cine. Hasta ahora habíamos dicho que más que el protagonismo de la cámara, es la selección que el director hace del mundo representado lo que debe interesarnos como espectadores. Sin embargo, la presencia del director es referencial, como la figura del autor lo es en la literatura, y la tomamos en cuenta cuando hacemos la interpretación en conjunto de su obra, pero en un análisis formal de una película, nos quedamos con lo que la cámara nos muestra. Volveremos sobre esto en otro capítulo. Por ahora, nos quedaremos con el marco a través del cual accedemos a la historia contada por un filme, el cual está delimitado por el espacio que cubre la cámara en una toma específica.

Esta relación va a depender de la distancia de la cámara con lo captado por ella. En esta noción espacial, como es lógico suponer, caben infinidad de opciones que van desde cuán cerca o lejos está la cámara hasta desde qué punto “mira” al objeto (arriba, abajo, atrás, a un lado), todo esto en el espacio temporal de una toma

sin corte. El plano será para nosotros la unidad mínima en el lenguaje cinematográfico, puesto que reproduce la situación del mundo, dotándolo de significación, en una sola captura, tal cual lo hacemos regularmente en la realidad.

Como bien señala Martin (1992), los planos son muchos y no siempre se pueden diferenciar unívocamente, ya que algunos de ellos, debido al movimiento de la cámara, puede ser primero uno y luego otro, sin que intervenga un corte en la filmación (:43). A pesar de ello, se pueden distinguir dos puntos extremos, en cuanto a distancia: el plano general y el primer plano; y dos puntos en cuanto a la posición de la cámara: picado y contrapicado. En medio de estos cuatro puntos caben la gran mayoría de posibilidades en cuanto a los planos con los que se realiza una película.

El primer plano parece ser el que ha revestido más significación debido a que sugiere un acercamiento entre el espectador y la obra que muy pocas artes habían sido capaces de sugerir antes. Noguera (1982) no está de acuerdo con esto cuando señala que:

Es erróneo centrar los rasgos distintivos del cine –en tanto que sistema signico- exclusivamente en procedimientos técnicos que podrían reclamar con igual derecho otras artes, como la fotografía y la pintura (que utilizan el encuadre y el primer plano) o la literatura (:54).

Sin embargo, lo que Noguera no considera es que la misma cualidad que él le otorga a la imagen que compone el verdadero rasgo distintivo del cine, la imagen en

movimiento, redefine esta noción de encuadre y primer plano que habían usado las artes que él menciona.

Por bien que el cine esté profundamente relacionado con el espacio en el que se proyecta, lo cual haya significado una reestructuración de algunos de sus valores con la llegada y ascenso de la televisión (la cual cambió por completo la esencia de sus formatos) la noción del primer plano en el lenguaje cinematográfico continúa siendo la de “una verdadera invasión de un campo de la consciencia” (Martin, 1992:46), cuando se trata de un rostro o el de una transferencia simbólica de la atención o el deseo, cuando se trata de un objeto.

En la pintura o la fotografía, el primer plano es algo fijo, estable, dado tal cual, que centra la atención en lo que se le presenta al espectador. En el cine, el primer plano es casi siempre una irrupción inesperada que ocupa el campo visual. Quizás no hay un mejor ejemplo de este asalto del primer plano como el que Sergio Leone nos muestra en la primera toma del western *El bueno, el malo y el feo* (1967), en la que, luego de que la cámara nos muestra un paisaje desolado y desértico, un rostro endurecido por el sol y la tierra se apodera por completo de la pantalla, casi con la misma rudeza que el árido paisaje anterior. Es el reforzamiento de un sentido dramático (de cualquier sentimiento o emoción) en el que sólo debe intervenir un aspecto y un elemento. El primer plano lo que pretende además de lo expuesto, es que ningún otro punto distraiga nuestra atención.

El plano general se trata en cambio de una restitución de la amplitud. Puede que contenga a una persona o no y de ello dependerá su significación final. Por

ejemplo, cuando en el inicio de *La Tierra* (1930), de Aleksandr Dovzhenko, la toma nos presenta los pastizales de una llanura soviética, lo que la cámara nos muestra es el ambiente bucólico en el que transcurre la historia. Un espacio campesino en el que no se ven más que plantaciones o vasta llanura azotada por el viento. Un poco más adelante aparece la primera persona, pero inserta en una plantación de girasoles, alusión inequívoca de la relación entre el campesino y su tierra.

La presencia de los personajes en este tipo de planos siempre es parte del conjunto y, por lo general, sugiere su relación con el espacio que lo rodea. Ya sea que se trate de una relación de indefensión y soledad, o bien su participación dentro de un sistema de elementos superior a sí mismo. *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) cuando Antonio Ricci se enfrenta desesperado al tráfico de personas que le sirven de escondite al bandido que le robó su bicicleta, es un buen ejemplo del espacio asediando al personaje, mientras que los homínidos en *2001: Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) forman parte de la vastedad del mundo en “el amanecer del hombre”.

Por su parte, en cuanto a la orientación de la cámara, tenemos que el picado es una forma de situar al espectador en un punto de vista superior, inclinado hacia el personaje o el espacio. Esta posición dota de cierta inferioridad al objeto o al personaje enfocado, ya que el ángulo se da de arriba hacia abajo, una ubicación siempre asociada al poder que se ejerce en relación con el sujeto u objeto sobre el que es ejercido. Por lo general, las situaciones que se valen de este recurso son aquellas de

extrema tensión entre que los personajes se enfrentan a un derrumbamiento o a una derrota.

El contrapicado es su contrario; la toma se hace de abajo hacia arriba, otorgando de esta manera al personaje o al objeto dentro de la toma una noción de superioridad o grandeza. Corresponde también a la relación simbólica del poder, la cual se materializa casi siempre con una ubicación más alta de aquello que tiene más relevación moral o fortaleza física. En algunas películas, al usar el contrapicado con los edificios, el plano representa la grandeza de un obstáculo o la superioridad de una compañía. En *12 hombres sin piedad* (1957), de Sidney Lumet, el cambio progresivo de estos planos, del picado al contrapicado, durante el desarrollo de la trama nos presenta a un jurado que ingresa a una sala para llegar a un veredicto, pero que termina convertido en un juez moral del supuesto crimen (Ebert, 2006:25).

Decíamos antes que entre estos cuatro planos había espacio para otros, de muchos matices y distancias, que en ocasiones enriquecen la propuesta básica de los que acabamos de mencionar. Estos, por lo general, se combinan para convertirse en situaciones intermedias, como el plano americano que mencionamos al hablar de los avances técnicos y artísticos introducidos por D. W. Griffith unas cuantas páginas más arriba. Este plano en particular, combina la amplitud del plano general con la atención del primer plano, quedándose a medio camino en un intento por insertar al personaje dentro de un espacio concreto, sin que se pierda de vista algún detalle de su expresión. *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, y *Gilda* (1946), de Charles Vidor, dos películas emblemáticas del cine estadounidense, aprovechan de manera grandiosa

este recurso, toda vez que hacen gala de sus imponentes estrellas en un marco exótico que tiene un papel importante dentro de la historia.

También hay que señalar, antes de terminar este apartado, que el movimiento de la cámara es de gran significación para las tomas, dado que a partir de él puede lograrse una combinación rica en valores estéticos y simbólicos de los planos que hemos mencionado. A esta combinación de planos se le conoce como plano secuencia y tiene la virtud de reunir en una toma lo que más adelante veremos es atribución del montaje. El *travelling*, el paneo y el *zoom* son algunos de las variantes que se pueden lograr con esta capacidad móvil de la cámara.

Un buen ejemplo de esto es la mirada que sigue al personaje en el bosque durante el célebre *travelling* de *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa. En esta película podemos apreciar como la cámara abandona su estatismo para acompañar al personaje o al ambiente durante una acción específica. Esto permite además que los planos se combinen entre sí para lograr efectos más expresivos en la imagen que el espectador tiene ante sí. De esta manera, puede pasar de un plano contrapicado a un plano americano en la misma toma, sugiriendo así dos cosas distintas sin necesidad de cortes.

El *zoom*, por su parte, es un acercamiento que permite el uso de lentes especiales en la cámara. Sugiere el paso de una visión general del entorno y los personajes a un primer plano en el que el espectador en ocasiones acompaña a un personaje en el recorrido de su atención.

El paneo consiste en una especie de *travelling*, en el que la cámara permanece quieta en un mismo punto mientras se mueve lateral o verticalmente para enseñar varios aspectos de un mismo objeto o personaje. Sobre todo es útil cuando se intenta dar una visión panorámica de algún espacio o del andar de un personaje. Un buen ejemplo de los alcances de la combinación de estos recursos se puede apreciar en *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, en la paneo y *zoom* se unen en el plano secuencia que nos permite apreciar a la familia del Barón Lyndon mientras caminan por un jardín la primera vez que llama la atención de Redmond Barry.

Este empleo de los recursos técnicos del cine es la demostración más clara de cómo los aspectos técnicos, poco a poco, fueron convirtiéndose en parte de una unidad signíca y simbólica nueva, la cual dio como resultado el lenguaje cinematográfico. También desmiente la posición de autores como Aumont et al. (1996) quienes afirman que hay una dependencia casi absoluta de las posibilidades narrativas del cine al personaje, ya que la mayoría de los planos se refieren a la relación de la cámara con las personas que aparecen en la historia. Como hemos visto, no sólo se trata de los personajes. Cualquiera de los planos o la combinación de ellos, puede enriquecer el valor simbólico de cualquier objeto o espacio que aparecen en la toma, dependiendo del punto de vista con que sean enfocados.

El montaje

Antes dijimos que el plano se da en una toma, esto es, sin cortes. Lo que esa afirmación implica es que si una película está compuesta por muchos planos,

entonces, debe haber un proceso de combinación, en el que se suman todos estos planos, o mejor, todas estas tomas.

Cada vez que la cámara inicia la filmación y termina de hacerlo tenemos una toma, cuyos límites, lógicamente, además de temporales son espaciales. Cada una de ellas contiene un dato, una sugerencia, una parte del esquema final que será la película completa. Es necesario por ello que luego de que hayan sido captadas todas las tomas requeridas, éstas se reúnan para formar una composición secuencial y lógica. El proceso de reunir todas estas tomas para darles unidad narrativa es a lo que se le conoce como montaje.

Ya sugerimos o afirmamos antes que el cine es el arte de la combinación; de recursos, de técnicas, de esfuerzos, de especialidades. En el cine todo es un proceso de composición en el que pequeñas unidades se van sumando para formar un producto nuevo. Y toda esa cadena de elaboración fragmentada termina en el montaje. No sin razón dice Martin “con el estudio del montaje llegamos al centro de nuestro interés” (1992:144). De esto se deduce que todas las películas, absolutamente todas, dependen del montaje para contarnos su historia. Salvo, claro está, *El arca rusa* (2002), de Alexandr Sokúrov, y en alguna medida —no tan definitiva como lo quieren algunos teóricos— *La soga* (1948), de Alfred Hitchcock.

Podemos distinguir varios tipos de montaje, que el director y su equipo usarán de acuerdo a su propósito y necesidades, de los cuales dos son indispensables: el narrativo y el expresivo. El primero de ellos consiste en ordenar las tomas para dar un sentido a la historia que se cuenta en la película. Es una noción básica, como se

entiende, en la que el director tiene un papel menor, ya que con el apoyo del guión, un técnico de montaje puede hacerse cargo de unir las piezas del rompecabezas. El segundo, en cambio, es más un estilo y aquí sí que tendrá que intervenir el director para poner su marca personal. Se trata de una distribución particular de las secuencias de manera tal que no queden dudas de lo que se quiere transmitir. Por ejemplo, secuencias muy rápidas en los cambios de las tomas y una extensión muy cortas de éstas sugiere una acción intensa, velocidad, vértigo; largas tomas y cambios pausados en los planos y acciones transmiten pausa, quietud, contemplación. El cine de *acción* consiste básicamente en el primero de los ejemplos, mientras que el drama y el *suspense* lo hacen en el segundo.

El ritmo de la película, que algunos cuentan como un elemento aparte del lenguaje cinematográfico, constituye más bien un rasgo del montaje, ya que como se ve en el párrafo anterior, está determinado por el uso del tiempo de las tomas y de las transiciones que se disponen en la composición final de la película.

El montaje además de ordenar la historia y dotarla de un ritmo y un tono, también otorga significados nuevos a las tomas al combinarlas con otras para sugerir una idea diferente a la que cada una tiene por su cuenta. Esto se debe al llamado “Efecto Kuleshov”, que explica que del montaje depende lo que el espectador va a percibir del conjunto de tomas que conforman una secuencia.

El experimento de Kuleshov consistió en emplear el primer plano de un actor con una expresión determinada. Luego a este se agregaron diferentes situaciones: un plato de sopa, una niña jugando y un niño en un ataúd. Los espectadores debían

entonces asociar la expresión del actor dependiendo del caso. En el primero, asumieron que el actor veía el plato; en el segundo, que sonreía al ver la diversión de la niña; y en el tercero, que su rostro era de tristeza. Lo cierto, es que el rostro era el mismo para todas las situaciones, pero su asociación con tomas cargadas de diferentes connotaciones daban la impresión de que variaba.

Así, el montaje se vale de la composición para pasar de la narración a la sugerencia. No fue una pérdida de tiempo que un joven llamado Sergie Eisenstein asistiera al taller en que Kuleshov puso en práctica este experimento.

Lo que determina este proceso de asociaciones es que el mismo principio de imitación de la realidad que explicamos al hablar de la imagen cinematográfica opera en el montaje, ya que “el arte del cine consiste en obligar al espectador a añadir una construcción falsa en un conjunto de imágenes verdaderas” (Nogueras, 1982:57). Esto quiere decir que la información que fluye a través de la historia en una película hace que el espectador llene los espacios vacíos entre las tomas o los cambios temporales con la lógica de que algo ocurrió mientras, aunque no se les enseñe en la pantalla. Síntesis de los acontecimientos, otra de las funciones del montaje en la composición del film.

De esta síntesis depende otra de las unidades de la película: la escena. Esta es la unidad de espacio y tiempo en que se divide la historia, y aunque pertenece al nivel narrativo del cine, que veremos en el próximo capítulo, es oportuno señalar que también está determinada por el montaje.

En resumen, podemos advertir que el montaje es el verdadero recurso del cine, no sólo porque construye la historia, sino porque es además el medio a través del cual el director va a lograr su película. Agrega la sensación de movimiento que requiere la narración para avanzar, otorga la significación particular a los planos al asociarlos con otros para formar la percepción subjetiva de una idea y produce el efecto de un ritmo particular que da una significación específica a la película a través de la selección de los tiempos y espacios que se notan en el producto final.

Por bien que Martin divida con éxito y cierta pertinencia el montaje de acuerdo a su función y significados en ideológico, narrativo y rítmico, como vemos, la verdad es que estos son más bien matices del mismo procedimiento que funciona en conjunto, dándonos la visión particular que el director tiene del mundo al unir la realidad objetiva un fenómeno con la actitud subjetiva del creador de la obra (1992:175).

Otros elementos que intervienen en el lenguaje cinematográfico, pero que no son imprescindibles

Excluir el ritmo de los elementos indispensables en el lenguaje cinematográfico es una apuesta arriesgada, pero no insensata. Ya anticipaba, que bien visto, el ritmo es una de los rasgos del montaje, toda vez que es a partir de éste que el espectador puede percibir una relación temporal entre la historia y el empleo de las tomas con las que se cuenta. Noguera (1982) sostiene que a diferencia de la literatura el cine no otorga la libertad de establecer un ritmo propio por parte del

espectador, porque éste le viene dado como algo definitivo por la composición de la película. Esto es cierto.

No sé hasta qué punto la literatura sea más flexible en cuanto a la libertad de establecer un ritmo, pero en definitiva *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovski, es una película “lenta”. Y lo es porque sus tomas son largas y los diálogos pocos y las acciones de los personajes casi estáticas y la resolución de las situaciones demorada. Sin embargo, lo que me interesa hacer notar es que al decir que el ritmo no es un elemento independiente llamo la atención sobre que hay películas en las que esta presencia rítmica no es determinante. Podemos verla sin necesidad de que pensemos en su rapidez o su lentitud.

Para Bordwell (1997) la diferencia radica en la división que puede hacerse de un cine clásico (hollywoodense) y un cine de arte y ensayo, el llamado cine de autor. En el primero de ellos, el propósito es siempre ocultar del espectador todos los mecanismos de composición, haciendo que “la cámara deba estar subordinada al discurso fluido de la acción dramática” (:182), mientras que en el segundo hay una motivación artística más profunda por lo que es necesario dar a los espectadores matices que le ayuden a explorar la propuesta estética con más detenimiento.

Como fuere, lo fundamental de esta idea es que el ritmo constituye un elemento del cine, indudablemente, pero la relevancia de su presencia estará determinada por factores ajenos a las capacidades discursivas del lenguaje cinematográfico, lo que en ocasiones le hace pasar inadvertido.

Y es en esta condición de relevancia y rol variables, que ilustra la referencia al ritmo, en lo que me baso para considerar prescindibles algunos elementos que aunque forman parte del lenguaje cinematográfico, no están presentes en la totalidad de las películas o sólo son capitales de acuerdo a una situación particular. Quizás los más resaltantes de ellos serían: la música, el color y la palabra.

Es cierto que durante la etapa del cine mudo, la música siempre acompañó la proyección de películas. No obstante, este recurso no tuvo el propósito que hoy tiene el *soundtrack*, en el desarrollo de la historia. Era tan sólo un acompañamiento que llenaba el espacio vacío dejado por la atención visual de la pantalla. Esto se deduce del hecho de que las piezas que servían de fondo musical se tocaban de principio a fin, aunque los cambios tonales de la película variaran durante el desarrollo de la música.

Probablemente hoy sea inconcebible una película que no vaya acompañada de música que respalde el papel del montaje y las actuaciones para ratificar el contenido de lo que trasmite. Sin embargo, cada año la lista de películas de autor otorga un par de buenos ejemplos. Sin ir muy lejos, *No es país para viejos* (2007), de los Hermanos Coen prescinde de la música como respaldo emotivo. También lo hace, aunque sea parcialmente, Abbas Kiarostami, en *Ten* (2002), *A través de los olivos* (1994) y *El sabor de las cerezas* (1997) con resultados excepcionales que llegaron a significarle la Palma de Oro en 1994.

Con esto no se niega el papel de la música, por el contrario, podría alegarse que la propia ausencia de música ratifica la naturaleza omnipresente de este recurso.

Sin embargo, aunque estos argumentos sean válidos en muchos casos, lo cierto es que la música pertenece a este periodo del cine y su presencia no niega la validez de aquellas películas que en otro periodo funcionaron y aún funcionan con igual vigencia.

En todo caso, la importancia de la música en un film reside en la relación que esta guarda con el ritmo y, al igual que este, en ocasiones es más uno de los elementos de la composición general de la película, que uno de sus elementos fundamentales.

De igual modo el color es un recurso que juega un papel cambiante. La mayoría de las películas en la actualidad se valen de él por razones de estética que dependen más de la costumbre que de valores figurativos o expresivos. Puede que parezca lógico que teniendo al alcance la filmación en color sea innecesario y hasta necio prescindir de ella. Sin embargo, la historia del cine nos ha demostrado que su presencia no es siempre imprescindible. *La lista de Schindler* (1996), de Steven Spielberg, *Celebrity*, de Woody Allen (1998) y *La cinta blanca* (2009), de Michael Haneke, demuestran que sin el color una película funciona perfectamente.

Por supuesto, al igual que con la música, subsiste la impresión de que lo que más llama la atención es la propia ausencia del color, lo que inevitablemente nos refiere a él. Esto tiene sus implicaciones, pero de lo que se trata es de considerar cuáles elementos hacen imposible el desarrollo de una película y no los valores que puede tener en la significación del lenguaje cinematográfico.

En este sentido, la palabra, el hito que dividió al cine en un antes y un después, pareciera revestir la mayor trascendencia de entre los que hemos mencionado. ¿Cómo puede una película funcionar en este periodo sin hablar? Es poco menos que inconcebible. Pero *The Artist*, la película con la que abrimos este capítulo, también demostró que es posible. Dio actualidad al género del cine mudo y reveló, como ya decíamos, que el espectador puede ajustarse a una película, mientras ésta conserve los principios de narración básicos que definen al lenguaje cinematográfico y que hemos estudiado en su momento durante el desarrollo de las páginas anteriores.

La presencia de la palabra en el cine no arranca con el cine sonoro. Ya antes se usaban los títulos e intertítulos para transmitir una información que se consideraba necesaria dentro de la trama. Este recurso era molesto, puesto que interrumpía el desarrollo de la historia y las más de las veces sólo agregaba una información que podía deducirse de los acontecimientos, por lo que su presencia no siempre fue un ventaja (Martin 1992:187). Sin embargo, los diálogos del cine “hablado” fueron otra cosa, ya que agregaron una nueva dosis de realismo a la imagen cinematográfica.

Desde entonces ha variado muy poco. Su papel ha sido afortunado o desafortunado por las mismas razones que lo han sido los otros elementos: un mal empleo, pero nunca debido a su naturaleza. También la palabra ha servido en ocasiones para reconocer la presencia del espectador, como en aquellos casos en los que una voz en *off* se dirige a lo largo de la película —o sólo al principio y al final— a un hipotético espectador. Cientos de ejemplos de este recurso pueden encontrarse a diario.

En ocasiones, la palabra también ha sido el mejor recurso en las adaptaciones de libros, obras de teatro o musicales al lenguaje del cine, concediendo el valiosísimo recurso de la narración literaria o la escena como punto de partida. Pero, esto es tema de otro capítulo.

Por lo pronto, concluyo esta exposición dejando claro que los elementos que hacen posible la existencia de un lenguaje cinematográfico son aquellos que aun cuando precedieran al cine como arte, han adquirido en su desarrollo nuevos valores, particulares y únicos. El movimiento de la imagen, por ejemplo, que había sido una percepción conceptual en el campo de la pintura y la fotografía, pasó a ser una realidad visual gracias al cinematógrafo. Lo mismo para el montaje y los planos, los cuales en artes precedentes habían estado sujetos al estatismo y que con las necesidades y posibilidades del cine, ampliaron sus propios alcances.

De esto se desprende que la codificación del discurso cinematográfico no sea una mera metáfora artística que toma prestados conceptos de otros campos para adecuarlos a la teoría filmica, sino que parte de una verdadera interpretación del funcionamiento en conjunto de unos elementos que dan como resultado una estética que trasmite su mensaje en una clave diferente y propia.

CAPÍTULO II

PERSONAJE Y NARRACIÓN EN EL CINE

El personaje es, de las construcciones ficticias, la más ubicua y también la más compleja. Es difícil —y hasta podría decirse que imposible— imaginar una historia que no tenga un personaje, por pequeño, tangencial o relativo que este sea. Y quizás por ello mismo, su papel dentro de la narración le otorgue tantas funciones y niveles de participación que precisarlo dentro de una definición no sea siempre una tarea fácil.

En el cine, como en la literatura, el personaje es un recurso narrativo. Casetti y Di Chio (1991) apuntan acertadamente que: “Las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas ‘de alguien’, acontecimientos y acciones relativos a quien ... tiene un nombre, una importancia, una incidencia y gozan de una atención especial” (:177). Más allá de que el nombre no sea siempre un aspecto fundamental, esta observación nos permite tener presente que el personaje es el que establece el principio de actuación dentro de la historia.

Bal (1995) parte también de esta idea de actuación para delimitar las funciones que cumple el personaje dentro de la ficción narrativa. Este es un enfoque semiótico, en el que según el rol que desempeñe un personaje dentro de la trama podremos ubicarlo como: sujeto, objeto, ayudante, oponente, etc. (:33). Sin embargo, antes de establecer estos ejes de participación, aún queda por intentar una definición más básica del personaje.

Baiz Quevedo (2004), aunque rehúye una definición concreta de lo que es el personaje, nos permite rescatar, en su rastreo de las teorías sobre esta unidad narrativa, la siguiente afirmación: “Es una simulación, por un lado, todo lo exhaustiva que se puede en su afán de abarcar a la ‘persona’ y, por otro lado, todo lo económica que se requiere para que de ella brote la significación” (:109). Aquí tenemos un primer indicio que apunta a la idea de que el personaje, sean cuales fueren sus implicaciones artísticas posteriores, se crea como un proceso de simulación de lo que en el mundo real se entiende por persona: ese ente físico definido por una carga psicológica en el que se manifiesta el ser humano racional. Y también que el objetivo de estas imitaciones es el de explorar de una manera artística, es decir subjetiva, los rasgos característicos del comportamiento y la psiquis humanos.

Esta referencia es común a todas las teorías desde Aristóteles, quien en su *Poética* caracterizó al arte como el proceso de imitación de la realidad, la llamada mimesis. Seguir el sendero que traza esa definición, conduce inevitablemente a una larga discusión sobre los aspectos formales y simbólicos del personaje. No es objeto de este trabajo ahondar en este aspecto, de modo que me atenderé a la definición que da Souriau (1998) en su *Diccionario de Estética*:

Un personaje es un individuo que pertenece a la diégesis de una obra ... Para fijar el límite de [esta noción], y por tanto, su definición exacta, podemos tomar como criterio la propiedad humana de ser una persona, un ser pensante. A aquel ser al que en la obra atribuyamos esta propiedad, ése es un personaje, incluso aunque en la realidad no posea esa propiedad (:876).

Claro que esta definición deja fuera de la categoría de personaje a algunos animales, como el tiburón de la película homónima (en su traducción al español para Latinoamérica), de Steven Spielberg, o el “xenomorfo” de *Alien. El octavo pasajero* (1979), de Ridley Scott, entre muchos otros. Sin embargo, en este punto sí es pertinente la perspectiva semiótica, que contribuye con su taxonomía de los actantes a comprender la naturaleza de estos elementos en la historia.

Perspectivas sobre el personaje en el cine

El cine, como se ve, puede tomar prestados de la narratología muchos aspectos teóricos y gracias a ellos es posible ordenar mejor sus propias categorías de investigación. Esto me permite recurrir a Casetti y Di Chio (1991) para precisar las tres perspectivas desde las cuales acercarse al personaje dentro del cine. Estas son el personaje como persona, como rol y como actante.

Dichas perspectivas están basadas sobre todo en oposiciones que hacen referencia, o bien a la construcción del personaje, o bien a su papel dentro de la trama. Invirtiendo el recorrido de Casetti y Di Chio, tenemos que, al igual que en la literatura, los actantes en el cine pueden ser sujeto u objeto, dependiendo si es quien impulsa la historia con sus acciones, dirigiéndose hacia un punto, o si es él ese punto hacia el cual se mueve la acción o sirve de instrumento para que la acción avance.

Luego tenemos la oposición de destinador y destinatario (dador y receptor, para Bal [1995:36]) y la de ayudante y oponente. El destinador:

Se propone como punto de origen del Objeto, como horizonte de partida; se trata, pues, de la fuente de todo cuanto circula por la historia (haberess inmediatos, pero también haberess particulares, como la propia competencia del Sujeto, que el Destinador le proporciona a través del adiestramiento o una persuasión, y la sanción con respecto a su actuación, que el destinador le expresa mediante premios y punctiones) (Casetti y Di Chio, 1991:185).

Esto puede explicarse como el flujo de intereses que circulan en la historia representados en un actante y que conduce al sujeto a actuar hacia el objeto y a éste a generar una influencia sobre aquél para atraerlo. De allí que el destinatario sea aquel quien recibe el objeto por efecto de estos intereses y saca beneficios de él. El sujeto puede ser destinatario si alcanza el objeto que desea o sólo si en el proceso “adquiere una competencia y recibe una sanción” (Casetti y Di Chio, 1991:185).

Por último, ayudante y oponente juegan el papel de complementarios de la historia (o fábula, como prefiere la semiótica) al situarse a favor o en contra del sujeto para que éste alcance o no el objeto que desea. Estos actantes son mucho más fáciles de identificar que los destinadores y destinatarios, ya que junto a los de sujeto y objeto constituyen la base fundamental de toda fábula, sobre todo si se refiere a las clásicas, del cine o la literatura.

En cuanto a los roles que desempeñan los personajes en el cine tenemos que se trata también de oposiciones más o menos fijas, en las que el simulacro adquiere los matices de una personalidad más que los de una función. Estos roles son muchos,

pero pueden reducirse en varias parejas que ilustran el papel que el personaje está en capacidad de cumplir por su propia naturaleza. Son: activos y pasivos, aquellos que impulsan la acción o que por el contrario son objeto de las circunstancias; influenciador y autónomo, que realmente no son una oposición, sino dos tipos diferentes de los personajes activos, los cuales se diferencian en que el primero tiene como objetivo o propósito ser fuente de inspiración para que otros actúen y el segundo realiza sus propias acciones para alcanzar un objetivo que no incluye a otros directamente. Los modificadores y conservadores son aquellos que se diferencian entre los que operan el cambio de las circunstancias o pretenden mantener todo como está. Y la que es en apariencia la más básica de las oposiciones de roles: protagonista y antagonista. Aunque es posible que una visión ingenua de estos roles confiera al primero una noción positiva y al segundo una negativa, la verdad es que se trata de dos formas de accionar opuestas, sin implicaciones axiológicas.

Hay que agregar a esta clasificación que los roles dentro del cine no son fijos, por lo que en muchos casos la historia presenta una evolución de uno a otro (sin discriminación de tipo jerárquica o axiológica), como referencia a la continua transformación del papel de la persona en el escenario de sus circunstancias. Y con esto llegamos a la primera de las perspectivas de Casetti y Di Chio y la fundamental dentro del presente estudio: el personaje como la persona.

Si el personaje imita a la persona, lo hace porque está construido a partir de cualidades que le son propias a ésta y que él toma de acuerdo a su necesidad artística para ampliarlas o reducirlas, “para hacernos peores o mejores” como dice Aristóteles

(Cap. II). Dichas cualidades obviamente le darán unas características propias al personaje ajenas a su participación dentro de la fábula. Para la semiótica, la definición del personaje parte de su función en el conjunto de la fábula, pero ello dice poco o nada acerca de sus características individuales. En el cine, por ser una representación escénica, importa sobre todo quién es el personaje, porque de ello va a depender lo que hace y cómo lo hace.

Para Chatman, por ejemplo, el personaje “es un paradigma de rasgos, entendiendo estos como una cualidad humana relativamente estable o duradera”, pero también reconociendo que esta cualidad puede desaparecer, ser modificada o sustituida por otra (1980:126). Estos rasgos dotan al personaje de una identidad que puede ser asociada con los del actor que lo encarna. Y ésta es una diferencia fundamental entre el personaje en literatura y el del cine: su estrecha relación con un rostro (o una voz).

El personaje en literatura es una construcción discursiva; palabras tras palabras que forman la idea de un carácter más que la de una persona. En el cine, es el performance (la actuación) de un actor que se apropia (o intenta hacerlo) de este carácter para darle una forma corporal identificable. En este punto, el cine se acerca más al teatro que a la narrativa.

Esto no niega la noción original de que el personaje es una construcción ficticia, imitativa de los rasgos de la persona. Lo que hace es ampliarla, al establecer que se trata además del proceso de transferir ese simulacro a un cuerpo, que puede ser humano o no. Como dice Baiz Quevedo (2004):

El personaje filmico es una construcción de la mirada y de la escucha (o incluso una deducción de éstas). El verosímil primario que lo soporta [es decir, los aspectos que lo hacen un simulacro válido] es una suerte de “lo veo y/o lo escucho, luego existe (:127).

Esto nos regresa una vez más al “realismo” con que el cine reproduce al mundo real a partir de sus propios códigos, puesto que no se trata de acceder a un plano abstracto de la consciencia y el significado, sino de la captación de un significante que es al mismo tiempo el significado a través de la mirada o la audición.

A la luz de esta correspondencia, quizás se comprenda mejor cuando Casetti y Di Chio dividen los diferentes matices del personaje como persona en tres oposiciones generales: planos y redondos, lineales y contrastados, estáticos y dinámicos.

Personajes planos son aquellos que por su simplicidad constituyen un referente muy básico, casi se diría que de relleno. Se sabe muy poco de su verdadero carácter y terminan por cumplir sólo una función dentro de la historia. Los redondos en cambio son profundos y complejos, sin importar su participación directa en la trama. Dos personajes similares en participación dentro de la película, pero diferentes en profundidad, ilustran perfectamente esta oposición de categorías: Sam, en *Casablanca*, y el Tío Pío, en *Gilda*. Mientras que el pianista, amigo y confidente del personaje masculino principal, tan sólo se limita a acompañar los recuerdos con su música, el divertido mayordomo del baño es un excelente conversador, acertado en

sus observaciones sobre el espíritu humano y noble amigo, cuando se lo necesita. Sam es plano, Tío Pío es redondo.

Los personajes lineales, a su vez, son aquellos que presentan unas características fijas y constantes a lo largo de la historia, mientras que los contrastados varían de una a otra. Estos últimos pertenecen sobre todo a las películas en las que el argumento incluye un viaje, físico o simbólico, ya que el personaje se va transformando a medida que adquiere más experiencia; un recurso muy usado por la industria hollywoodense. En este sentido, los personajes estáticos y dinámicos son prácticamente la misma idea que los lineales y contrastados, con la diferencia de que los dinámicos no sólo van de un punto A a un punto B en su evolución, sino que también pueden regresar al punto A. Serían, en todo caso, personajes contradictorios, sobre los que no es posible tener ninguna certeza actancial.

Baiz Quevedo (2004) advierte que esta aproximación comete el error de aplicar categorías formales a las “personas”, de las que Casetti y Di Chio han reconocido que tienen un “perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como una gama propia de comportamientos”. Sin embargo, me parece que en descargo de los autores italianos hay que decir que ellos se refieren a la representación (al simulacro) que se hace de las personas, el cual no tiene que ser un calco absoluto de sus cualidades. El hecho de que exista esa imitación ya de por sí implica que el director (o el autor) tienen la libertad y, en alguna medida, la obligación de seleccionar lo que quieren priorizar o descartar de aquello que imitan.

Ahora bien, estas perspectivas además de permitirnos identificar al personaje también ayuda a saber cuál es su implicación en la construcción de la trama, no ya en las relaciones que se establecen entre varios actantes, sino en lo que corresponde al desarrollo mismo de la historia. Es decir, el personaje como agente de la narración.

Ya que el personaje goza de una corporeidad (de hecho o sugerida) su participación en la fábula de una película sugiere cierta independencia, cierta libertad de lo que en la literatura es el narrador. Una vez más, como en el teatro, el cine crea la idea de que los acontecimientos que el espectador tiene ante sí, son una construcción en presente y que por tanto los personajes actúan una situación dada, sin más intervención que sus propios móviles. Por supuesto, esto es una ilusión. Pero es esta ilusión la que da un carácter diferente al lenguaje del cine frente al de la literatura, en este caso en relación al nivel de la narración y no al del discurso.

Hasta este momento, hemos presentado los aspectos que intervienen en el arte cinematográfico para estructurar su código, su “sintaxis”, su “gramática”. Ahora es tiempo de hablar de su forma de narrar, también asociada a la de la lengua escrita, pero asimismo, independiente y propia.

La narración en el cine

Decíamos antes que la acción dentro del cine viene dada por la organización que se hace de las diferentes tomas a través del montaje. Pero esto sólo se refiere a un aspecto discursivo, es decir, la forma en que el cine realiza un “enunciado”. Lo que

concierno a la narración está orientado en la misma dirección en que el argumento y la historia llegan al lector en la literatura.

Para hablar de la narración en el cine hay que partir de la noción del punto de vista. Antes se alternó en las ideas del director como origen de lo que se mostraba en la pantalla y el papel de la cámara como medio visual de acceso a la historia. En gran parte, ambas tienen su cuota de participación en el relato cinematográfico, en la medida en que la representación del cine depende de la perspectiva con la que se mira. La idea del perspectivismo aporta ciertas explicaciones útiles sobre la narración fílmica, pero como veremos también implica limitaciones insalvables.

El funcionamiento del lenguaje cinematográfico parece partir antes que nada de la ubicación que adquiere la cámara en el proceso de captar el mundo. La representación de una historia que el espectador tiene ante sí está dada por las posibilidades que le permite la cámara al seleccionar lo que se muestra. Sabemos que la cámara no es una entidad pensante y que no decide sobre lo que debe mostrarse, por ello concluimos que lo que en realidad tiene influencia en dicha selección es la existencia de un narrador. Pero a diferencia de la literatura, éste no enuncia sino que muestra.

En la *Poética*, Aristóteles establece estas diferentes formas de narración al hablar de los modos que puede adquirir la imitación: directamente, al hablar con su voz o tomando la de otro que lo asemeje en estilo expositivo; o a través de personajes que representan las situaciones y la acción de una historia (Cap. III). De esta división parten las teóricas miméticas y diegéticas. Las primeras que se refieren a la

representación escénica de la narración y las segundas que hablan de la construcción discursiva, a través del texto. El cine, por supuesto, pertenece a la primera.

Ahora bien, dado que el cine parte de una mimesis como forma de narración es claro que esto lo ha tomado del teatro. Sin embargo, y aprovecho este momento para aclarar este punto capital, al igual que con otros recursos que ha tomado de otras artes, en relación con el teatro, el cine ha superado esta dependencia, explorando las posibilidades que le permitió su propia naturaleza. Además de todas las diferencias surgidas entre los dos artes debido a los recursos técnicos del cine, hay dos aspectos fundamentales que nos servirán aquí para zanjar el tema. El primero, que el cine se diferencia del teatro en que es un producto acabado y único. Una vez que la película está terminada, constituye una obra artística completa. El teatro, en cambio, depende de su representación inmediata, sincrónica. Cada nueva puesta en escena es una versión de la obra formulada. Y en segundo lugar, el teatro se da en una misma relación espacial dentro del escenario en el que los espectadores asisten a la obra. La platea y el proscenio están anclados a sus ubicaciones, de manera que la perspectiva, el punto de vista, va a estar supeditado al lugar que ocupe el espectador en relación con el escenario.

Esto nos devuelve al aspecto de la perspectiva en la narración cinematográfica. En vista de que la pregunta en el cine es “¿quién mira?” es lógico pensar que el narrador sea quien elige lo que vamos a presenciar. De esta idea surge la noción de un testigo, que nos hace partícipes de su experiencia de observador. Es lógico pensar, entonces, que cada punto de vista en la película reproduce la ubicación

de este observador invisible, transmitiéndonos más su atención de lo que pasa, que los sentidos subjetivos que las imágenes pueden sugerir.

Para Bordwell (1996) los problemas que implica transferir de la cámara a una entidad omnipresente abstracta la responsabilidad enunciativa en el relato cinematográfico radican fundamentalmente en que dicha noción “olvida que la narración del cine de ficción comienza no con el encuadre preexistente, sino con la construcción de la acción” (:11). Esto quiere decir, que la noción del observador invisible, ubicado en una posición ideal, es un elemento de la narración, pero no su narrador, dado que sólo constituye una porción del hecho, que debe tomar forma en una construcción más amplia.

La propuesta de que esta construcción sea el resultado de una “enunciación” implica que la naturaleza mimética del cine se ve acompañada de una visión diegética, dado que el discurso es el resultado de un ordenamiento particular del lenguaje. De la profunda dependencia que el cine sigue teniendo de la literatura y otras artes en el marco del estudio teórico, la lingüística como veíamos es la que más reservas parece tener con él. Lo cual es en todos los sentidos un gran acierto.

Cuando se estudia al cine, partiendo del campo lingüístico los problemas de identificación de sus elementos se hacen más incompatibles a medida que pretenden ser más específicos. En el caso particular de la diégesis como modalidad de “enunciación” cinematográfica obliga al investigador a ubicar en la película el sujeto enunciativo que en el texto constituye el origen del discurso. Al forzar el recurso, es

posible que en muchos casos la cámara, el director o un presunto narrador, como el observador invisible, ocupen esta posición.

Si el enunciado es una parte del texto, una cadena de palabras, oraciones o frases que se encuentran unidos por principios de coherencia y que funcionan como parte de un todo y la enunciación el acto de construir el enunciado (Bordwell, 1996:21), entonces es fácil ver que la cámara, como el observador invisible, no pueden ser los enunciadore. Una vez más, el proceso del montaje está por encima de las posibilidades de los papeles individuales que juegan estos elementos en la estructura del lenguaje filmico.

Podría creerse, entonces, que el enunciador es el director, pero éste corresponde al autor del filme, al menos en el sentido en que organiza todos los elementos constitutivos de la película en uno solo, y es bien sabido que la instancia del autor, aunque juega un papel fundamental en ciertos enfoques críticos, comporta una serie de limitaciones psicológicas y pragmáticas que restan independencia al funcionamiento de la obra, literaria o filmica, en el plano artístico.

Puestas así las cosas, parece que la noción de diégesis en el ámbito filmico alude más a un elemento resultante de la narración que a una de sus modalidades. Aumont et al. (1996:114) la asocian directamente con la historia, otorgándole rasgos descriptivos a sus factores constitutivos al hablar del “universo diegético” o elevándola al plano de categoría sugerente cuando se refiere a su carácter evocativo o sugerente en el espectador.

En cuanto a este factor, el espectador, que los enfoques anteriores dejan de lado o le conceden un carácter pasivo, toma para Borwell (1996) un papel fundamental en la construcción de la narración filmica, ya que como plantea Nogueras (1982:57): “El arte del cine consiste en obligar al espectador a añadir una construcción falsa a un conjunto de imágenes verdaderas”. De esta manera, el enunciador que persiguen los estructuralistas en el relato filmico sale del campo de la pantalla y se ubica fuera de ella, en lo que sería para la teoría lingüística el receptor. Éste en el cine no sólo es una entidad decodificadora, según plantean los autores mencionados, sino que además constituye un organizador del “discurso”.

Esta idea parte del principio de percepción y por tanto de una noción de los marcos de observación y decodificación afines a las teorías de la recepción aplicadas al campo de la literatura. Bordwell lo acepta sin problemas. De hecho, lo celebra como el único acercamiento irrefutable entre las teorías lingüísticas del lector y las filmicas del espectador, ya que ambos deben realizar un proceso de construcción mental en el que se incluyen complejas operaciones no siempre conscientes.

Así, el espectador de una película pone en práctica tres actividades fundamentales en su papel como organizador de la historia. Primero, identifica las imágenes en movimiento que le presenta el filme como un hecho realista, asociado con lo que se mencionó en el capítulo anterior de las relaciones de captaciones de las imágenes del mundo real; luego, establece principios de correspondencia con sus aprendizajes y experiencias previas para otorgar a estas imágenes una significación, dependiendo de su interacción con la realidad y, por último, partiendo de los

elementos que le otorga la película (informaciones, pausas, omisiones), identifica la estructura comunicativa del filme. De allí que Bordwell defina a la narración en el cine como: “el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador” (1996:50).

Hasta aquí la narración en el cine parece desembarazarse de la dependencia a un narrador, entidad que en la literatura ocupa un papel tan ubicuo como el del personaje. De hecho, el propio Bordwell desestima la necesidad de ubicarlo y hasta lo descarta, aduciendo que “no deben hacerse proliferar entidades teóricas sin necesidad” (1996:62).

Podría argumentarse que en muchas ocasiones tienen una voz en *off* que relata algunos elementos de la historia o directamente un personaje que se dirige a los hipotéticos espectadores para hacerles una consulta o una observación. Célebre en este caso, son las alusiones que Alvin Singer (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977) hace a la audiencia, buscando a veces apoyo para sus argumentos. Debo hacer notar, en todo caso, que estos personajes son parte de la historia, en ocasiones parte constitutiva, en otras una parte externa; pero, de ninguna manera su creador, como sí lo es el narrador, implícito o explícito, en la literatura. Se hablaría en todo caso de un personaje relator.

En este sentido, otros elementos de la narración literaria también se ven afectados en la teoría fílmica. Por ejemplo, al vulnerar el papel del narrador como fuente y organizador de la historia, los puntos de vistas de Genette (1989) en los que,

según la voz, la narración podía ser, entre otras, homodiegética o heterodiegética tienen una aplicación parcial y ambigua. En términos generales, todas las narraciones filmicas son heterodiegéticas, aunque en ocasiones el personaje relator que ya mencionamos tome el papel de narrador, dando lugar a la metadiégesis (Garrido Domínguez, 1996:153), que no es otra cosa que la transferencia momentánea de la voz narrativa a uno de los personajes.

Asimismo, la focalización, que Bal (1995:108) define como: “la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe”, en el cine depende del plano o encuadre. La focalización siempre es externa, aunque el recurso de la “cámara subjetiva”, permita transferir el punto de vista de la instancia narrativa a un personaje, parcial o completamente.

Aquellos casos en que la narración parece emanar de un personaje que nos guía, “prestándonos” su punto de vista (una imperfecta focalización interna), como el caso de la mencionada *El arca rusa*, y *La dama del lago* (1947), de Robert Montgomery, la historia continua dependiendo de otra instancia. Una que Aumont et al. (1996:111) han preferido llamar instancia narrativa. Este cómodo constructo no sólo concilia la inaprehensible existencia del narrador con las de relato e historia, sino que además les permite a los autores dar cuenta de un proceso de exclusión que ellos llaman “narración real”, el cual se refiere a todo aquello que sin aparecer en el encuadre tiene una participación dentro de la historia. El concepto “fuera de cuadro”.

En realidad, Aumont et al. no parecen tener muchas intenciones de clarificar qué es la instancia narrativa. Da la impresión de que es un concepto cualquiera que

toman de emergencia para evitar el problema del narrador como fuente de la narración. Sin embargo, al referirse a la noción “fuera de cuadro” aluden indirectamente a lo expuesto más arriba sobre la participación del espectador en la construcción de la narración. Y aun cuando su comprensión de la instancia narrativa “ficticia” (la cual se refiere al papel que un personaje puede asumir como narrador) sea incorrecta, el concepto permite ubicar, aclarando los límites, a los personajes como agentes de la narración; condición narrativa del personaje que mencioné de paso más arriba y que ahora me gustaría aclarar.

El personaje como agente de la narración

En el cine los personajes no son el narrador. Esto ya se ha dicho. Sin embargo, dado que hemos visto a la narración como un proceso múltiple que depende de varios elementos concurrentes, no sería descabellado pensar que uno o varios de ellos puedan fungir como agentes. Y los personajes tienen en mi opinión las cualidades suficientes para ser uno de ellos.

Excluyendo aquellos ejemplos en los que las películas que se basan en un personaje relator, el resto de ellas necesitan de la interacción de dos o más personajes para avanzar en su historia. No existe ningún ejemplo hasta el momento en que un solo personaje, sustraído de toda relación con el mundo, sea el eje único de una historia. Aún en las propuestas más audaces como *El Náufrago* (2000), de Robert Zemeckis, se hace necesaria la creación de un personaje referencial en el que el

personaje principal proyecta su noción de un compañero, transfiriéndole en ocasiones su conciencia en una suerte de desdoblamiento implícito.

En la narración del cine clásico de Hollywood, que mencionamos de pasada en el capítulo anterior, la estrategia de ocultar del espectador los mecanismos formales del funcionamiento del lenguaje cinematográfico, como el ritmo, el montaje o la relevancia de la cámara, dan como resultado que la instancia narrativa deba echar mano de otros elementos presentes en el universo de la película y de todos ellos los que mejor funcionan son los personajes. Bordwell (1997) apunta que:

La narración puede aprovechar cualquier técnica cinematográfica siempre y cuando ésta pueda transmitir información sobre la historia. Conversaciones, situación de las figuras, expresiones faciales y encuentros bien planificados, todo ello funciona de un modo tan narrativo como los movimientos de la cámara, los cortes o las entradas musicales (:26).

Como se ve, las técnicas a las que hace mención están relacionadas todas con la presencia de los personajes (en la figura de los actores, claro) y constituyen aquel grupo de recursos que plantean los ejes de la participación de entidades miméticas en la construcción de la historia. Esto implica que los personajes son (o pueden llegar a ser) fuente de información primaria con relación al espectador, ya que le hacen saber aspectos clave de la narración.

En *12 hombres sin piedad* (1957) esta afirmación es especialmente clara. Un jurado reunido en una sala de deliberaciones se dispone a dar su veredicto en un caso

de asesinato. Once de ellos están convencidos de la culpabilidad del acusado, pero uno no. El argumento de la película nos obliga a estar encerrados con el jurado durante el tiempo que demora la deliberación y, por tanto, no tenemos otra forma de saber los pormenores del caso sino a través de la conversación entre ellos. Al principio no hay inconvenientes, todos parecen estar de acuerdo en las informaciones que comparten para deliberar. El punto crucial se presenta cuando varios de los jurados empiezan a dar datos sobre los acontecimientos que los otros no han notado. En ese caso, la narración depende exclusivamente de lo que dicen los personajes, ya que son ellos los que aportan directamente los datos y no hay manera de que el espectador lo ponga en duda.

Del mismo modo, en *Rashomon* (1950) la única fuente de información que tenemos para armar la historia son las versiones de los personajes. Un asesinato ha ocurrido en el bosque. Se encuentran involucrados un caballero, su esposa, un peligroso criminal y un leñador que pasa por casualidad. Todos cuentan una versión diferente y cada uno se cuida de tener de su lado a la justicia y la razón apoyando sus actos. Hasta la mujer muerta, a través de un médium, cuenta su versión de los acontecimientos. Y al final, como en *12 hombres sin piedad*, no tenemos otra salida que quedarnos con las versiones que se crean a partir de lo que dicen los personajes. Aunque a diferencia de aquella, ésta película nos muestra todas las versiones, indicando tal vez tantas películas como versiones hay.

De este ejemplo, además, puede deducirse otro elemento en el papel narrativo del personaje: la motivación. En este caso, los acontecimientos se originan no por lo

que el personaje sabe, sino por lo que el personaje quiere. En *Chinatown* (1974) y *La novena puerta* (1999), ambas de Roman Polanski, dos personajes se ven involucrados en una investigación. Al principio lo toman como un trabajo, pero en un punto de la historia sus motivaciones cambian y ellos empiezan a influir en los acontecimientos porque ahora no sólo deben cumplir con lo asignado, sino que quieren lo que buscan.

En algunos casos, como en *Casablanca*, estas motivaciones pueden alterar el desenlace de la historia, pero esto depende de la estructura del personaje y de la forma en que nos revela lo que sabe y lo que quiere. Es decir, sabemos que Rick quiere a Ilsa y sus recuerdos nos ratifican las razones por las que la quiere. También vemos que Rick parece ser un tipo ambivalente, a veces preocupado sólo por el negocio, pero a veces bondadoso y justo. Sin embargo, todo parece indicar que el final será el que se espera de una película romántica, hasta la decisión inesperada que toma Rick.

Claro que también hay los casos en los que los personajes no saben y no quieren y aún así influyen en la historia. Ahora mismo pienso en *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, en la que un personaje en particular, Vincent Vega, se ve involucrado en acontecimientos terribles ajenos a su voluntad, por lo menos así nos lo hace creer él al ocultarnos sus motivaciones. Lo importante en este caso, no es lo que el personaje sabe o quiere, sino cómo lo resuelve; la narración avanza, pues, en la medida en que el personaje encuentra una solución al problema que tiene ante sí.

Por último, me gustaría mencionar el caso en que una pareja de personajes contraponen sus puntos de vistas, no para llegar a la solución de algo ni para darnos

ninguna información, sólo como una contraposición de caracteres establecida por una incompatibilidad de intereses y motivaciones. Tal es el caso de *The Sunset Limited* (2011), de Tommy Lee Jones, en la que dos hombres enfrentan nociones irreconciliables sobre la vida y la muerte, la condición del ser, las implicaciones de los actos humanos, todo en el único espacio de una habitación. Se trata en este caso del diálogo entre los personajes como vehículo informativo y motivacional, a través del cual se construye la historia.

El diálogo representa el modo más expedito de establecer comunicación, tanto en el cine como en el mundo real. La interacción entre las personas depende de este recurso para mantener una constante comunicación. Sin embargo, como todos los elementos que aparecen en el cine, éste debe ser bien administrado y darse bajo una estricta necesidad temática, estética y narrativa. Las películas que “hablan” más de la cuenta anulan mucho del papel en la construcción que el espectador debe hacer de su estructura y revela propósitos y motivaciones innecesarios.

Ahora bien, cuando hablamos de los personajes como agentes de la narración, debemos reconocer que el diálogo tiene su importancia, dado que a través de él conocemos un mundo psicológico que no siempre se deja ver a través de los actos. El diálogo dota al personaje de unos rasgos y los trasmite a los otros personajes y a los espectadores. En suma, la comunicación verbal del personaje hace posible que nos enteremos de quién es o de quién quiere parecer.

Ya he dicho que el diálogo no es imprescindible. El cine mudo (o silencioso, como quiere Mitry, 1989b:105) se valió de otros recursos expresivos para llenar el

espacio que dejaba la expresión verbal. Sin embargo, con la introducción de la palabra el cine necesitó considerar la dimensión del diálogo. A diferencia del teatro en el que la palabra (ya sea monólogo o diálogo) busca significar al personaje en aquellos pasajes que no es posible acceder con la sola puesta en escena, en el cine la palabra busca acentuar el carácter realista de la obra y al mismo tiempo permitir nuevas formas de significación; da la impresión de la vida vivida y orienta la atención (a veces engañosamente) a aspectos que luego tienen una importancia capital, como en *La ventana secreta* (2004), de David Koepp, por ejemplo, en la que un escritor debe vérselas con un rústico personaje que lo acusa de haberle robado un cuento. Se ven, hablan, discuten, se agreden. Eso nos muestra la película. Pero, el desenlace nos revela que esos diálogos son en realidad un recurso de la mente del escritor, que inconscientemente proyecta un *alter ego* terrible.

En ese ejemplo también vemos cómo los diálogos dicen lo que el personaje quiere mostrarnos y no lo que realmente piensa, sabe o quiere. A través de la interacción verbal la narración adquiere un rumbo que puede cambiar o mantenerse, de acuerdo a las necesidades de la historia y de allí que el personaje mantenga su carácter de agente.

Es preciso que me anticipe a ciertas conclusiones. Ante lo expuesto, bien podría argumentarse que el papel que el personaje puede jugar en este supuesto nivel narrativo corresponde a su condición de actante, lo cual en muchos sentidos es cierto. El personaje al erigirse en agente de la narración es sin duda un sujeto actancial. No obstante, esa relación funcional, recordemos, se establece sólo en la medida en que el

personaje actúa en correspondencia a otros personajes y de lo que se trata en lo que hemos expuesto es su relación con la historia. El personaje es un sujeto, ya que es quien impulsa la acción, pero no lo hace precisamente en ninguna dirección, tan sólo sus acciones dan como resultado un desarrollo de la historia. Las categorías semióticas se mantienen, sólo que ajustada a la realidad fílmica de la unidad narrativa.

También puede alegarse que esa supuesta funcionalidad del personaje está determinada por la decisión de alguna entidad superior, no digamos la instancia narrativa, sino una más definida y problemática: el autor. Pero, ya hemos descartado la posibilidad de considerar al director como el narrador, aun cuando sea implícito, en vista de que a diferencia de la literatura, en el cine, la narración logra organizar el discurso, concediendo información u ocultándola, sin la necesidad de personificar su enunciador en un ser privilegiado, omnisciente e invisible que se sitúe en un punto determinado para transmitir la historia. Como dice Bordwell (1996): “Otorgar a cada película un narrador o un autor implícito es permitirse una ficción antropomórfica”.

Es más claro, por lo menos momentáneamente, aceptar que en el cine la narración depende más de la instancia narrativa de Aumont et al. y que en ella intervienen un conjunto de elementos y circunstancias que anulan parcial o completamente la existencia del narrador. No es un magnicidio ni un golpe de Estado, es solamente otro sistema en el que no se lo requiere. En dicho sistema, los personajes no son el producto de una voz externa que les otorga sus rasgos y motivaciones, sino que tienen la posibilidad de hacerlo por su propia cuenta. En

ocasiones, sirviendo de agentes del proceso del que, bajo las premisas del narrador, sólo eran una parte constitutiva.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO III

CINE Y LITERATURA: DE LA PANTALLA AL PAPEL

El paso de la literatura al cine ha tenido muchísima más atención que el sentido inverso; del cine a la literatura. Esto se explica por un hecho simple, aunque no exento de convencionalismos sin descifrar: Adaptar una novela (o un cuento) al cine parece más original que escribir una novela a partir de una película. ¿Por qué? No estoy seguro. Podría arriesgar la explicación de que como la literatura parece ser la más primigenia de las formas narrativas, goza de una originalidad que ningún otro arte puede aspirar.

Pensemos también en el teatro. Muchas obras teatrales han nacido de un cuento o una novela, pero ¿cuántas veces se ha visto lo contrario? No digo que no ocurra, lo que digo es que estos casos parecen estar revestidos de falta de originalidad. Se establece un principio de que si no nace en el campo de la literatura, una historia queda proscrita de ésta automáticamente.

El cine comercial (la más bastarda de las versiones del cine clásico y el más cómodo de subterfugios en la valoración del cine) tuvo a bien concebir una estrategia que ha tenido resultados impresionantes (¿cuándo no?): Publicar ediciones impresas de las historias de sus éxitos de taquilla, que no hayan surgido de la literatura. La más paradigmática de ellas *El príncipe de Persia. Las arenas del tiempo* (2010), que James Ponti escribió, adaptando el guión de Boaz Yakin y Doug Miro para la versión cinematográfica del un popular videojuego. Al parecer Walt Disney Pictures y Jerry

Bruckheimer Films siguieron el ejemplo que Warner Bros. dio a partir del éxito de la archiconocida saga de libros de J. K. Rowling, *Harry Potter*, en la que la gran recepción de la versión filmica disparó la venta de los libros; aunque ellos invirtieron el proceso, aprovechando la fama que tenía el videojuego entre el público infantil y juvenil a escala mundial.

Como sea, salvo por estos casos tan poco valorados desde una óptica artística, tanto del cine como de la literatura, la afirmación de los primeros párrafos tiene validez: el camino natural de la adaptación es del libro a la película y no viceversa. Esto ha incidido en que los estudios sobre la influencia del cine en la literatura tengan muy poca orientación formalista. Se prefiere, como es natural, hablar de la adaptación de los aspectos simbólicos o temáticos de las películas que aparecen en los libros, que de los procesos narrativos formales. Por su parte, los estudios que lo intentan, casi siempre terminan desviándose de su objetivo para situarse en el plano temático de la mayoría o eludiendo el desarrollo de ideas latentes sobre el problema.

Lo que he podido constatar en el transcurso de esta investigación es que muchos de los estudios al respecto tienden, o bien a enfocarse en las relaciones de la literatura y el cine desde un enfoque semiótico, o bien a dar cuenta de anécdotas explicativas de ciertos casos emblemáticos de estas relaciones artísticas.

Paz Gago (2004), por ejemplo, muestra un interesante encuentro entre los códigos literario y cinematográfico a partir de la palabra como vehículo de la creación artística, introduciendo el término visualitura, pero luego se dispersa al convertir a su artículo en un itinerario de la carrera cinematográfica de Gabriel García Márquez.

Más allá de que sus observaciones estén plagadas de lapsus imperdonables (“el pensamiento humano sólo puede expresarse verbalmente” [2004:159]) algunos de sus planteamientos son valiosos, pero incompletos.

Otro tanto sucede con Gimferrer (1999) quien al estudiar los alcances de la adaptación filmica de la literatura llama la atención sobre la inconveniencia de dicho término y se centra más en los puntos de desencuentro que tienen ambos artes, que en las posibilidades de transferencia narrativa o discursiva. Sus opiniones tienen mucha validez, a pesar de que también se vean amenazadas por una constante falta de sensatez. Llega a culpar al cine de ser “un medio de expresión balbuciente e imperfecto en una época culturalmente avanzada”.

Claro que de ambos autores se pueden rescatar importantes observaciones que nos dan una orientación tentativa para perfilar una teoría más amplia. Por un lado, Paz Gago nos proporciona, casi por descuido, el término transcodificación (2004:168) para ilustrar el proceso que se establece en la creación de una obra que se ha hecho originalmente con otro código, y que en este caso una rápida investigación me permite decir que consiste, con la observación de Domínguez Garrido, “en traducir imágenes en palabras, operación que exige del narrador un notable esfuerzo para evitar que el código verbal mitigue o apague el fulgor, el colorido y, en suma, la riqueza inherente de la imagen” (2000:80). Por su parte, Gimferrer refresca las insalvables distancias entre un arte y otro, para así evitar asociaciones forzadas o ingenuas.

La verdad más básica que se establece entre cine y literatura es que se trata de dos formas de arte completamente diferentes. Uno depende de la imagen en movimiento, el otro de la palabra. Cuando se establecen relaciones de dependencia, como en el caso de que se rueda una película a partir de una novela o un cuento (¿Nunca un poemario?), la primera reacción es buscar las similitudes, aunque sepamos que de existir, éstas sólo son una coincidencia afortunada. Pero, esa dependencia explícita nubla el juicio.

Sin embargo, este trabajo no se trata de una relación tan directa como una adaptación. Me interesa explorar una funcionalidad general de uno de los códigos en el otro. Hasta este punto, esta tesis ha buscado dejar en limpio un proceso de codificación y narración cinematográfica que ayude a explicar el papel del personaje como genuino elemento filmico en tres novelas de Manuel Puig, en las que el narrador no puede identificarse con facilidad.

En este proceso de descarte, hemos concluido que el lenguaje cinematográfico consta básicamente de la imagen en movimiento, el plano y el montaje; y que la narración filmica es un proceso plurifuncional en el que el narrador es sustituido por un conjunto de factores, la instancia narrativa, en la que el personaje puede fungir como agente de la narración, lo cual le otorga una libertad creativa que en la narratología estructuralista siempre es negada a través de algún proceso enunciativo superior, implícito o explícito. A partir de estos puntos básicos, ahora quisiera dar el paso siguiente y plantear el proceso de apropiación que desde un punto de vista

formal hace la literatura de estos elementos fundamentales del lenguaje y la narración cinematográficos, para después buscar su presencia en las novelas de Manuel Puig.

La imagen literaria a partir de la imagen cinematográfica

En el cine las imágenes que vemos son un hecho dado. Las percibimos “directamente” de la pantalla a través de la percepción de la vista. Nuestra mente, en un proceso de asociación las identifica y a medida que avanza la película va dándoles un orden. En la literatura, este proceso arranca con la palabra, que no es más que una representación signica que contiene un significado, así que nuestra mente primero debe identificar la palabra y luego asociarla con una idea para después darle un orden lógico a lo que trasmite. Cuando un escritor crea el texto que contiene su obra literaria imagina lo que escribe y luego el lector al leerlo también lo imagina. En el cine, el director y su equipo imaginan las diferentes tomas que formarán su película, pero el lector no debe imaginarlas porque las tiene ante sí.

Si vemos el asunto de esa manera, es comprensible que algunos autores se empeñen en que no hay un acercamiento posible entre los dos artes. Salvo por aquellos libros en los que se usan imágenes acompañadas de texto para desarrollar la historia (fotonovelas, novelas gráficas, cómics, entre otros), en la literatura escrita la imagen siempre se da en un nivel mental, como en cualquier otro procedimiento verbal cognoscitivo. Entonces, para que el escritor pueda crear sus imágenes debe encadenar palabra tras palabra hasta que logre un conjunto sistémico de éstas con el sentido particular de lo que quiere representar: el enunciado.

La imagen en el texto será algo que necesite un espacio temporal, construido por la sucesión de palabras con las cuales la mente irá formando un conjunto coherente de elementos asociados con la idea de ser, espacio y estado: Algo está en un punto de alguna manera específica. En cine la imagen condensará estas dimensiones en una aparición instantánea que sintetiza las funciones comunicativas de la palabra. Mitry (1989a:152) piensa que es por esto que muchas personas no están satisfechas con las adaptaciones de las novelas al cine; porque se han formado una imagen mental de lo leído que luego no corresponde con lo que ven en la pantalla.

Lo que suele ocurrir, sin embargo, en el proceso contrario (de la pantalla al papel) es lo que ya hemos mencionado; que son muy raros los ejemplos en los que una película es adaptada a la novela o el cuento. Esto otorga cierta libertad en la apropiación de la imagen fílmica por parte del código literario, puesto que se trata de un proceso de creación que no debe coincidir con las expectativas previas del lector. Cuando una o varias películas aparecen como parte de la trama en una novela o cuento siempre se toman como una referencia, como el marco temático en que se construye la historia y en este sentido cualquier descripción es válida. Al fin y al cabo, la imagen literaria es descripción. Y es este el medio por el cual la imagen fílmica se convierte en literaria.

Pero, si toda descripción es originalmente literaria, ¿por qué debe entenderse que ciertas descripciones son la traslación del código fílmico al literario?

Una imagen literaria no es sólo la construcción verbal de una figuración mental. Es ante todo un uso particular de la lengua con el propósito de resignificar el

sentido del mensaje expresado. Se trata, como es sabido, de una forma particular de expresión dotada de una naturaleza sensorial, afectiva y emocional que comunica, en distintos niveles, valores de la realidad desde una subjetividad particular. Su naturaleza descriptiva tiene un propósito narrativo, de ubicación espacial, de situación anímica, es connotativa, ante que denotativa. La imagen filmica, en cambio, es significativa en sí misma, por lo que su naturaleza es sintética, siendo denotativa antes de connotativa.

Cuando la imagen literaria parte de una codificación filmica se establece una relación ekfrástica, ya que la imagen verbal reproduce los horizontes estéticos de la imagen visual, y por tanto “aunque pueda funcionar con total autonomía, como texto, siempre arrastra esa silenciosa conciencia de saberse vicaria ... porque las palabras —como un eco— activan la potencial resonancia de las imágenes vividas” (Calle, 2005:17).

Claro que la ekfrasis, como proceso de transcripción verbal de la imagen visual, se queda en el plano de lo estático, convirtiendo la imagen en objeto transferible de la experiencia del observador, mientras que la imagen literaria filmica es más un proceso de composición básico para la construcción posterior del texto narrativo. Pero, no deja de tener pertinencia lo planteado por Calle acerca de la dependencia que mantiene la imagen verbal de la visual que la origina o que persigue construir.

En todo caso, la imagen literaria filmica intenta imitar la sensación de estar ante la pantalla y para ello recurre a la apropiación de la temporalidad sincrónica y a la creación del escenario espacio temporal de la narración.

En el cine, todos los acontecimientos y situaciones se dan en presente. A pesar de que la voz de un personaje narrador o el montaje mismo sugieran un retroceso o adelanto temporal, el espectador tiene la imagen ante sí, discurrendo según un principio de captación inmediato de temporalidad sucesiva. En literatura, en cambio, el lector tiene la sensación de ver algo vivido, algo que ya pasó. Por lo general, debido a que la narración se presenta a través del pretérito perfecto simple.

En este sentido, cuando la imagen literaria parte de un principio filmico busca reproducir esa sensación de sincronía entre los acontecimientos y su observación. Esto puede ser el motivo porque algunos autores, entre ellos el propio Puig, se valen del guión como registro documental discursivo para trasladar al lenguaje literario parte de los códigos cinematográficos, al depender éste del presente como tiempo de enunciación temporal. Con ello, la imagen literaria logra la impresión en el lector de que “los hechos actúan y reaccionan unos sobre otros [significando] la inmanencia de lo real, apesando ‘lo que es aquí y ahora’ en un todo episódico, es decir, en una duración que es la existencia misma mantenida y proseguida en la actualidad continua de su evolución”, lo que es en palabras de Mitry (1989a:158) la naturaleza básica de la temporalidad en el cine.

Si los acontecimientos se desarrollan a partir de su propia concatenación y no como un constructo discursivo a partir de la voz de un narrador, entonces la imagen

literaria pasa a formar parte de un todo más grande: la narración. En una película, como hemos visto, ésta depende de un conjunto plurifuncional, que hemos decidido llamar la instancia narrativa, en la que participan además de los “creadores” de la película los elementos internos de ella y el espectador. Si la imagen literaria funciona a partir de la naturaleza filmica, lo hace porque, liberándose de la funcionalidad figurativa, actúa como parte compositiva de un escenario, a partir del cual se puede presentar la interacción de unos personajes. La imagen literaria filmica es capaz de generar la sensación de que los personajes son los ejes motrices de la narración.

La imagen literaria filmica debe sobreponerse además a la presencia absoluta del narrador para funcionar como una unidad cinematográfica. Esto es prácticamente imposible, dado que su origen es precisamente el de una voz que la configura a partir de un discurso. La imagen depende de su naturaleza verbal y hasta cierto punto queda atrapada en su carácter doblemente mimético, el de la realidad y el de la forma cinematográfica, es decir, aparente en ambos casos.

Puede que en algunos casos de audacia teórica haya quien niegue la existencia del narrador, pero es innegable el hecho de que mientras la descripción dimane de un punto que no sea un conjunto de circunstancias, como la instancia narrativa (que usurpa el lugar del enunciador), es posible señalar la existencia de la voz del narrador.

Puig, en cambio, parece haber hallado la fórmula para eludir esta dependencia y de allí su importancia como renovador de la estructura novelística. Ya veremos

cómo. Por ahora me interesa pasar a la segunda construcción discursiva de nuestro camino de retorno de la pantalla al papel.

El personaje dueño de la escena

En la literatura el personaje, como la imagen, es una construcción discursiva. Al hablar del personaje en el cine, ya había adelantado algunos rasgos característicos de esta unidad narrativa. Por un lado, se trata del simulacro de una persona,

es un ser de palabras. Pero no solamente porque ... sean las palabras las que sirven de soporte a su representación, sino, sobre todo, porque a través de las palabras nace la verosimilitud esencial que hace del personaje un producto de la 'voz' de la 'persona', testigo irremplazable del personaje literario (Baiz Quevedo, 2004:126-127).

Por otro lado, es la pretendida simulación de unos caracteres que hacen a esa persona. Se trata, como se ve en la cita de Baiz Quevedo, de una persona que alguien ve y nos dice cómo es, y al mismo tiempo, de lo que logra transmitir de toda su carga psicológica que lo define como alguien.

En literatura es determinante la imagen mental y la sensación que transmite esa construcción para que el lector establezca una individualidad perteneciente a un elemento actancial antropomórfico en el terreno la obra. El personaje también queda restringido a las palabras que lo definen. Son curiosos los casos en los que personajes literarios pasan al cine porque, al igual que con el conjunto de la obra, el espectador

espera que estos coincidan con su imagen mental. Y son curiosos sobre todo en aquellos casos en que una realidad visual ha usurpado el espacio de la imaginación, como en el caso de Sancho Panza, el escudero y amigo de Don Quijote, sobre quien una nota de la edición comentada de la Real Academia Española hace notar que Cervantes (o el narrador) lo describe zanquilargo (Cap. IX, pág. 87) y nunca bajito de estatura como se ha perpetuado en el imaginario de los lectores por influencia de los célebres dibujos de Doré.

Ahora bien, aparte de esta representación visual que en ocasiones el narrador alude (como en el caso de las novelas psicológicas en las que casi nunca se da una descripción física del personaje), está la cuestión de la forma en que la narración nos presenta los rasgos psicológicos del personaje. Existen muchas maneras, y la narratología ha echado mano de ellas a veces en formas realmente enrevesadas, en las cuales podemos acceder a ese mundo interior.

Antes hablé de la inaplicabilidad de los niveles de focalización y puntos de vista de Genette en el cine, pero en la literatura los límites de esta escapatoria son más estrechos, en gran parte, por todas los recursos que la teoría narratológica emplea para aprehender los elementos literarios. En suma, en literatura, todos los textos serán heterodiegéticos u homodiegéticos, pasando por los casos en los que el narrador presta su voz a un personaje lo que da lugar a la metadiégesis de los textos intradiegéticos o aquellos en el que el narrador extradiégetico se apodera del interior de sus personajes para comentar sus pensamientos, sensaciones o emociones desde el exterior, a través el estilo indirecto libre (Garrido Domínguez, 1996:141).

Con esa cantidad de tipologías es impensable que el personaje pueda en algún sentido pretender su independencia actancial. Siempre dependerá de la voz, explícita o implícita, de un narrador. Sin embargo, de lo que se trata es de las formas en que un personaje (o la obra) se apropia de la impresión que en cine tiene el espectador de ser testigo de un acontecimiento que “ocurre” y no de uno que se cuenta. Si somos estrictos, la aparente independencia del cine que tanto he defendido, es también una ilusión. Una muy bien lograda por las posibilidades representativas y creativas del arte cinematográfico, pero ilusión al fin.

Entonces, cuando esta ilusión también funciona en la literatura, es porque el personaje logra hacerse con la impresión de que es capaz de generar los módulos identitarios de su propia personalidad. Y para ello no basta que el narrador ceda su papel de conductor de la historia. El personaje debe asumir la completa apariencia de ser un enunciador.

El personaje literario que funciona como uno filmico debe generar un discurso, el suyo propio, sin intervención. Para esto en el texto deben desaparecer los *verba dicendi*, en primer lugar, que adviertan al lector de que una entidad superior está dando a conocer los acontecimientos. Si las marcas discursivas, que sirven para ordenar el enunciado de acuerdo a un proceso comunicativo que incluye un emisor y un receptor explícitos, desaparecen, se empieza a generar un modelo narrativo en el que sólo media entre la representación y el lector una perspectiva. En el cine, salvo en los casos en los que hay un personaje relator, los personajes interactúan entre sí sin

anticipación o marcas discursivas espacio-temporales. En literatura, para imitar este efecto deben desaparecer.

Puede que una primera tentativa de este tipo de modelo sea la narrativa epistolar, ya que los interlocutores se comunican entre ellos sin la conciencia aparente de participar de la construcción de una historia. Esta pretendida falta de sujeción a un plan narrativo directo alimenta la idea de la independencia actancial de los personajes. Interactúan, sí, con otro (u otros), pero la arquitectura del discurso, con sus características especiales, dimanar de su identidad como unidad mimética, y no de una voz enunciativa externa.

De este estilo se puede pasar al de la novela conversacional o novela dialogada, que en esencia se funda en los principios representativos del teatro. Dice Beltrán Almería (1992:82) que “la aparición del *diálogo* en la narración [literaria] supone el recurso más tradicional para presentar y aproximar al lector a la actualidad viva de la materia novelada”. Como en el caso de la imagen literaria fílmica en que debe pretender alcanzar la temporalidad del cine, el diálogo confiere a la narración literaria una inmediatez que contradice los verbos que la introduce, los verbos de acción comunicativa cuando estos se presentan en algún pretérito o futuro. La apropiación del código fílmico por parte del código literario privilegia y da una proporción significativa al diálogo en la construcción de su historia.

Beltrán Almería no presta mucha atención a esta propia afirmación suya y se limita a clasificar el diálogo en dos grandes tipos: el que sirve para dar a la narración un punto definitivo (tendencia objeto-analítica) y el que permite al héroe

caracterizarse a través de sus palabras (tendencia verbal-analítica) (1992:82-83). De esta manera, el diálogo forma parte de un recurso de la voz enunciativa de la narración.

Por suerte, Garrido Domínguez (1996) es más concienzudo y menos conservador y otorga al diálogo el puesto que tiene en la literatura dinámica que explora todo tipo de recursos narrativos: “Históricamente, ha constituido uno de los recursos para aminorar la presencia del narrador o eliminarlo por completo del texto y, de rechazo, ha servido para potenciar el papel del personaje dentro del relato (y, por supuesto, el mimetismo)” (:263). Una observación que sin intención plantea el asunto desde la perspectiva de esta tesis: El personaje literario filmico es una unidad mimética que dialoga, propone la conversación y obtiene una réplica. No se trata de la enunciación unilateral de los textos narrados en primera persona (homodieéticos), sino de una construcción bilateral en la que dos personajes interactúan, dejando de lado las imposiciones de la voz narrativa.

El diálogo va dando a conocer a los personajes, al igual que en la literatura tradicional, pero a diferencia de ella, en la narrativa literaria filmica el personaje oculta de su interlocutor los elementos que no quiere que conozca y revela los que le ayudan a mantener o estimular ese intercambio. Porque la relación que se establece a través del diálogo es la que determina la presencia del otro en la realidad diegética, en la mimética realidad de la narración. No va dirigida al lector, quien participa desde fuera como un observador, al igual que en el cine. Nadie le cuenta, tan sólo una instancia le permite observar el caso.

Como en la literatura epistolar y en el cine, la narrativa literaria de este tipo hace que los espacios en blanco cobren significación, ya que constituyen los ejes en los que el lector se apoya para armar la historia a partir de lo que conoce. El diálogo, esto es la actuación de los personajes en función de su motivación y sus conocimientos en relación con sus interlocutores, construye escenas, reunión de muchas imágenes, que luego se ponen juntas según un orden determinado. La novela filmica, al igual que la película, da la información que quiere para que la instancia narrativa opere como organizadora de la historia. El lector debe partir de este montaje para descifrar la estructura, sin más ayuda que las unidades significativas que presencia en la actuación de los personajes.

www.bdigital.ula.ve

El montaje literario

Martin (1996:144) divide el montaje cinematográfico en narrativo y expresivo. El primero de ellos es el aspecto técnico de postproducción, en el cual una parte del equipo de filmación, a veces con el director, realiza la unión de las tomas según un orden que dé como resultado la historia. El segundo es la reunión particular de planos para comunicar una significación específica, de acuerdo a una intención y un estilo estético.

Cuando el texto narrativo se construye según una voz enunciativa no es necesario prestar atención a un proceso como el montaje, ya que el desarrollo de la historia depende de la exposición y descripción de acontecimientos y situaciones que hace el narrador. Las secuencias están delimitadas por enunciados temporales o

articulaciones lógicas en las que la estructura narrativa se construye en capítulos, más que en escenas o secuencias.

En cambio, en el caso de la narrativa literaria filmica, fundada en la interacción de los personajes, estas secuencias estarán supeditadas tanto a lo que se dice como a lo que no, de modo que el lector debe estar atento a los señalamientos que haga el texto para cambiar de secuencia o escena. En algunos casos, la narración puede presentarse bajo el formato de un guión cinematográfico, valiéndose para ello de una voz indeterminada que señala aspectos externos a la actuación misma del personaje y alertando de un cierre. En Puig, como veremos más adelante, los puntos suspensivos pueden cumplir las funciones de un fundido en negro o un corte.

En todo caso, lo importante es que la narración requiere del personaje y del lector/espectador para que las escenas adquieran un orden significativo. Y de esta manera la instancia narrativa es traspasada del cine a la literatura.

Otro aspecto relacionado con el montaje tiene que ver con el encadenamiento temporal que veíamos en la imagen literaria filmica. Al estructurarse la narración a partir de un continuo fluir de acontecimientos presentes, las imágenes niegan al espectador la capacidad de percibir la duración de la historia y dividen en segmentos espacio-temporales esas secuencias que el debe estructurar a partir de los elementos que hemos mencionado. El lector es, pues, un espectador que imagina el mundo que le es presentado con palabras, pero al mismo tiempo que lo ordena en una situación presente articulada en secuencias de acción. Estas son las escenas determinadas por la

interacción de los personajes, a través de las cuales es posible acceder una determinación de acciones por parte del personaje y su condición de agente.

La narración literaria filmica se asegura de que este fluir imite la trayectoria obligada de la película. Dice Mitry (1989b:437) que a diferencia del lector, “el espectador que asiste al desarrollo de un film no puede volver atrás” por lo cual su narración debe ser inteligible, expresando en una mínima cantidad de tiempo el máximo de cosas. De esta manera, el lector atento verá en la narración de esta literatura unos ocultamientos e informaciones que hacia el fin se revelan como capitales en el ordenamiento de la trama, si su construcción de las escenas está basada en la estructura que propone la instancia narrativa.

Y son estos aspectos generales los que caracterizan a la mayoría de la literatura que guarda una relación más que temática con el cine. A diferencia de lo que puede parecer a algunos teóricos, para quienes la sola presencia del cine como tema es señal inequívoca de una literatura filmica (por llamarle de algún modo), los elementos que he mencionado aquí rastrear un vínculo mucho más estructural entre cine y literatura.

Debo puntualizar que al igual que en el paso de la literatura al cine, obviamente estos elementos estarán supeditados a las premisas artísticas de la literatura escrita. Los géneros híbridos apuntan hacia nuevos horizontes, en los que la imagen, el sonido, el color, la música, la dimensión, etc., ofrecen nuevas posibilidades, pero de momento hay que aceptar el hecho de que si se estudia un arte

en específico, buscando en él la capacidad de adaptación a otro tipo de código hay que esperar limitaciones e imperfecciones.

La literatura imita en este caso al cine, para generar en el lector una sensación conocida y vinculada al acto de ver una película. Pero, obviamente esa imitación es imperfecta y llena de obstáculos. Nunca será igual leer en *Harry Potter* que las fotografías captan el movimiento del instante que las tomaron que verlo en la pantalla. Parece mucho más sugestivo el efecto visual inmediato, que la referencia de la novela. Pero al mismo tiempo, ese tipo de observaciones no deben ser una excusa para la negación absoluta de las posibilidades que supone el salto de una forma artística a otra.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO IV

MANUEL PUIG Y SU RELACIÓN CON EL CINE

¿Qué más se puede decir de Puig y su relación con el cine, que él mismo o sus estudiosos no hayan dicho ya, con mayor o menor profundidad? Muy poco, realmente. Manuel Puig siempre gozó de una atención especial entre los lectores y críticos y él siempre estuvo atento a ellos, abierto a las entrevistas, las conferencias, las clases y las discusiones públicas de su propia obra.

Esta apertura incidió en la mayoría de los análisis acerca de su trabajo y hasta cierto punto los condicionó. Es muy raro encontrar un texto escrito a propósito de un título de Puig que no contenga una cita textual de sus palabras o —en ocasiones— una entrevista completa. Él mismo pareció ser el mejor crítico y analista de sus libros.

En este sentido, es posible ver la carrera de Puig desde tres perspectivas fundamentales: su vida, los géneros a los que pertenecen sus libros y las influencias que tuvo; y todas, sin embargo, siempre van a parecer una sola.

El hecho de que los primeros años de nuestro escritor hayan transcurrido en una desolada provincia argentina de principios de siglo XX ha ocupado mucho la atención de los estudiosos de su obra, toda vez que el propio Puig dejó muy claro que este ambiente determinó su rotundo distanciamiento de algunas nociones autoritarias del arte y de la sociedad. La presencia en el hogar de la férrea autoridad paterna y la solidaridad cómplice de la madre con el niño Puig acentuaron en el espíritu del joven escritor la tendencia a demarcarse de muchos convencionalismos sociales de la época.

Corbatta (1988) publicó un extenso libro en el que a través de conversaciones, conferencias, clases magistrales y entrevistas, intentó desentrañar los mitos personales y colectivos que tuvieron una influencia determinante en la escritura de Puig. El resultado fue un compendio de cientos de estas anécdotas hogareñas y del psicoanálisis personal de Puig, que permitió una vez más dejar claro que su literatura era el resultado de los caracteres más personales de sí mismo.

La presencia del cine como escapatoria ante una realidad que le resultaba insoportable es el inicio de esta continua asociación de la literatura de Puig con los mitos y temáticas filmicos:

Yo fui al cine y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esa ficción —las películas de Hollywood— y que la realidad del pueblo era una película de *clase B* que yo me había metido a ver por equivocación (Puig citado en Corbatta, 1988:26).

A partir de este punto lo que se puede decir es que Manuel Puig se convierte a sí mismo en uno de sus personajes, y desde su perspectiva de escritor, desmonta las estrategias y propósitos de su obra como si hablara desde dentro. Como se ve en la cita, Puig asume abiertamente que el papel del cine en su vida va a ser determinante en la forma en la que escribe sus novelas.

Por supuesto, que su primera afición es netamente cinematográfica, con la cual llegó a estudiar, gracias a una beca, en el Centro Sperimentale di

Cinematografía, en Roma. El tiempo, los fracasos, la necesidad artística y la recepción de su obra escrita determinan que sea un escritor después de todo y no un director de cine. Pero la influencia se quedó allí y a lo largo de su carrera literaria nunca se separaría de ella.

Su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), fue paradigmática de toda la obra posterior de Puig. Por un lado, tenía una explícita motivación autobiográfica, emparentada desde el título con el cine y sus referencias más visibles (las divas); y, por el otro, significaba una valoración artística de los géneros menospreciados por el canon. De allí nace la larga relación de Puig con la cultura popular, con la que construirá su propia *ars poetica*.

Las novelas de Manuel Puig

Manuel Puig se conoce sobre todo por sus novelas. Escribió ocho y casi todas fueron un éxito editorial. Para Amícola (2000:6) esta preferencia es el resultado de un profundo proceso de negación del canon borgeano que dominaba la literatura argentina de los años sesenta del siglo XX, en el que la novela no tenía ninguna cabida. Para el propio Puig, la cuestión es un asunto de espacio; la estructura psicológica de los personajes, así como su desarrollo narrativo no tiene suficientes posibilidades en el cuento, de modo que era necesario el género novela para lograr el efecto que deseaban las historias (Corbatta, 1988:605).

Como sea, de las novelas de Puig la primera, como ya se dijo fue *La traición de Rita Hayworth*, publicada por primera vez en la Argentina, en 1968. Se trató de un

proyecto que había nacido como guión, pero que pronto derivó en novela. En ella, los aspectos más conocidos de la vida de Manuel Puig se dan a conocer casi en su totalidad, a través de la propia ficcionalización de los matices generales de su relación con su padre, las mujeres de su hogar, la sociedad y el cine.

La novela ocurre en Coronel Vallejos, lo cual era de entrada una denostación del toponímico del pueblo en que transcurre la niñez y adolescencia de Puig, General Vallejos. De igual modo, el personaje principal, Toto, un niño “diferente” que encuentra en el cine un escape a los rigores del medio y al igual que la complicidad perfecta con las mujeres de casa, que como él son víctimas silenciosas de un entorno profundamente machista.

Como características fundamentales de esta novela, además de la preeminencia del recurso cinematográfico como marco referencial de la trama, está la ausencia de la narración en tercera persona y una multiplicidad de recursos para resaltar la presencia del narrador protagonista (homodiegético), que resultaba ser una de las señales más sutiles, pero definitiva, de la ruptura con la autoridad que todo lo rige y gobierna.

Su segunda novela es *Boquitas pintadas* (1969), en la que la atención se traslada al tema femenino y la presencia de la cultura llamada pop, que significaba el contrario más claro de la alta cultura académica. Es una novela en la que Puig vuelve a echar mano de múltiples recursos para evitar la autoritaria voz del narrador: cartas, diarios, monólogos internos, guiones de cine, conversaciones, letras de canciones.

Todos estos elementos van configurando un universo literario anticanónico, caracterizado por el privilegio de las formas menospreciadas hasta ese momento.

De entrada, el hecho de que la novela se presentara en entregas, imitando el género del folletín, fue un argumento claro sobre las intenciones literarias de Puig de rescatar de la infravaloración una estética popular, que expresaba el espíritu cursi y melifluido de las novelas rosa, el tango y las radionovelas. En esta estética el escritor hallaba su forma más genuina de subversión, toda vez que contravenía la noción de un paradigma social impuesto y correcto (Corbatta, 1988). Aunque también hay que estar de acuerdo con Amícola cuando señala que esta novela sobre todo tiene una importancia capital en la obra temprana de Puig, puesto que lo sitúa junto a Julio Cortázar, Roberto Arlt y otros tantos escritores de la época del *boom*, en virtud de su exploración de diversas técnicas narrativas y un manejo inusual del tiempo (2000:12).

The Buenos Aires Affair (1973), la tercera novela, es de nuevo una apropiación de los códigos filmicos, en este caso del género policiaco, aunque redefiniéndolo, innovando sus esquemas, para introducir subrepticamente un contenido más polémico: el político.

Puig comentaba años después de la aparición de esta novela que su interés en presentar el tema político en su literatura se debía a una necesidad de indagar en los aspectos generales de un inconsciente colectivo, en el que podía diagnosticarse algo que él llamaba “el error argentino”, un error de orden político y sexual. Temas que obviamente partían de un acercamiento de Puig, cada vez más marcado, a la escuela del psicoanálisis. La novela que narra los últimos días de Leo Druscovich sirve de

excusa para presentar los acontecimientos políticos del país, revelando además una compleja red de asociaciones con los cuerpos policiales, la situación de la sociedad y una gama amplia y confusa de ambiciones y deseos sexuales. Todos estos elementos levantaron sospechas en la censura del país, así que luego de varias amenazas, Manuel Puig debe abandonar Argentina rumbo al exilio, del cual ya no retornará.

Su siguiente libro, *El beso de la mujer araña* (1976), es el que más ha trascendido, a pesar de que *La traición* y *Boquitas pintadas* significaran (en vida del autor) las obras que más se leyeron, las que más ganancias económicas le significaron. El éxito de *El beso* parece residir en su naturaleza innovadora, en el contenido cinematográfico, político, psicológico, social, sexual, que supo transmitir Puig a través de dos personajes argentinos muy cercanos a la cultura popular, que antes le habían funcionado tan bien. Molina y Valetín, dos presos que comparten celda, combaten la monotonía y el aburrimiento de la cárcel hablando de películas, posiciones políticas e intimidades privadas. Una vez más el cine y el melodrama acompañan la trama de un libro de Puig.

En sus anteriores novelas, los temas de la represión y el cine, como una ventana a la libertad para la diferencia, así como lo femenino, su situación ante los esquemas sociales, habían ocupado buena parte de la atención del autor y del lector. Con *El beso* se hace palpable la existencia de un tema mucho más cercano a Puig; la homosexualidad. Y puede palparse con toda claridad la preocupación de Manuel Puig por transmitir correctamente su idea sobre este tema en las notas al pie de página que incluye en la novela (Puig, 2005:59:94:125:133:146:160:188:198), algunas extensas

de hasta cinco páginas o más. Este apartado paralelo a la narración conforma un extraño caso de metaensayo que aprovecha la atmósfera de la novela para sus disquisiciones médicas sobre el asunto.

Pubis angelical (1979) es una vuelta al tema femenino; a la recuperación de una voz exclusivamente femenina que *Boquitas pintadas* había perfilado desde su relación con lo masculino y el deseo amoroso. La trama sale de Argentina por primera vez y va a México. Allí una chica cuenta, a través de su diario íntimo, parte de su vida, sus expectativas y sus ilusiones, mientras otra voz (no sabemos si suya directamente o de su inconsciente que toma la palabra) deja entrever sus fantasías más secretas. Es de nuevo el tema de la psicología profunda de sus personajes y las implicaciones en la definición del Yo, así como de la determinación de la conducta a medio camino entre lo que se desea y lo que se debe hacer, según la norma social.

Para su siguiente novela, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), Puig vuelve a recuperar el tema de los contrarios como forma de acercamiento al Otro. Larry, un joven norteamericano, segregado de su propia cultura, y Juan José Ramírez, un argentino mayor, enfermo, que requiere de los servicios de Larry para pasear, se encuentran en Nueva York, discutiendo sobre la vida, los anhelos, los amores perdidos y las esperanzas del futuro. Al igual que en *El beso*, esta novela recurre al diálogo sostenido a lo largo de la trama para desarrollar la historia.

En *Sangre de amor correspondido* (1983) las intenciones de Puig de captar la esencia de su personaje llegan al extremo: Al igual que García Márquez, con *Relato de un naufrago*, Manuel Puig echa mano del informante para escribir esta novela.

Este recurso se convierte en el eje fundamental de la narración y la estrategia consiste en convertir en ficción los testimonios, introduciendo la realidad sin más ambages en el mundo de la novela, desde una perspectiva reconstructiva, que es básicamente en lo que consiste hacer arte.

En esta ocasión, el sondeo de la psiquis es la del personaje masculino Josemar, un albañil de Rio de Janeiro, quien a través de un monólogo cíclico y a veces especular, puesto que aparece una voz interrogativa que estimula la narración, atraviesa por el laberinto de su memoria mezclada con deseos y fantasías, que la enturbian, la falsifican o le restan concreción. Se mantiene la exploración del inconsciente y la definición del Yo, que Puig sostuvo a lo largo de todas sus novelas.

Bacarisse (2009) llama la atención sobre el recibimiento de la crítica de esta novela, en la que primó un enfoque editorial antes que uno académico y metódico, acusando un agotamiento en la narrativa de Puig, un franco declive de sus estrategias discursivas, que mostraban el fracaso de la propuesta de *Sangre de amor correspondido*. Sin embargo, la propia Bacarisse sale al paso de estos planteamientos, primero, señalando que no se trata de verdaderos estudios críticos, sino de opiniones fundadas en juicios de valor (casi todos a partir de lecturas equivocadas), y luego, haciendo notar que esta novela plantea la inexistencia de “una verdad integral, de una solución perceptible, de un personaje auténtico o una psique estable” (2009:474). De hecho, para Bacarisse, podría tratarse de la novela en la que mejor se muestra el proceso de desmontaje por parte de los propios personajes y la narración, que acompañó a buena parte de la literatura del post-boom.

Cae la noche tropical (1988) va a ser la octava y última novela de Puig. En ella vuelve a la estrategia del diálogo, para contar a través de las conversaciones de dos hermanas, Luci y Nidia, el ocaso de la vida, la rememoración del pasado perdido y los detalles de las relaciones de una joven pareja que vive junto a las ancianas. Para Amícola se trata de una narración en la que el chisme se erige como epítome

de la forma de repetición con valor agregado o plusvalía, un elemento que nos lleva a la idea no solo de relocalización de la cita, sino de un caso especial de “traslado” o “traducción” como “remake of the world”, donde lo que importa es repetir la diferencia (2000:20).

Esto vendría a ser, en suma, la estrategia de duplicar las técnicas de la narración en la ficción misma, convirtiendo así a los personajes en los verdaderos narradores, a través de la metadiégesis, que Domínguez Garrido (1996:153) señala en la teoría de Genette, al hablar de los “narradores por delegación”, y que ya mencionamos antes. Aunque, tenga reticencias para aceptar la aplicabilidad absoluta de esta estrategia en la presente tesis, está claro que *Cae la noche tropical* sucumbe a ella, en vista de que buena parte de la novela está narrada a través de cartas, lo que reduce considerablemente el papel de la voz directa de los personajes.

Como ya insinuaba el comentario de Bacarisse, entre estas ocho novelas, para algunos críticos es posible trazar una parábola, en la que *La traición* y *El beso* hay una línea ascendente que luego se viene abajo. Sin embargo, esto no tiene ningún valor teórico real. Sólo sirve para notar por qué sus tres últimas novelas *Maldición*

eterna, *Sangre de amor* y *Cae la noche* han sido relegadas, en cuanto atención, y los estudios críticos sobre ellas son poco menos que tangenciales y someros.

Los dos libros póstumos, *Los ojos de Greta Garbo* y *Estertores de una década, Nueva York '78* (ambos de 1993, bajo el sello de Seix Barral), corrieron con igual suerte y hoy es muy difícil encontrar bibliografía crítica sobre ellos. Muchos comentarios, aficionados o empíricos, sí han aparecido. Esto es natural en un autor tan leído en su época y cuyo principal público pretendió ser la masa identificada (y educada) por la cultura pop; pero hay muy pocos estudios dedicados a explorar esa faceta de Puig, como cuentista (*Los ojos*) o como cronista de época (*Estertores*).

A ello pudo contribuir también la adaptación cinematográfica de sus novelas más reconocidas por la crítica: *Boquitas pintadas* (1974), de Leopoldo Torre Nilsson (con guión del propio Manuel Puig), *Pubis angelical* (1982), de Raúl de La Torre, y *El beso de la mujer araña* (1985), de Héctor Babenco. Todas estas producciones —de diferentes países, por cierto— fueron bien recibidas por la crítica especializada, lo que quizás hizo que se prestara más atención al Puig novelista, que a cualquier otra de sus facetas. También hay que decir que sus guiones y obras teatrales fueron reconocidos, aunque nunca al nivel de sus novelas.

El cine como fuente de esquemas y estructuras en Manuel Puig

En las palabras de Puig sobre sus vínculos con el cine hay, además de la relación manifiesta con su noción de escape, una identificación plena con muchos de los arquetipos y estructuras que el formato cinematográfico ofrece. El hecho de que

su experiencia fallida en la carrera del cine condicionara de alguna manera su forma de abordar la novela determinó que conservara algunos de los mitos fundamentales del cine y sus claves de comunicación.

Lo que parece resaltar de entrada en esta relación con los mitos del cine es la presencia de la mujer como objeto, lo femenino a través de los ojos masculinos, pero que se rebela y crece hasta convertirse en la figura mítica de la diva. No sé si sea una exageración, pero da la impresión de que en el cine el gran héroe es la mujer fuerte y liberada que logra sobreponerse al arquetipo dominante de la esposa ideal. Para Puig esta es la clave de la liberación de un mundo hostil y autoritario, porque no es la mujer complaciente, sino la *femme fatale* la que atrae, la que enloquece, desbordando la ficción a través de la pantalla.

Antes he evitado deliberadamente, por cuestiones de espacio y pertinencia, la asociación profunda que el personaje del cine tiene con la actriz y el actor. Lo he mencionado, pero no he querido profundizar en la identificación que los casos más dramáticos han dado a la construcción de la leyendas. Pero es de esta profunda identificación mutua de la que depende el símbolo, la figura mítica. Nótese que al hablar de la diva, siempre se la llama por el nombre de la actriz, pero otorgándole todos los atributos de sus personajes más célebres. Bette Davis es la “Loba” y María Félix “La Doña”. El hieratismo de Greta Garbo fue tan suyo y a la vez de sus personajes, que se llegó a promocionar *Ninotchka*, una comedia romántica, con el eslogan “¡Garbo sonríe!”

En pantalla de cine la mujer era sometida y desrealizada como en la vida real. Sin embargo, la mirada la seguía, la atención se centraba en ella, y esto daba la oportunidad de que en ocasiones las terribles imposturas sociales se agrietaran, dando paso a una heroína libre. Quizás contradictoria, conflictuada con sus deseos, sus fantasías y su identidad, pero centripeta. Una figura de la que podía además escucharse su voz, que hablaba por sí misma y que pretendía ser escuchada.

Puig en el cine no sólo encuentra una distracción, también ve un sistema de roles en los que el personaje femenino no está siempre dominado, en el que la mujer no es solamente la sumisa ama de casa. ¿Quiénes son esas mujeres que van de la pantalla a sus novelas? Rita Hayworth, Bette Davis, Hedy Lamarr, Greta Garbo; todas mujeres que surgieron de la construcción del objeto de deseo y que la enfrentaron, no siempre con los mejores resultados, como en el caso de Hedy Lamarr.

Es decir, que esa fascinación por el cine que Puig relata como la vía de escape de un mundo hostil, se proyectó originalmente como la liberación de la mujer, primero del silencio absoluto (lo que indicaba una ausencia de identidad) y, después, como el derecho a contar su propia historia. Bajo la mirada del hombre que dibujaba a la mujer, se imponía una inconsciente necesidad de libertad.

Lo que interesa a Manuel Puig en un principio es un asunto de roles. Los que veía en la pantalla del cine y los que tenía que enfrentar en casa. En *La traición*, como hemos visto, la cuestión del cine se proyecta en Toto y en las mujeres de su hogar, en la forma en que él y ellas pueden escapar a través de las películas de su árida realidad machista; mientras que en *Boquitas pintadas* son las mujeres del pueblo, que desean o

aman a Juan Carlos y toda la red de sentimientos y relaciones que eso desencadena, lo que sirve de marco para que lo femenino emerja rodeado de significación simbólicas de conductas aprendidas, pero con la mujer en primera línea (lo masculino es el objeto, mientras que lo femenino se convierte en sujeto). En *The Buenos Aires Affair* los esquemas del género detectivesco sirven a una mujer para desenvolverse, no como cuerpo del deseo, sino buscando sus propias claves de identidad.

El rol está condicionado por la autoridad, pero en el cine es posible una subversión. Primero que nada, por la aparente ausencia de una voz que condicione irreductiblemente a la mujer, la cual, en ocasiones, puede escapar a las imposiciones del medio. Luego, por la capacidad que adquiere el personaje de entregarse sin recelos a su esencia dramática, meliflua, provinciana. El hombre de la pantalla es ideal, viril, fuerte; tal como lo obliga la sociedad. Pero, la mujer puede permitirse muchas otras cosas; el glamur o la abyección, la sonrisa o las lágrimas, la bondad o la indolencia. Y aunque cualquiera de estas facetas esté condenada, la diva prevalece, más amada por lo que la hace individual (Belluscio, 1996:22).

De allí que el primer elemento del cine que vamos a ver en Puig sea el del personaje y su rol. De este factor va a depender en gran medida toda su obra en virtud de que sus grandes temas siempre estarán centrados, como ya se dijo, en los materiales inconscientes y en la forma en que la sociedad los exterioriza, reprime, moldea. No es casualidad que sus novelas más celebradas sean aquellas en las que un ser conflictuado en su psiquis, en su identidad, se enfrenta a los centros de autoridad. Así Puig intenta redefinir la cuestión de los roles.

Para ello, parte de una negación de la tercera persona como voz narrativa, debido en gran medida (según palabras del propio Puig) a su imposibilidad de ser objetivo con un tema y un medio que exigen, precisamente, la mirada subjetiva como verdadera vía para alcanzar el cometido. Ningún escritor es objetivo cuando escribe ni tampoco lo es ningún artista, porque el arte es en esencia la expresión de la subjetividad.

De este alejamiento, que según Corbatta (1988) coincide con la crisis del narrador, nace la técnica que pareciera acercar más a los personajes de Puig al cine: la escena dialogada. Para Garrido Domínguez (1996) “la escena encarna la *igualdad* o sincronía entre la duración de la historia y el relato” (:181), lo cual se expresa mejor a través del diálogo. Esto nos hace pensar en la noción que tomamos de Bordwell bastantes páginas más atrás sobre la narración cinematográfica, la cual reunía en un mismo esquema argumento, estilo y acción como un todo sincrónico del cual el espectador construye la historia.

A través del diálogo, Puig conseguía librarse de la tercera persona, puesto que los personajes iban a hablar siempre con su propia voz, sin necesidad de ninguna introducción aclaratoria, y al mismo tiempo transfería la experiencia del espectador de cine a sus novelas, ampliando las posibilidades que en un primer momento le parecieron estrechas en los mecanismos cinematográficos (Amícola, 2000:30).

Y también, como en el cine —por lo menos en las condiciones en que he intentado demostrar aquí— los personajes se convierten en agentes de la narración, otorgando la definición de sus psicologías (deseos, aspiraciones, fantasías,

necesidades, móviles) directamente a los lectores, quienes pueden acceder a su perfil de primera mano a través de su palabra y sus acciones.

Las películas (o la vida de las actrices, como en *Pubis angelical*) sirven a Puig de telón de fondo, de marco referencial, en el que quizás los roles funcionan como un efecto especular de los roles encarnados por los personajes, pero también ayudan a configurar sus identidades, pues, éstas estarán determinadas en gran medida por la alienación lingüística que el medio cinematográfico ejerce sobre personalidades en conflicto con su medio social. Sin embargo, este lenguaje irá evolucionando hasta encontrarse con el habla popular, que constituía casi una invención autóctona que revelaba mecanismos de adaptación viables tanto para la sociedad argentina como para sus novelas, que pretendían ahondar en esas estructuras del inconsciente colectivo. De esa manera, los personajes de Puig, como los de sus películas modelo, se van definiendo por un lenguaje propio, desarrollado como reflejo modificado de lo que el medio les da como patrón conductual. Puesto en limpio, los personajes de Puig se identifican por la forma en la que hablan, en la misma medida que por lo que dicen.

Por último, en lo que concierne a las tres novelas que he seleccionado para el análisis en esta tesis, esto es *El beso de la mujer araña*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Cae la noche tropical*, pareciera que la base estructural que da origen a su mejor apropiación del esquema cinematográfico es el mimetismo con la experiencia de ver una película. Al no existir una voz narrativa que vaya “produciendo” el discurso, el lector debe “presenciar” el diálogo entre los personajes

de manera directa, con lo cual va construyendo su propia imagen de lo que ocurre sincrónicamente, como decíamos que ocurría con la imagen literaria filmica.

Esto determina que la estructura narrativa de la novela se presente en un orden lineal, convencional y adecuado para la narración del cine clásico, ya que depende de la claridad de los acontecimientos para que el espectador pueda organizar la historia cabalmente. El cine de arte y ensayo (como Bordwell llama lo que se conoce por cine de autor) exige del espectador más atención y un esfuerzo de ordenamiento mayor, porque su propósito es el de una profundidad simbólica compleja, antes que la claridad y sencillez narrativa. Es decir, en ocasiones el contenido sacrifica la forma.

Puig confiesa que se siente más atraído por un cine de autor, que por uno “comercial”. Sin embargo, su choque con el neorrealismo italiano se da precisamente por sus imposiciones estéticas y, más tarde, con el *nouveau roman* por el rápido agotamiento de su tendencia a “posponer el contenido a la forma”. Por ello, quizás, las estructuras argumentales de estas tres novelas, las que se dan más expresamente sin narrador, a través de la escena dialogada, dan su justa proporción a la forma y al contenido, partiendo del esquema básico del cine clásico, el cual es: “planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace” (Fernández Díez et al., 1998:12). Esto parece básico y pueril, pero si se toma en consideración la época en la que se publican estas novelas, podrá entenderse que este esquema lineal era más propio de las películas comerciales que de las novelas vanguardistas, las cuales pretendían subvertir la tradición hegemónica del orden y la estructura de la novela decimonónica.

También debe ser ilustrativo el hecho de que estos principios de ordenamiento aún hoy operan en los manuales para la redacción de guiones, en las novelas rosa, en los *best sellers* de aventuras, misterio o policíacos (literarios o cinematográficos), pero han perdido vigencia en las novelas y las películas consideradas de autor.

Así, podemos resumir la relación de Puig con el cine, diciendo que se trata de un profundo proceso de identificación, en el cual el escritor argentino no sólo encontró unos referentes culturales más afines a sus necesidades intelectuales, artísticas y afectivas (como lo deja claro en sus “encuentros” con Corbatta, 1988), sino que además le permitió hacerse de una técnica y un lenguaje individual con el cual proyectar sus consideraciones personales sobre la Argentina, el arte y el inconsciente colectivo general, desde una perspectiva psicoanalítica.

CAPÍTULO V

TRES NOVELAS DE PUIG: LA AUSENCIA DEL NARRADOR

Es muy probable que sobre *El beso de la mujer araña* se haya dicho lo fundamental acerca de su relación con el cine, en vista de la vasta cantidad de estudios críticos que sobre ella existen. Sin embargo, mi intención de incluir esta novela en el presente estudio tiene un carácter referencial, que sirva de hilo conductor del desmontaje de las otras dos novelas, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Cae la noche tropical*, las cuales son menos conocidas y estudiadas. Confío en que establecer las similitudes y diferencias entre aquella y éstas permitirá un análisis cabal de los elementos que emparentan las novelas de Puig con el lenguaje del cine.

A lo largo de esta tesis hemos ido estableciendo vínculos entre el cine y la literatura, apuntando la apropiación más allá de los aspectos temáticos que la literatura puede hacer de los códigos cinematográficos. En vista de que parto de un enfoque comparativo, he querido seleccionar aquellos aspectos que puedan jugar un papel análogo en un medio y en otro, aun cuando en el proceso de traslado deba sufrir cambios inherentes a la naturaleza del medio destino. Es decir, comprendemos que la adaptación de un código pasa por una transformación en la que lo importante son las características que puedan mantenerse en la estructura del arte que adapta. En el caso particular de este trabajo, hemos decidido centrarnos en el personaje como agente de la narración, a través del diálogo, el uso de la imagen literaria creada a partir de la

imagen cinematográfica, y el montaje narrativo como estructura formada sobre la base de secuencias y un orden lógico progresivo.

El personaje toma la palabra

Lo primero que destaca en estas novelas es que la trama narrativa consta de muy pocos personajes. Siendo estrictos, por participación y vínculos actanciales, las tres novelas fundan su relato en parejas: Molina y Valentín, en *El beso*; Ramírez y Larry, en *Maldición eterna* y Luci y Nidia, en el caso de *Cae la noche*, aunque ésta última está dividida en dos partes, estilísticamente hablando, lo que permite la participación de otros personajes, rompiendo así con el esquema inicial.

Como bien señala Capellán (1994), éste es un proceso de evolución que se inició en Puig a partir de su tercera novela (*The Buenos Aires Affair*) y que respondía a una necesidad de crear situaciones dramáticas (en el sentido teatral del término), en la cual un número reducido de personajes permitiera al mismo tiempo satisfacer “la obsesión del autor de cederles la palabra” (:169). Al igual que en el teatro y en el cine, en varias de estas novelas, el mejor recurso para hacerlo fue el diálogo, construyendo así, con estas parejas de personajes, el desarrollo de situaciones en las que la voz del narrador se ve camuflada o desplazada del todo.

Es el diálogo, entonces, el vehículo por medio del cual nos llega la información sobre los personajes y los acontecimientos al mismo tiempo. Una concatenación dialogada de información que nos permite acceder a la historia y sus motivos, en palabras de Laouina (2009), que tiene características particulares en

cada una de las novelas. Como en una película (o una obra de teatro), el lector debe tomar de estas intervenciones de los personajes los aspectos del relato que le ayudarán a construir la historia global de la novela.

En *El beso*, son los personajes de Molina y Valentín, los dos presos en una cárcel argentina, quienes en un intento de paliar el tedio de las noches en prisión comparten sus recuerdos, opiniones, posiciones políticas y experiencias, cobrando especial relevancia las películas que Molina relata a Valentín, aspecto en el que la crítica se ha centrado, sobre todo por su valor simbólico y referencial.

Molina es homosexual. Sus inquietudes afectivas y emocionales están determinadas por esta orientación. Sus reconstrucciones narradas de las películas que recuerda reproducen estas inquietudes y satisfacen una necesidad de evasión que se hace patente en su propia identidad. Molina es una mujer en el cuerpo de un hombre.

Así lo atestigua esta afirmación:

—(...) Claro, él se dio cuenta enseguida de mí, porque a mí se me nota.

—¿Se te nota qué?

—Que mi verdadero nombre es Carmen, la de Bizet (Puig, 2005:64).

A partir de esta identidad el personaje construye la visión femenina de sí mismo una que debe hacer frente a su condición de doble encierro; el de la cárcel y el del cuerpo. Como un personaje del cine, Molina habla para darse a conocer, para mostrar a su interlocutor quién es, mientras que el lector lo descubre por las afirmaciones o los indicios que lo van identificando. Su predilección por los

personajes femeninos de las películas que narra, el apego irrestricto a la relación con su mamá, las atenciones especiales y afectuosas con que trata a su compañero de celda. Es todo parte de un proceso de autodefinición que la palabra del personaje va proyectando de sí mismo y que el lector capta directamente.

Valentín es un revolucionario marxista, preso por su participación en un movimiento político. Tiene un interés pragmático, utilitario, en las películas que le cuenta Molina (lo distraen por las noches de la soledad y el encierro). Sus intervenciones son calculadas, analíticas, y tienden a mostrarlo como alguien preocupado por los alcances ideológicos de cualquier tema.

—¿Sabes una cosa?

—¿Qué?

—Me quedé intrigado por el final de la película la nazi.

—¿No era que no te gustaba?

—Sí, pero lo mismo quiero saber cómo termina, para ver la mentalidad de los que la filmaron, la propaganda que querían hacer (Puig, 2005:88).

Como puede verse, en la réplica, la pregunta y la respuesta, están las claves para identificar a los personajes. A diferencia del guión (o el teatro en su versión escrita) no hay necesidad de paratextos en los cuales se indique quién habla o cómo lo hace. En la película, obviamente esta indicación es sustituida por la presencia del actor, pero en las novelas aquí estudiadas el efecto se logra cuando el personaje mismo dice algo que responde al conocimiento que nos vamos formando de él.

Es así que los diálogos nos cuentan quiénes son los personajes, pero a través de ellos mismos. Molina cuenta a Valentín las películas, pero esto es un pretexto porque, poco a poco, a medida que avanza la confianza entre ellos, las confidencias salen a flote y se van contando mutuamente sus vidas. Molina a Valentín de sus amores conflictivos, sobre su mamá que está enferma, acerca de los planes que tiene cuando salga; Valentín a Molina de las acciones del movimiento, las estrategias de luchas, de los compañeros que ha dejado atrás.

Esto, al mismo tiempo, contribuye a ir fijando los roles, en el sentido social asociado al género. En las películas que narra Molina las mujeres son personajes caracterizados por una maldición, por la desgracia o por su dependencia afectiva de un hombre. Son —como lo demostraría un rápido examen— proyecciones del propio Molina. Para él hay algo fascinante en esas mujeres atrapadas en las circunstancias de su propio ser, como también en su devoción por el hombre que aman. Progresivamente, esta fascinación se proyectará en el propio Valentín, quien se convierte en el depositario de sus ilusiones y buenos tratos. Molina es, de alguna manera, la “chica de la película” y desempeña ese rol perfectamente en el final de la novela de una manera trágica. Quizás porque no podía acceder a la categoría de “fatal”, sino a uno más complaciente de “mujer sumisa y sacrificada”.

Valentín en cambio experimenta una evolución de apertura, pero no de transformación. Es un hombre y sus necesidades espirituales tienden a la trascendencia. En la narrativa de Puig, como se verá, los hombres son egoístas y autoritarios, mientras que las mujeres son afectuosas, consideradas y complacientes.

Por ello, Valentín utiliza su relación con Molina para sacar provecho y beneficiarse de ella. Sus planteamientos pragmáticos del inicio van cediendo espacio a una comprensión del Otro y llega a entender sus razones y el valor de sus acciones, pero se mantiene en un plano masculino, caracterizado por el análisis y por el disfrute personal de lo que recibe. Accede en un momento determinado a retribuir esos obsequios y atenciones con un acto “de amor”, pero también puede interpretarse como un sacrificio que le implica placer para sí mismo, como lo atestigua su alucinación final, en la cual conversa imaginariamente con Marta, la mujer que ama:

—(...) y yo no sabía qué hacer para quitarle la tristeza, «yo sé lo que le hiciste, y no estoy celosa, porque nunca más la vas a ver en la vida», es que ella estaba muy triste, ¿no te das cuenta? «pero te gustó, y eso no tendría que perdonártelo», pero nunca más la voy a ver en la vida (Puig, 2005:268).

Aquí se plantea otro asunto: el diálogo como construcción conveniente de los personajes. Al igual que en el cine, los personajes nos cuentan lo que quieren que sepamos, sólo aquello que contribuye a sus propósitos. Valentín tiene restricciones para contar ciertas cosas a Molina, y éste aprovecha la situación para sacar partido favorable de su cercanía con Valentín ante las autoridades de la prisión. A medida que avanzan las escenas, gracias a la participación de otros elementos de la instancia narrativa, descubrimos que sólo debemos confiar parcialmente en lo que dicen los personajes y sobre todo en lo que quieren o quiénes son realmente.

Esto ocurre con más claridad en *Maldición eterna*. En esta novela ambos personajes son masculinos: Juan José Ramírez y Lawrence John (Larry), por lo que su relación es más tirante y conflictiva.

Ramírez es un hombre de 74 años, que vive en Nueva York, exiliado de la dictadura argentina de los setenta, quien debido al encarcelamiento y las torturas que sufrió antes de abandonar su país ha perdido la memoria, la salud física y buena parte de su cordura. Larry es un joven profesor de Historia de 36 años, quien por sus ideas políticas (de izquierda al igual que Valentín) no tiene un puesto fijo y debe resolver la situación realizando trabajos ocasionales, como acompañante de personas mayores, por lo cual termina relacionado con el “señor Ramírez”. Bajo estas circunstancias, un poco obligadas de ambos, se establece un vínculo conflictivo entre los dos hombres que llega a momentos de verdadero enfrentamiento.

Aquí no sólo el diálogo nos permite saber quiénes son los personajes, sino que además nos ayuda a saber que ellos mismos no saben muy bien quiénes son. Hay un continuo juego de confesiones falsas y asunción de papeles ficticios, que en ocasiones hace difícil seguir el hilo de la trama que se teje a partir de sus conversaciones. Ramírez quiere recuperar su memoria y Larry necesita salir de su desempleo. No hay ninguna intención de ayudar al otro, ambos son prisioneros de la situación y por ello sus actos se debaten constantemente entre lo que deben hacer para persuadir al otro y lo que realmente desean. Como en *El beso*, en esta novela el personaje masculino es egoísta y se preocupa por sí mismo más que del otro.

Los diálogos en *El beso* se ven interrumpidos en varias oportunidades por la introducción de otros recursos que ayuden a la construcción del argumento (introspección e informes policiales), pero en *Maldición eterna* sólo se hace uso de este elemento como complemento de la trama, como su cierre. Toda la narración reside en la interacción de los personajes, y debido a esto, como se anticipó antes, la veracidad de sus diálogos, el propósito de estos, tienden a ser más complejos. De hecho, en ocasiones los mismos personajes no se entienden entre ellos, hablan en niveles de sentido y significación diferentes:

—... Anoche, en el sueño, vimos un árbol como aquel de allá, aquel cerca del centro.

—¿Vimos?

—Sí. Usted y yo, y todos. Estaba bien a la vista.

(...)

—Escuche, señor Ramírez, la gente tiene sueños mientras duerme. Pero cada uno sueña solo. Es cosa particular, privada.

—¿Pero no vio ese árbol anoche, el de la rama diferente? (Puig, 1980:11).

Hay en cada personaje una motivación que depende de su carácter. Ramírez es insistente, apremiante, obsesivo en la búsqueda de respuestas. Las necesita para reconstruir lo que pueda de su memoria. Larry es irascible, impaciente y poco colaborador. Quizás la edad y el hecho de que no esté en esa situación por gusto con un inválido, anciano e inestable mentalmente terminen por agudizar su naturaleza

violenta. Como fuere, Ramírez mantiene durante toda la novela esa intención de hallar respuestas y Larry su intención de darlas sólo cuando sea imposible no hacerlo. De esta manera, se fundan así las características discursivas de los personajes. Siendo dos hombres, más o menos parecidos, la forma en la que podemos diferenciarlos en cada situación es la actitud comunicativa que tiene cada uno.

También puede establecerse una diferencia en el hecho de que Larry, por su nivel académico, es técnico en sus apreciaciones, analítico y teórico, como Valentín, en *El beso*. Esto se hace más notable debido al profundo interés que la novela tiene por el tema del psicoanálisis, especialmente en cuanto a las relaciones de padres e hijos:

—...El padre está fuera de la casa trabajando, todos los hombres de la zona están trabajando. Se quedan las mujeres, y nada más que un hombrecito cerca, al que se lo ha bañado y cuidado, y nutrido durante años. Es imposible que este apego no tenga un componente sexual (Puig, 1980:99).

Ramírez, por su parte, es más anecdótico, intuitivo, interesado por recuperar el sentido cabal de las cosas, incluido el vínculo entre los hechos y las emociones. Esa necesidad le hace imaginativo en el plano de la reconstrucción y presiona a Larry para que le ayude a ordenar sus capacidades mentales, estableciendo con él un juego de roles que siempre terminan por exasperar al muchacho, pues, lo enfrenta a la figura autoritaria de su propio padre. Y de este intercambio imaginario de posiciones, el señor Ramírez va sacando una visión general de las relaciones padre e hijo, que él

en el transcurso de sus propias desgracias ha perdido aparentemente. Claro que en ocasiones le lleva a imaginar cosas que no existen:

—Lo que no me dice es que los dos tuvieron otra cita al día siguiente.

—Me encanta su imaginación. No hubo segunda cita, una fue tortura suficiente.

(...)

—¿Qué sintió cuando por fin la abrazó, una vez en el departamento?

—Ya le dije que nunca la abracé. Y ojalá mi vida fuese tan florida como su imaginación (Puig, 1980:91).

Estas conclusiones también se reflejan en alucinaciones nocturnas, en las cuales la novela nos muestra la proyección psíquica de una mente trastornada. La identificamos debido al cambio radical en la actitud de Larry, lo cual hace patente la unidad actancial que logra el discurso como medio para establecer los rasgos definitorios del personaje.

Y como decíamos antes, la mentira del personaje es frecuente, necesaria en ocasiones, pero más frágil y confusa que en la novela anterior. Hay un episodio en el que Ramírez le dice a Larry que no deben dejarse ver de cierto hombre, pero después le aclara que ha sido un invento suyo para descubrir si podía confiar en él. Larry también le cuenta a Ramírez que estuvo en la Guerra de Vietnam, pero luego se retracta, diciendo que era parte de un juego. De esta manera, no sabemos hasta qué punto los personajes quieren engañarse entre sí, debilitando con ello el crédito que

podemos darles a sus palabras. Este rasgo que parece apenas un recurso dramático, tiene la importancia capital de resaltar el poder de configuración que el personaje tiene en el desarrollo de la narración filmica, de la cual hace uso Puig.

El cine como referencia tiene una participación tangencial en esta novela. En una ocasión aparece el tema (:40) y Ramírez desestima el valor de las películas aduciendo que no le inspiran confianza porque “son cosas inventadas”. Más adelante, una de sus alucinaciones, sin embargo, se configura en clave de novela o película negra, en la cual Larry se ve involucrado con una mujer a quien persiguen un espía, de manera que esto parece sugerir que conscientemente Ramírez subestima el valor de las películas, pero inconscientemente la influencia ejercida por ellas es determinante en su construcción de ciertos episodios.

En *Cae la noche tropical* las películas también aparecen de forma muy restringida, pero es quizás porque como decía Amícola, lo que tiene mayor importancia en esta novela es el chisme, la anécdota local, como construcción narrativa. Lo cual podría explicarse fácilmente por el papel que éste juega en la construcción de las historias de telenovelas y radionovelas, parte del fundamento cultural de Puig, como ya hemos visto.

Luci, de 82 años, es argentina, pero vive en Rio de Janeiro debido a la situación política del país y a la soledad en la que quedó después de la muerte de su esposo y del viaje de su hijo a Suiza. Nidia, su hermana de 81, la visita una temporada, para acompañarla y para buscar nuevos aires que la alejen del recuerdo de la muerte de su hija Emilsen. En esta novela, es una relación amorosa de la vecina de

Luci, Silvia Bernabeu, la narración que sirve de excusa para que los personajes cuenten parte de sus propias vidas, las cuales se ven involucradas en la historia que nos dan a conocer.

Desde un punto de vista discursivo es difícil diferenciar a los personajes que conversan, dado que se trata de dos mujeres marcadas por las mismas circunstancias. Por eso, el lector debe estar atento a las alusiones que cada una hace de los acontecimientos de su vida para ir estableciendo matices diferenciadores. Lo que debe llamar la atención en la participación de estos personajes, sin embargo, es la naturaleza del discurso, el cual constituye un buen ejemplo de la representación realista ante escenas pensadas como partes integrantes de una “literatura filmica”. Es decir, cómo a partir del uso del lenguaje los personajes se definen.

En *El beso*, el pragmatismo de Valentín, así como en *Maldición eterna*, el uso pragmático que se hace de la lengua define perfectamente a hombres, más vinculados al intelecto que a las emociones. En *Cae la noche tropical*, como en el caso de Molina, la tendencia es otra; un discurso caracterizado por la confesión sentimental, por el objetivo reparador de compartir las emociones (Gargatagli, 2004), por un intercambio de procesos emocionales profundos.

Silvia, detonante indirecta de la narración, cuenta a Luci los detalles de su relación con un hombre misterioso, inasible, pero al mismo tiempo le comunica de su soledad, de la necesidad que tiene de socorrer a alguien y de darle consuelo, y de cómo todo esto es frustrado por su incapacidad para retenerlo a pesar de todos sus esfuerzos. Luci, le cuenta a Nidia, estos detalles por un mecanismo de común interés

de distracción, de escapar de la inactividad y también por participar de alguna manera en esa historia, así como Molina se evade de la prisión y comparte la suerte de los personajes de las películas que le cuenta a Valentín.

Luci conoce a Silvia y siente por ella un afecto liviano. Nidia no la conoce y casi siempre va sacando conclusiones terribles de los motivos de Silvia. Y a partir de aquí, los personajes también se definen. Cuando Luci cuenta, toma la posición de Silvia e intenta reproducir con lujo de detalles la anécdota, dando crédito a todo lo que ella le ha contado y defendiendo esta veracidad ante el escepticismo de Nidia:

—¿Y qué ganaría con contarme mentiras? Él se da una ducha y se le va ese cansancio, sobre todo ese agobio en la cabeza, y ahí es que quería que la madre le conversase un poco de lo que pasó durante el día con los hijos. A la vieja no la sacan de la telenovela de las ocho y ni bien terminó esa porquería el hijo le pide que vea también el noticioso, así le cuenta a él las novedades (Puig, 1988:25).

Como puede verse, las situaciones que Silvia le comunica adquieren todas las características de un hecho dado, verosímil y cierto. Luci las cuenta tal como si las hubiera visto, como lo hace Molina. De esa manera, ella se convierte en la fuente de la información, su parte de la conversación es el medio que tenemos para conocer los acontecimientos de la relación de Silvia. Por esto la presencia de Nidia devuelve al lector al plano narrativo de las hermanas, ya que ella como Valentín, contribuye a establecer el desarrollo particular de la historia al ir introduciendo su propia

interpretación de los acontecimientos, como en estas líneas en las cuales Luci le habla de la trascendencia que tiene para el amante de Silvia un vestido de su antigua esposa:

—Pero ahora ella no está más, ni de floreado verde y blanco ni de nada. Yo creo que si él le contó todo eso de la esposa es que no tenía interés en esta otra [Silvia] como mujer (Puig 1988:27).

Los personajes establecen así el mismo vínculo que en las dos novelas anteriores, por lo cual la narración pronto se desplaza a sus propias vidas y a los acontecimientos de la cotidianidad en la ciudad brasileña. Hay un interés en resaltar los estragos de los años en sus cuerpos para que el lector tenga presente su edad, así como de hacer patente las implicaciones de la pérdida de sus seres queridos. Y a estos elementos a los que antes hacía referencia, cuando hablaba de las alusiones a su vida. Luci se refiere a su hijo Ñato, quien quiere que se mude con él a Suiza, mientras Nidia repite, muchas veces, la falta que le hace su hija Emilsen, anclada como está por el hondo vacío que esta ausencia deja en su vida, asociando así cada cosa de los relatos de Luci con su hija:

—Era la mujer la que estaba internada. Ella falleció, pobrecita.

—¿De qué, Luci, de lo mismo que Emilsen? (Puig, 1988:8)

(...)

—Bueno, ella se fue porque la llamaron una noche diciéndole que tenía veinticuatro horas para salir del país, si no la mataban.

—Emilsen tenía una amiga que se tuvo que ir... (Puig, 1988:12)

En esta forma, los personajes van moldeando las situaciones de los relatos que sirven como pretexto de su propia historia, para adaptarlos a las circunstancias de sus anhelos, deseos o móviles, con lo cual adquieren un valor superior al que tienen como sujetos en la literatura y se ubican en uno similar al del personaje como agente de narración, al igual que en el cine.

También es de hacer notar que en esta novela se presenta una vez más la clara definición de los roles que ya se habían presentado en el caso de *El beso*. Las mujeres son amorosas, comprensivas y serviciales, mientras que los hombres son egoístas, oportunistas y desconsiderados. Sin embargo, la dependencia de ellas hacia la valoración y el reconocimiento afectivo de estos sigue siendo un factor fundamental en el establecimiento de sus móviles actanciales. Silvia intenta desesperadamente consolidar una relación con Ferreira; Nidia tiende su mano desinteresada a Ronaldo, el joven guardia del apartamento de Silvia; Luci por complacer a su hijo viaja a Suiza para no regresar más. El mismo final de la novela es una ratificación de esto, cuando se descubre una situación sórdida en que Ronaldo “ha tomado ventaja” de una niña, siendo un hombre casado y su esposa viaja hasta Rio de Janeiro para buscarlo.

Como puede apreciarse hasta aquí, la participación de los personajes es decisiva para ir construyendo la historia de estas novelas, toda vez que es a partir de ellos que se configura el argumento, para el cual van aportando las informaciones básicas de los acontecimientos, los rasgos definitorios de sí mismos y las implicaciones de estos rasgos en sus acciones. Por otra parte, los aspectos que ellos

no aportan directamente son fácilmente deducibles a partir de los elementos que surgen de su interacción con los demás elementos de la novela, entre los que no sería redundante contar a los otros personajes, los “secundarios”, que intervienen en los tres libros para ofrecer informaciones capitales en el desenlace o la concreción de algunos datos aclaratorios: El director de la cárcel, en *El beso*; los responsables del hospital Hogar que alberga a Ramírez, en *Maldición eterna* y los hijos de Nidia y Luci, así como Silvia, en *Cae la noche*.

Además, como lo plantea acertadamente Laouina (2009), al referirse al caso de *El beso*:

La exclusión o ausencia total de una esencia narradora ... hace que el lector se introduzca, de lleno, en el mundo ficticio de la novela y sin el intermediario de la habitual voz que caracteriza las novelas clásicas. Esta clara influencia del cine en la escritura puigiana ... permite al lector eventual descubrir a los personajes sin presentación previa exactamente como ocurre en las películas (:4)

Sus conversaciones, los diálogos que sostienen, son una construcción fílmica en la medida en que responden a lo que Gargatagli (2004:30) ha denominado la escenografía verbal: significaciones trascendentes en la que los temas al parecer banales o sin sentido guardan secretas resonancias con un universo ficticio que persigue un relato mayor.

Ahora bien, existen otros elementos en la novela que ayudan a reforzar esta impresión. Dado que no sólo con personajes se construye la historia, existen también otro tipo de marcas gráficas y discursivas que van a contribuir en la construcción de la imagen filmica traspasada al código literario. Éstas básicamente son elementos comunes de la lengua escrita, que en la estructura de estas novelas pasan a desempeñar otras funciones; unas referenciales en que el lector puede identificar con algunos aspectos específicos del cine.

La imagen emergente

Las situaciones entre los personajes deben reposar necesariamente en algún espacio y en algún tiempo. En la película lo vemos, en el guión nos lo informan aclaraciones oportunas, en el teatro se simulan con toda la parafernalia de la escenografía. Ya que nuestras novelas prescinden o no cuentan con estas posibilidades, deben hallar sustitutos equivalentes.

Para ello, echan mano de las cursivas, los puntos suspensivos, los espacios en blanco y las alusiones verbales de los personajes. Elementos que puedan aparecer dentro de su estructura sin necesidad de recurrir a la voz narrativa.

En vista de que hay algunos contenidos que escapan a los espacios de la conversación, las novelas deben apelar a una marca que haga patente el hecho de que algunos de los pasajes son parte de un nivel intrapersonal, que el interlocutor del personaje no puede compartir. Para esto podemos identificar el valor que cobran las

cursivas en *El beso*, pero no se repite de nuevo en las siguientes novelas. El recurso tuvo su utilidad en esta novela, pero en las otras la estrategia cambia.

Molina y Valentín en algún momento tienen una noción diferente de algunos aspectos de su conversación y la novela nos muestra cada una intercalada en sus comentarios, pero fácilmente detectables, porque no siguen el orden lógico de sus ideas y también por las cursivas:

—(...) pero no le dice nada, hasta que ya están por atracar en la isla, y se oyen los tambores de los nativos, y ella está como transportada, y el capitán entonces le dice que no se deje engañar por esos tambores, que a veces lo que transmiten son sentencias de muerte. *paro cardíaco, una anciana enferma, un corazón se llena del agua negra del mar y se ahoga*
—patrulla policial, escondite, gases lacrimógenos, la puerta se abre, puntas de metralletas, sangre negra asfixia sube a las bocas Seguí, ¿por qué parás?
 (Puig, 2005:156).

Varios elementos, asociados con conceptos profundos, sirven de excusa a la mente de los personajes para realizar estas asociaciones introspectivas. Por un lado, Molina, que tiene a su madre enferma, ante la idea de la muerte piensa en una causa natural; mientras que Valentín al escuchar la palabra “capitán” y “sentencia de muerte” la asocia con un allanamiento del que seguro habrá sido testigo. Sin embargo, no son reflexiones que compartan. De hecho, podría pensarse, por la forma enumerativa en la que se presenta, que se trata de reflejos del inconsciente al

enfrentarse a esas palabras, que se quedan en un plano mental y que en el código cinematográfico correspondería a una voz en *off*, que además de alertar al lector de la participación externa de un relator, en ocasiones se usa para transmitir los pensamientos de un personaje, eludiendo así (por las circunstancias o por razones estéticas) la necesidad de un monólogo.

Antes la novela ha hecho uso de este recurso en momentos en los que Molina, por disgustos con Valentín, se narra a sí mismo películas que no piensa compartir con éste, y al mismo tiempo se permite pensamientos que no sería conveniente hacer públicos: *“no le voy a contar ninguna película de las que más me gustan, éstas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me las toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución”* (Puig, 2005:108). En el episodio final, la alucinación de Valentín, en la cual se revelan secretas cavilaciones a través de este recurso introspectivo, también podemos descubrir las cursivas como la marca gráfica que lo identifica.

En *Maldición eterna* las cursivas no aparecen. Ya que se trata de una narración en la que la psicología juega un papel importante, el texto oscila entre la verdad y la fantasía constantemente. Antes había dicho que algunos pasajes eran alucinaciones de Ramírez, pero de éstas no hay ninguna señal gráfica que nos permita señalarlas. Tan sólo la lectura permite esta conclusión. Dos ejemplos claros serían el episodio en el que Ramírez cree que Larry ha entrado furtivamente a su habitación, pero en el cual sólo el silencio marcado con puntos suspensivos agrega un elemento

confuso (Puig, 1980:65) y en otro en el cual hay una inverosímil visita de Larry con una perra que han visto anteriormente (:165).

Por su parte, *Cae la noche* solo hace uso de las cursivas para resaltar un elemento intertextual: el poema “Sonatina”, de Rubén Darío. Dado que no se encuentra ordenado por versos, en la forma de estrofas, es válido presumir que su presentación en cursivas es una manera para hacer notar que se trata de una transcripción textual del original y que debe mantener la musicalidad.

—Y la palabrería era lo mejor. No había uno que no supiese alguna poesía(...)

—¿Te acordás de alguna de esas?

—«*¡Calla, calla, princesa —dice la madrina—, en caballo con alas, hacia acá se encamina...»* ¿Cómo seguía? Algo del feliz caballero que te adora sin verte...
(Puig, 1988:83).

Es evidente la diferenciación entre lo que el personaje recuerda del poema, y que permite imaginar como una declamación, y el resto de su discurso. A este episodio, muy corto por cierto, se reduce el uso de este recurso.

Otro elemento importante es la representación del silencio. En una conversación fluida, natural, verosímil, los personajes no responden siempre con palabras. En ocasiones es tan válido como una frase lapidaria, la omisión de toda respuesta. En *El beso* como en *Maldición eterna*, por ser novelas en las que es frecuente la confrontación, aparece con bastante frecuencia el silencio, representado con tres puntos suspensivos, como ya se adelantó más arriba.

El silencio sirve para expresar varias ideas. Primero, como simple acto de espera en el que nadie habla porque no hay necesidad o porque se quiere marcar que algo hace callar. Con esta función aparece en *El beso* hasta bien entrado el desarrollo de la novela:

—Por favor, Valentín, no te vayas a quejar al guardia.

—No...

—...

—...

—Tome.

—Polenta...

—Sí. (Puig, 2005:83).

En este episodio, que nos permite apreciar la representación de los dos presos que esperan, también hace patente que el empleo correcto de las marcas dialectales, en este caso el uso de una forma verbal de la segunda persona característica de la distancia discursiva (el usted en una región voseante) ayuda a identificar una tercera voz, es decir a un tercer personaje: El guardia que sirve la comida.

En *Maldición eterna* el carácter hostil de Larry hace frecuente el uso del silencio como una forma de indiferencia, siempre altanera ante las continuas apelaciones de Ramírez.

—Por favor emplee palabras que me signifiquen más. Conozco las palabras, pero no lo que estaba pasando dentro suyo.

—...

—¡Diga algo! ¡no se haga rogar así! Frustración, confusión, ¿dónde se siente eso?

—... (Puig, 1980:53).

Como se ve, se trata de establecer puntos dramáticos, sobre los cuales el lector pueda ir formando una imagen visual (mental) de la actitud de los personajes, pero también de lo que ocurre. A falta de la voz narrativa, la cual se encargaría en este momento de señalar el momento y las razones por las cuales se debe guardar silencio, los personajes con su reticencia a hablar van significándolas. A esto también contribuye el hecho de que el silencio se emplee en gran medida en estas novelas como una forma para sugerir el tono y el ritmo de la voz.

—Disculpame.

—...

—De veras, disculpame. No creí que te fuera a ofender tanto.

—Me ofendés porque te... te creés que no... no me doy cuenta que es de propaganda na... nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste.

—¿Pero estás loco, llorar por eso?

—Voy... voy a.. llorar... todo lo que se me dé la gana. (Puig, 2005:57).

Se comprende que en este ejemplo, el silencio marcado con los puntos suspensivos sustituya a las pausas propias del acto de llorar, en el cual la contracción hiposa haga muy difícil mantener el habla, en las situaciones de un llanto intenso. De la misma manera, en *Maldición eterna* encontramos este ejemplo de silencio asociado a la articulación del habla, debido en este caso a la respiración dificultosa de Ramírez, un hombre de avanzada edad y salud débil:

—¿Qué... hace... aquí?

—Supe que lo habían traído a este hospital, y vine a visitarlo.

—Una... visita paga... ¿o qué?

—Paga, no paga, ¿qué importa? (Puig, 1980:113).

www.bdigital.ula.ve

Aunque en ocasiones, el silencio también tiene una connotación más sutil y sirve para marcar cambios en la expresión del hablante, que no podemos ver directamente, pero que gracias a él podemos imaginar:

—¿Por qué estás así?

—Eran malas noticias. ¿Te diste cuenta?

—Qué sé yo... Sí, te quedaste serio (Puig, 2005:129).

En este caso en particular me gustaría resaltar la valiosa función que adquiere el silencio, porque más que reproducir una situación en la que la articulación del habla se ve afectada por factores físicos, aquí el silencio permite imaginar la expresión en el rostro del personaje. En una película el actor trasmite toda la carga

expresiva que implican ciertas situaciones (cuando es buen actor), a veces sutiles, a veces dramáticas, de manera que en este caso de lo que se trata es de un cambio automático de actitud que puede adivinarse en ese salto instantáneo de una supuesta indiferencia a la confesión de haber sido descubierto. La expresión facial que la voz narrativa puede describir, aquí es sustituida (brillantemente, pienso yo) por una alusión ingeniosa de una acción sugerente del acto de enunciación discursiva.

En *Cae la noche*, los silencios se reducen a muy raras interrupciones del discurso y apenas a cinco oportunidades en las que el interlocutor por diversas razones no responde, como en esta escena en la que una de las hermanas duerme:

—Nidia, ¿te dormiste?

—...

—Hasta mañana.

—¿Me hablaste, Luci? (Puig, 1988:68)

Con relación a los aspectos discursivos que intervienen en la formación de la imagen filmica literaria, básicamente se trata de alusiones directas o indirectas que hacen los propios personajes a elementos dentro de su rango de visión, horas del día, aspectos climáticos, descripción de objetos, personajes, lugares. Es lógico que como buena parte de estas novelas consiste en narraciones que uno de los personajes hace al otro, lo más natural es que a través de estas descripciones se vaya formando una imagen explícita de a lo que hace referencia el personaje que cuenta. Sin embargo, sobre lo que se trata el aspecto que señalamos aquí es a aquellos aspectos vinculados

con la realidad inmediata de los personajes y no con los relatos que en un segundo nivel llegan hasta nosotros, espectadores/oyentes/lectores de sus conversaciones.

Para esto, son también los personajes quienes van dando datos suficientes para que se forme una idea de lo que experimentan, del escenario en el que se desenvuelven. Son alusiones muy naturales en las que no se sospecha una intención comunicativa expresa, sino que resultan una parte tangencial de la conversación, a la que se hace mención mecánicamente o como un descubrimiento trivial. De esta manera, si el hablante dice: “—(...)¿No me alcanzarías la toalla?, sin prender la vela”. Y el otro contesta: “—Esperá que voy al tanteo...” (2005:124) el lector puede formarse la idea de que están a oscuras, de que no hay luz en el lugar en el que se encuentran, y ya que se trata de *El beso*, en el que las conversaciones transcurren en una cárcel, puede perfectamente formarse la imagen completa de que la celda en la que se encuentran Valentín y Molina está a oscuras y que debe ser de noche, porque es cuando los carceleros apagan las luces.

Es un proceso discursivo que exige la participación atenta del lector, y que también revela como el código literario va transformando a partir de sus propios recursos expresivos aspectos del lenguaje fílmico para hacer uso de ellos.

Esas construcciones funcionan de la misma manera para aludir al espacio en el que se encuentran los personajes de una manera mucho menos implícita, como en el propio inicio de *Maldición eterna*:

—¿Qué es esto?

—Plaza Washington, señor Ramírez (Puig, 1980:9).

Otro tanto ocurre con *Cae la noche*, en el que las implicaciones de la charla van más allá y pudieran anunciar el sentido de la novela, desde el título hasta su función metafórica en el desarrollo ulterior a partir de esas pocas líneas iniciales:

—Qué tristeza da a esta hora, ¿por qué será?

—Es esa melancolía de la tarde que va oscureciendo, Nidia. Lo mejor es ponerse a hacer algo, y estar muy ocupada a esta hora. Ya después a la noche es otra cosa, se va esa sensación. (Puig, 1988:5).

¿De qué hablan los personajes? ¿De la noche o de la vida? ¿Es necesario evitar la melancolía de la vejez, distrayendo la mente, ya que en la noche eterna de la muerte todas esas preocupaciones habrán perdido sentido? Creo que esta sola implicación da para asumir que esta imitación literaria de la metáfora filmica cobra una validez irrefutable. Si en el cine, la imagen de dos ancianas sentadas frente al atardecer es recurso suficiente para simbolizar los años finales de la vida, estas dos líneas sugieren otro tanto cuando se la lee en el conjunto de la escena.

Otras marcas discursivas similares van aportando aspectos que ayudan a completar la imagen, como por ejemplo en *Maldición eterna*, cuando se introduce un rasgo del aspecto físico de Larry, aprovechando la descripción de alguien más:

—(...) Era gigantote, con cara de biftec crudo, anteojos con montura de oro, falda roja y unos encajes encima, y pelo gris cortado al rape.

—Como el suyo ahora (Puig, 1980:143-144).

De esta manera, es posible ver cómo la imagen filmica literaria se construye a partir de varios elementos, en los que se aprovecha una vez más la participación de los personajes, pero en los cuales es posible otorgar relevancia al funcionamiento sistémico de varias marcas tanto gráficas como discursivas, que al ser puestas al servicio de una refiguración de significaciones da como resultado un código híbrido, entre lo visual y lo verbal.

El último aspecto en este estudio sería el que corresponde a la ordenación narrativa que todos estos factores tienen en el conjunto de la novela, y en el cual es necesario hablar de la organización de las escenas y secuencias, lo que hemos llamado el montaje narrativo.

La película escrita

Cuando hablamos del lenguaje cinematográfico, llegamos a la conclusión de que las unidades mínimas de significación en el cine siempre están asociadas a la imagen en movimiento, por lo que el fotograma (una fotografía básicamente) no podía ser la más específica de ellas. Tenía que serlo por fuerza el plano o encuadre, debido a que es a partir de él que se forman las escenas. En el caso de nuestras novelas, estos planos serían más difíciles de ubicar, debido a que la construcción de imagen pasa por un proceso alusivo en el que ninguna voz toma una posición específica. La perspectiva es independiente de lo que comenta el personaje.

Laaouina (2009), quien realiza un análisis muy completo (pero apresurado) de todos los aspectos relacionados con la técnica cinematográfica presente en *El beso*, parte de la construcción de la imagen, pero en lo que se refiere a los relatos de Molina, en los que sí es posible establecer alguna correspondencia arbitraria entre la perspectiva de la cámara y la descripción. No obstante, dice muy poco acerca de la perspectiva que puede tener el lector ante la situación concreta de los personajes que conversan. Esto es igualmente extensible a las otras novelas.

El caso es que cuando se habla del traspaso del lenguaje cinematográfico que Puig hace en sus novelas, los críticos tienden a asociar éste con la figura de Molina, convirtiendo a este personaje en un narrador por delegación, metadieético, como lo plantea Garrido Domínguez (1996). Visto así, el papel de los personajes se reduce a ser unos espectadores intermedios entre las películas que Molina cuenta y Valentín imagina, y que el lector conoce indirectamente en su papel de espectador. Quizás por ello la mayoría de los estudiosos se centren más en la relación que se establece entre los personajes y las películas, que en el efecto que tienen los recursos imitativos de la técnica cinematográfica en el funcionamiento estructural de las novelas.

Me gustaría hacer énfasis en que no hay contradicción entre ese enfoque y éste. De lo que se trata es de cómo orientar el estudio, partiendo de las significaciones que tienen las películas en la narración y qué valor puede cobrar ésta en la construcción de otro tipo de estructura, en la que se pretende adaptar unas funciones expresivas y narrativas a un arte diferente. Uno en el que la novela es el producto en sí mismo y no un vehículo intermedio.

En este último aspecto Laaouina sí aporta ideas esenciales en el caso de *El beso*, ya que piensa en la novela como un producto artístico literario que imita al cine y no como un continuum del cine que funciona en el papel.

El primer aspecto sobre el que hay que llamar la atención es en que el plano en las novelas aquí estudiadas se convierte en cada una de las entradas de los personajes, las veces en que toman la palabra, de las cuales se pueden diferenciar las referenciales y las directas. Las primeras se refieren a aspectos de la narración de hechos externos, como las películas de Molina, la reconstrucción de los momentos con su papá por parte Larry y las confidencias de la aventura de Silvia con Ferreira que Luci comparte con Nidia; las segundas, por su lado, son las que tienen que ver con la interacción de los personajes como agentes narrativos y no como intermediarios de otras narraciones. En las páginas de este capítulo nos hemos ocupado de las segundas, toda vez que las primeras son una parte constitutiva de éstas, con una significación simbólica no estructural. Es decir, los diálogos directos constituyen la interacción real de los personajes, mientras que los referenciales forman parte de ellos, como un pretexto narrativo para conformar lo que ya mencionamos sobre la escenografía verbal.

A partir de esta identificación del plano con las entradas de los personajes, es posible decir que el primer elemento de estructuración cinematográfica en las novelas sería la escena dialogada, la cual tomamos de Garrido Domínguez. Estas secciones, en *El beso*, están divididas en otras de menor extensión, que podemos identificar con las secuencias del cine en las que están divididas las escenas.

Más allá de que Laouina confunda secuencia con escenas, al señalar que la división entre los planos en el cine se hace con fundidos en negro, pantallas blancas y otros recursos visuales, acierta al señalar que la división entre éstas puede darse por razones temporales, espaciales, de acción o de atención a los personajes (2009:8). Dado que *El beso* pretende imitar los elementos estructurales del lenguaje cinematográfico, es fácil ubicar marcas gráficas que sugieren el final o el comienzo de estas secuencias. Por un lado, están los puntos suspensivos, los cuales pueden marcar una separación temporal dentro de una misma escena, un cambio de momento en los acontecimientos inmediatos de una misma sucesión de eventos. Mientras que para el cambio de escena, es decir un bloque de secuencias, reserva el salto convencional de capítulos que siempre ha usado la novela. Así tenemos los siguientes ejemplos:

—Ya lo sabía. Chau.

—Hasta mañana.

.....

—Habíamos quedado en que él entró a la pajarería y los pájaros no se asustaron de él. Que era de ella que tenían miedo. (Puig, 2005:13).

Aquí es fácil notar que los puntos suspensivos marcan un salto temporal, pero mantiene un nexo narrativo secuencial. De modo que, estos cortes, indican al lector

que la trama necesariamente debe ser interrumpida por una cuestión de tiempo, pero continúa guardando el mismo desarrollo. Es en este caso donde puede hablarse de secuencia. En el caso de la escena el salto no sólo es temporal, sino también narrativo:

—Mañana seguimos. Chau, que duermas bien.

—Ya me las vas a pagar.

—Hasta mañana.

—Chau.

[Cambio de página]

CAPÍTULO DOS

—Cocinás bien.

—Gracias, Valentín (Puig, 2005:29).

Aunque hay la interrupción nuevamente de la conversación, los eventos siguiente no son una continuación de los precedentes, sino unos completamente nuevos, que dan paso a una nueva escena, tanto espacial como temporalmente. El espacio sabemos que se encuentra limitado por el contorno de la celda, pero dado que se trata de una escena nueva (lo que implica así mismo una secuencia nueva) el espacio se ve alterado y en vez de ser el lugar en el que se reúnen para compartir las películas que narra Molina, ahora se presta para comer. El desarrollo de la conversación nos indicará si es de día o de noche, pero definitivamente es un momento posterior.

Gracias a estas marcas se establece una relación entre los aspectos técnicos que utiliza el cine para organizar las partes del argumento de una película y las diferentes escenas en que se divide la novela. Claro que este recurso sigue teniendo un carácter mimético y, por tanto, adaptado a las necesidades del discurso narrativo escrito. Con él se logra una sugerencia que en cualquier otro caso la voz narrativa podría haber especificado o que simplemente (por cuestiones de estilo) pudo dejarse en blanco. Su presencia busca hacer patente esos cambios secuenciales, pero en la medida en que lo haría un corte dentro de una película, y no simplemente como un salto narrativo.

Pero, este recurso parece perder vigencia en las novelas siguientes y las secuencias prácticamente desaparecen. *El beso* está dividido en treinta y una (31) secuencias fácilmente identificables y en tantas escenas como capítulos, dieciséis (16), a las que deben sumárselas los tres (03) informes policiales, que no constituyen necesariamente secuencia o escenas, y cinco (05) introspecciones que tiene las mismas características de los informes. Mientras tanto, *Maldición eterna* una sola vez recurre a la división gráfica de una secuencia (:155), de modo que se basa fundamentalmente en escenas completas (22 de ellas, más seis cartas finales), que funcionan como los capítulos de *El beso*, pero sin identificárselos con ningún rótulo.

Cae la noche también hace un solo uso de la división gráfica a través de los zonas puntuadas (:116), pero intercala en tres oportunidades secuencias y textos independientes (notas de una revista y cartas), que al final terminan por constituir el eje de la narración, volviendo a la escena dialogada sólo en las páginas final, que por

último cede su lugar a un definitivo informe de seguridad área (:21). Tiene ocho (8) escenas y once (11) secuencias, lo cual la hace más simple estructuralmente que sus predecesoras. Aunque hay que señalar que se incluye un elemento muy sutil, que en las otras no aparece de forma independiente: El espacio en blanco para hacer patente un corte momentáneo, que no altera el desarrollo de la secuencia ni de la escena(:129). Nidia escucha el timbre de la puerta y baja a ver quién es. Ese intervalo es el que se elide a través del espacio en blanco.

No obstante este abandono aparente de ciertas marcas, debe dejarse claro que el estilo de las novelas sigue basándose en la escena dialogada, por lo cual, el papel del código cinematográfico se mantiene. La narración sigue dependiendo de establecer lazos causales, espaciales, temporales y lógicos, a partir de las escenas presentes en el desarrollo del argumento.

Estos elementos, que pueden ser explícitos o implícitos, construyen el montaje narrativo, en el que como señala Bordwell el argumento y el estilo constituyen los vehículos esenciales en la construcción de la trama. Además del conjunto de acontecimientos que pueden formarse por la participación de otros elementos externos, como notas, cartas informes, es a partir de cada escena de la cual se obtendrán trozos de información, datos cruciales, con los cuales ir construyendo el todo de la novela, como se hace con una película.

El lector, por su parte, haciendo uso de la inferencia debe participar en el desciframiento de los puntos de inflexión en los que se apoya la novela para avanzar. Es la realización de lo que Laaouina (2009) alude al hablar del “efecto phi” o la

impresión en el espectador de flujo temporal que dicha fragmentación secuencial logra al concatenar situaciones, espacios, acontecimientos y momentos.

¿En qué se diferencia del resto de la narración literaria? En que la novela clásica o convencional se permite la exploración profunda de aspectos que no necesariamente deben estar anclados a situaciones. Es decir, la novela no se construye exclusivamente de la interacción de los personajes entre sí, mientras que la película (y por tanto las novelas escritas en clave de film) sí deben apoyarse en esta sumatoria de escenas y secuencias para conseguir, al mismo tiempo, la construcción del argumento y su significación.

Estas técnicas de presentación, desarrollo y ordenación de los datos a que tiene acceso el lector estarán caracterizadas por una participación activa de los personajes, los recursos estilísticos, el lector y el autor implícito; todos los elementos que conforman la instancia narrativa que hace posible la narración filmica y que a su vez permiten, que las novelas aquí estudiadas se presenten bajo la forma del lenguaje cinematográfico.

Tomando en consideración todo lo expuesto hasta aquí, puedo concluir que si bien la construcción de las novelas de Puig sigue manteniendo una dependencia (lógica y natural) de los códigos verbales que constituyen la base de la literatura escrita, es perfectamente válido descubrir en ellas genuinos elementos del lenguaje cinematográfico que van más allá de la referencialidad o el uso básico de aspectos que el cine comparte con muchas otras artes al constituir un medio artístico sintético.

Con esto quiero decir que se puede realizar un estudio formal de algunas novelas de Manuel Puig, como las aquí estudiadas, en las que marcas discursivas específicas revelen su perfecta compatibilidad con elementos que dentro del cine como lenguaje desempeñan funciones signícas y simbólicas propias de su sistema de significación.

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIONES

- El cine funciona como un sistema de signos y símbolos, que hacen posible una codificación propia de mensajes trasmisibles a través de un canal y captables por un receptor, quien desarrolla a su vez la capacidad para decodificarlos. Los elementos que hacen posible la existencia de un lenguaje cinematográfico son aquellos que aun cuando precedieran al cine como arte, han adquirido en su desarrollo nuevos valores, particulares y únicos. El movimiento de la imagen, por ejemplo, que había sido una percepción conceptual en el campo de la pintura y la fotografía, pasó a ser una realidad visual gracias al cinematógrafo. Lo mismo para el montaje y los planos, los cuales en artes precedentes habían estado sujetos al estatismo y que con las necesidades y posibilidades del cine, ampliaron sus propios alcances. De esto se desprende que la codificación del discurso cinematográfico no sea una mera metáfora artística que toma prestados conceptos de otros campos para adecuarlos a la teoría filmica, sino que parte de una verdadera interpretación del funcionamiento en conjunto de unos elementos que dan como resultado una estética que trasmite su mensaje en una clave diferente y propia.

- En el cine la narración no depende únicamente de un enunciador discursivo, como el narrador de la literatura, sino de un conjunto de elementos y circunstancias en los que confluyen el autor, los recursos técnicos, la presencia implícita del director y su equipo, la historia, el relato, los personajes y el espectador. A esta confluencia de elementos Aumont et al. han decidido llamarla instancia narrativa. En dicho sistema, los personajes no son el producto de una voz externa que les otorga sus rasgos y motivaciones, sino que tienen la posibilidad de hacerlo por su propia cuenta. En ocasiones, sirviendo de agentes del proceso de la narración del cual, bajo las premisas del narrador, sólo eran una parte constitutiva.
- La teoría acerca del paso del cine a la literatura parece estar más centrada en las relaciones simbólicas y el empleo de sus valores en la narración literaria, que en los aspectos formales que lo hacen posible, lo cual trae como consecuencia que un acercamiento a este sentido deba hacerse proponiendo conceptos (como el de instancia narrativa) o aventurando conclusiones teóricas en el proceso investigativo.
- En el proceso de transcodificación que lleva del cine a la literatura, al igual que en el caso contrario (más conocido y usual), se presentan dificultades de adaptación y correspondencia signífica y simbólica. Sin embargo, el proceso supone una exploración rica en posibilidades en la que el arte que imita se ve ampliado por la naturaleza y los referentes del otro. En el caso de la literatura,

no puede tomar del cine los referentes, como él lo hace de ella, pero esto no niega que muchos de estos temas y referencias puedan ser usados para conformar un sistema de correspondencias que aluden a la capacidad de mutua alimentación entre estos artes vinculados desde la aparición del cine.

- La relación de Manuel Puig con el cine se trata de un profundo proceso de identificación, en el cual el escritor argentino no sólo encontró unos referentes culturales más afines a sus necesidades intelectuales, artísticas y afectivas, sino que además le permitió hacerse de una técnica y un lenguaje individual con el cual proyectar sus consideraciones personales sobre la Argentina, el arte y el inconsciente colectivo general, desde una perspectiva psicoanalítica.

- Las novelas *El beso de la mujer araña*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Cae la noche tropical*, de Manuel Puig, haciendo uso de algunos elementos como la preeminencia del personaje en su papel de agente de la narración, la imagen literaria construida a partir de la imagen filmica y el montaje narrativo de secuencias temporales, espaciales y de acción, construyen una narrativa particular caracterizada por su identificación estilística con el código filmico de narración, basado en el lenguaje cinematográfico como sistema de significaciones.

- Si bien la construcción de las novelas de Manuel Puig sigue manteniendo una dependencia (lógica y natural) de los códigos verbales que constituyen la base de la literatura escrita, es perfectamente válido descubrir en ellas genuinos elementos del lenguaje cinematográfico que van más allá de la referencialidad o el uso básico de aspectos que el cine comparte con muchas otras artes. Se puede realizar un estudio formal de algunas novelas de Manuel Puig, como las aquí estudiadas, en las que marcas discursivas específicas revelen su perfecta compatibilidad con elementos que dentro del cine como lenguaje desempeñan funciones sígnicas y simbólicas propias de su sistema de significación.

www.bdigital.ula.ve

REFERENCIAS

- Amicola, José (2000). "Manuel Puig y la narración infinita". En Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3238>
- Aristóteles (1982). *Poética*. [Trad. Juan David García Bacca]. Caracas: Ediciones Universidad Central de Venezuela.
- Aumont, Jacques et al. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bacarisse, Pamela (2009). "Sangre de amor correspondido de Manuel Puig: Subjetividad, identidad y paranoia". En *Revista Iberoamericana*. (Sin número). Disponible en: revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../5067
- Baiz Quevedo, Frank (2004). "Del papel a la luz: personaje literario y personaje filmico". En Baiz Quevedo, Frank (Ed.) *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela.
- Bal, Mieke (1995). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Belluscio, Marta (1996). *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!* Valencia (España): Editorial La Máscara.
- Beltrán Almería, Luis (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

_____. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

Calle, Román de la (2005). *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto*. Islas Canarias (España): Fundación César Manrique. Disponible en: <http://www.fcmanrique.org/recursos/publicacion/elespejo.pdf>

Capellán, José-Antonio (1994). “El teatro de Manuel Puig”. En *Teatro. Revista de estudios teatrales*. Nº 06-07. Universidad Alcalá de Henares. España.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Chatman, Seymour (1980). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Nueva York: Cornell University Press.

Corbatta, Josefina (1988). *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid: Orígenes.

Ebert, Roger (2006). *Las grandes películas 2*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Faulstich, Werner y Korte, Helmut (1997). *Cien años de cine: Desde sus orígenes hasta su establecimiento como medio. 1895-1924*. Vol. 1. Madrid: Siglo XXI.

Fernández Díez, Fernando (1998). *Arte y técnica del guión*. Barcelona: Ediciones UPC.

García Escudero, José María (1970). *Vamos a hablar de cine*. Navarra (España): Salvat Editores.

García Landa, José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Garrido Domínguez, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

- _____. (2000). "M. Puig: Cine y literatura en *El beso de la mujer araña*". En: *Anales de la literatura Hispanoamericana*. N° 29. Universidad Complutense de Madrid.
- Gargatagli, Marietta (2004). "Cine y oralidad femenina en Manuel Puig". En *Cuadernos hispanoamericanos*
- Gimferrer, Pere (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Hazanavicius, Michel (2011/11/21). Entrevista por Desirée de Fez. Disponible en: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/The-Artist/Entrevista-con-Michel-Hazanavicius>
- Jiménez Emán, Gabriel (2007). "Literatura y cine: Las relaciones peligrosas". En *Revista Nacional de Cultura*. Año LXIX N° 335. Caracas.
- Laaouina, Abderrahman (2009). "Técnica y lenguaje cinematográfico en *El beso de la mujer araña*". Disponible en: <http://biblioteca.unicafam.edu.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=42476>
- Martin, Marcel (1996). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Metz, Christian (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Mitry, Jean (1989)[a]. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. España: Siglo XXI.
- _____. (1989)[b]. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. España: Siglo XXI.
- Nogueras, Luis Rogelio (1982). "Imágenes en movimiento". En *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Paz Gago, José María (2004). "Visualitura: entre el cine y la literatura". En Baiz Quevedo, Frank (Ed.) *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela.

Pérez Bowie, José Antonio (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. España: Universidad de Salamanca.

Ponti, James (2010). *El príncipe de Persia. Las arenas del tiempo*. Caracas: Mondadori.

Puig, Manuel (1980). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral.

_____. (1985). *Boquitas pintadas*. Bogotá: Seix Barral.

_____. (1988). *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral.

_____. (2005). *La traición de Rita Hayworth*. México: Debolsillo.

_____. (2005). *El beso de la mujer araña*. México: Debolsillo.

Sadoul, George (2004). *Historia del cine mundial: Desde sus orígenes*. México: Siglo XXI.

Souriau, Étienne (1998). *Diccionario AKAL de Estética*. Madrid: Ediciones AKAL.