



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 50, Enero-Junio, 2005: 83-96

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

## Narrativa decimonónica y cine

*María Inés Mendoza*

*mimber@hotmail.com*

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo indagar sobre la incidencia de la literatura en el cine, con especial énfasis en las estructuras heredadas de la narrativa decimonónica. Estudio que se fundamenta en la influencia que sobre la filmografía de D.W. Griffith, Alfred Hitchcock y Orson Welles han ejercido las obras de Dickens, Balzac y Galdós. Mediante un análisis comparativo se examina el comportamiento narrativo de cada una de estas disciplinas, en función de las estructuras formales que afectan a la organización de la trama, a la relación espacio-tiempo y al punto de vista (Chatman, 1990; Gaudreault y Jost, 1995; Peña-Ardid, 1992; Bordwell, 1996; Aumont y Marie, 1990; Casetti y Di Chio, 1991). Los resultados permiten inferir que: 1) el cine se apropia de las técnicas del relato literario de forma lenta, adaptándolas a los medios expresivos cinematográficos; 2) las funciones expresivas del montaje, la concatenación de sucesos y las relaciones relato-diégesis, son formas de aproximación del cine a la novela.

**Palabras clave:** Literatura, cine, relato, diégesis, punto de vista.

## Nineteenth Century Narrative and Cinema

### Abstract

The objective of this article is to look for the incidence of literature in the film industry, with special emphasis on the structures

---

Recibido: 28-02-05 • Aceptado: 30-04-05

inherited from the nineteenth century narrative. This study is based on observing the influence of Dickens, Balzac and Galdós on the films of D.W. Griffith, Alfred Hitchcock and Orson Welles. By means of comparative analysis the narrative behaviour of each one of these disciplines is undertaken in relation to the formal structures that affect the organization of the story, the space-time relationship and the vision of each (Chatman, 1990; Gaudreault and Jost, 1995; Peña-Ardid, 1992; Bordwell, 1996; Aumont and Marie, 1990; Casetti and Di Chio, 1991). The results allow us to infer that: 1) films utilize the techniques of literary narration in a lingering way, adapting them to cinematographic expressive measures; 2) the expressive functions of the staging, the linking of events and the relation narration-diégesis; are all forms of approximation between cinema and the novel.

**Key words:** Literature, cinema, narration, diégesis, intention.

## I. Introducción

Literatura y cine, dos artes, dos formas de captar lo real, “dos procesos discursivos susceptibles de producir significados y de percibir sentidos” (Recio, 1993:17); pero también dos tipos de relatos en permanente diálogo en tanto que “ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos” (Sánchez, 2000: 32).

Literatura y cine se han relacionado casi desde un principio, estableciendo un permanente diálogo que va desde “la *traducción* de textos literarios al cine hasta el más delicado problema de la *influencia* temática y formal de un medio sobre otro(...) sin olvidar *paralelismos* y *convergencias* de estructura o estilo” (Peña-Ardid, 1992:13).

Sin embargo, el cine y la literatura, a pesar de la “enorme homología

de estructura” (Eco, 1971: 200), son dos géneros distintos, que desde el principio hasta el presente han confrontado una larga *tradición de relaciones conflictivas*, no obstante operar “con el mismo material semántico” (Sklosvki, 1971:105).

Encuentros y desencuentros que han propiciado en los literatos opiniones, en ocasiones, controversiales. Paul Valery afirma que “el cine distrae el espectador de la entraña de sí mismo” y propugna la separación entre literatura y cine: “este arte debería oponerse al teatro y a la novela, que sobre todo son artes de la palabra” (Valery citado por Utrera, 1985: 31).

Federico de Onís, califica de ilícitas las relaciones entre la literatura y el cine al afirmar que “el cine se prostituye en cuanto que no sigue un camino propio, sino que se vincula a la literatura (...) para servir a sus fines”

(Onís citado por Utrera, 1985: 39). Arniches, sin embargo “encontraba una deuda del teatro con el cine y señalaba que éste le había propiciado al primero elementos para resolver las situaciones cómicas en los astracanes” (Recio, 1993: 18).

Francisco Ayala, por su parte, se muestra partidario de deslindar ambas manifestaciones artísticas al expresar que “la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas, y aún cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirán a creaciones diferentes” (Ayala, 1972: 449).

En todo caso, el paso del texto literario al filme supone innegablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen.

Desde este amplio campo de investigación, nuestro itinerario analítico tiene como objetivo indagar sobre la influencia de la literatura en el cine, con especial énfasis en las estructuras heredadas de la narrativa decimonónica, tomando como parámetros las diferencias y semejanzas entre el comportamiento narrativo-discursivo de cada una de estas disciplinas, en función de los factores

que afectan la organización de la trama, las dislocaciones espacio-temporales y algunos modelos de la descripción y del punto de vista.

## II. Literatura-cine: influencia y convergencias

Las relaciones de influencia entre literatura (género novela) y cine han sido múltiples y complejas, siendo la novela el modelo que ha condicionado la génesis y evolución del relato cinematográfico; pero también el cine ha modificado profundamente en algunos casos concretos la estructura de la narración literaria (García, 2003: 117).

El traslado del discurso literario al cinematográfico se opera a través de la “modernización del material narrativo, la reducción del diálogo, la eliminación de toda palabra que resulte oscura o que produzca confusión(...) respetando el orden cronológico de los acontecimientos, el desarrollo de los hechos de la manera más directa y continua” (García, 2003:117-8).

Una primera aproximación a la relación entre cine y literatura debe partir de

“...las influencias manifiestas en los temas y contenidos literarios y las que se refieren al empleo de artificios o modelos expresivos “similares” a los del cine. Los referentes fílmicos -películas, personajes, marcos...- pueden ser localizados en la li-

teratura sin incurrir en ninguna inexactitud” (Peña-Ardid, 1992:97-8).

Sin embargo, en el análisis del cine como corpus referencial de la literatura, se debe tener en cuenta no sólo el tipo de motivos escogidos, sino la intencionalidad con que un autor se sirve de ellos, las funciones que desempeñan en la nueva estructura semántica literaria así como las posibles constantes que se detecten en su modo de utilización (Peña-Ardid, 1992).

Dentro de esta experiencia del cine, hay otro aspecto que había atraído a la literatura como el relacionado con los procesos de identificación inherentes a la relación del espectador con la cámara y los personajes del filme, permitiendo que éstos (personajes) sean percibidos como símbolos de los deseos inconscientes.

Tampoco se debe olvidar que el relato ficcional del filme alimenta el mundo imaginario de los adolescentes, para los que el cine “representará un escape y un medio de trascender la dura y asfixiante realidad” (Peña-Ardid, 1992: 99-100); sin olvidar que el cine ha sido impulsor de estereotipos, comportamientos e incluso modalidades del habla.

### **2.1. Procedimientos cinematográficos en la novelística**

Uno de los problemas más complejos a los que se tiene que hacer

frente es a la influencia de los *procedimientos cinematográficos* sobre la literatura.

Los *procedimientos cinematográficos* tienen que ver fundamentalmente con la materia de la expresión del filme (movimientos de cámara, angulaciones, fundidos/encadenados, *ralenti*, montaje, etc.), terminología que al ser aplicada a la literatura se reseñará en términos metafóricos, evitando ahondar en los parámetros inherentes a la transcodificación, pues lo que se ‘*traduce*’ de un sistema a otro no es un procedimiento técnico, sino el sentido (significación) que su *empleo* puede generar en el filme.

Jorge Urrutia propone situar el campo de la comparación cine/literatura en el plano del *contenido*, y concretamente en el de las transformaciones que realiza cada medio de la *sustancia* por la *forma*. En este sentido se hablará de una *forma* de los *contenidos textuales*, a partir de la cual se configurarían aquellas estructuras de sentido que pueden considerarse equivalentes.

Atendiendo a las consideraciones anteriores, es importante recordar que el “cine no sólo es un arte del montaje porque yuxtaponga signos icónicos distintos de los signos lingüísticos, sino porque articula y opone unidades semánticas cuyo sentido puede ser estudiado, desde

la retórica<sup>1</sup>(...), y además porque ensambla fragmentos espacio-temporales o secuencias que se organizan en una estructura narrativa de un nivel superior” (Peña-Ardid, 1992: 107-8).

Montaje cinematográfico del que se ha apropiado la literatura apoyándose en sus códigos cinematográficos *generales* (susceptibles de aparecer “virtualmente” en todos los filmes como las formas de montaje) y en los códigos cinematográficos *particulares* (subcódigos, característicos de cierta clase de filmes, géneros, escuelas o tendencias estéticas).

Desde esta perspectiva el escritor puede emplear tipos de elipsis<sup>2</sup> o presentación de personajes, cámaras subjetivas<sup>3</sup>, etc. sin que por ello se pueda hablar de un modelo concreto; también puede valerse deliberadamente de un montaje cinematográfico particular, como ocurre en algunas obras literarias donde la disposición de los elementos visuales y los cambios de puntos de vista, pueden relacionarse con producciones cinematográficas, paralelismo que se puede establecer sin equívocos

entre *La esperanza* de Malraux y el “montaje de atracciones” de Eisenstein.

Sin embargo, autores como Luigi Chiarini rechazan, por su vaguedad metafórica, el empleo de conceptos como “travelling”, “montaje alterno”, “movimiento de cámara”, etc., referidos a la narrativa literaria; pues considera como absurdo establecer paralelismos basados “en el uso de términos técnicos de un arte, que tienen su significado preciso, para destacar los efectos de otro arte, conseguidos con medios totalmente diferentes” (Peña-Ardid, 1992: 114).

Para Peña-Ardid (1992), Mario Praz consigue salvar el escollo de esa diversidad de impresiones sensibles que sugieren las artes, sirviéndose del concepto de *memoria estética* formulado por Antonio Russi, según el cual “cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás” y produce “sensaciones concomitantes” que no son aprehendidas por los sentidos, sino ofrecidas a la conciencia por medio de la *memoria estética*:

- 1 Traslación de sentido de las “figuras” (metáfora, metonimia, lítote) cuando se construyen por el montaje.
- 2 *Elipsis*: corte limpio cuando, sin solución de continuidad, el relato pasa de una determinada situación espacio temporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos (Casetti y Di Chio, 1991:159).
- 3 *Cámara subjetiva*: el espectador asume una posición activa, entrando en campo a través de ojos, mente y creencias del personaje (Casetti y Di Chio, 1991).

*Memoria estética* que exigirá por parte del destinatario una “cierta competencia” capaz de despertar en su conciencia determinadas “sensaciones imaginadas” (Peña-Ardid, 1992: 116).

Partiendo de los supuestos anteriores, se puede inferir que el cine ha transmitido a la narrativa contemporánea la tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes.

## 2.2. Paralelismos entre literatura y cine

Después de precisar la influencia mutua literatura/cine, cabe preguntarse: ¿cuáles son los elementos comunes y comparables entre estas dos artes?

En párrafos anteriores, se examina la hipótesis de Urrutia donde propone que la comparación entre literatura y cine sólo es posible a partir del plano de contenido, admitiendo que la narrativa y el desarrollo argumental de una fábula serían elementos *comunes* y *comparables* entre el cine de ficción y la novela, paralelismo que se circunscribiría esencialmente al ámbito de la historia y al de los contenidos del relato.

Otro parámetro de similitud entre estas dos artes estaría presente en sus códigos narrativos, debido a que

las imágenes cinéticas y la cadena de signos discretos de la lengua comparten algunos rasgos comunes relacionados con la temporalidad y la secuencialidad.

Por otra parte, autores como Sklovski y Kate Hamburger veían el cine y la literatura como medios paralelos en su representación de *las acciones de los hombres* y de la *ficción de la vida humana*, lo que permite considerarlos como **discursos figurativos**; los mismos aspectos resalta Yuri Lotman, quien incluye el filme entre los “textos de argumento”; y Umberto Eco, quien establece una *homología estructural* entre cine y narrativa, al considerar los dos “géneros” como “artes de acción” -el concepto aristotélico de *mimesis* subyace en todas estas caracterizaciones-, *mimesis* que es “narrada” en la novela y “representada” en el cine (Peña-Ardid, 1992).

Siendo la novela la forma literaria que más se asocia con el cine, el nivel de la *historia* y el de las *estructuras narrativas básicas* no parece, sin embargo, un criterio suficiente para dar cuenta de las relaciones específicas entre cine-novela en cuanto a *forma* y *modo* de narrar. Como es sabido, el cine, casi desde sus orígenes, “deja de depender exclusivamente del contenido figurativo de la imagen móvil y de la yuxtaposición de “cuadros” construidos como unidades cerradas en sí mismas” (Pe-

ña-Ardid, 1992: 133), lo que permite construir una narrativa propia gracias a un manejo flexible del material fílmico que se aprecia primeramente en el manejo del espacio y posteriormente del tiempo.

Narrativa fílmica que permite *contar* una acción ya pasada (recogida en el proceso de filmación) que se reorganiza y reconstruye a través del montaje, es decir, que el filme además de presentar una *historia* que existe por sí misma, se hace *discurso*, al implicar una instancia enunciativa, un “mostrador de imágenes”(Laffay, 1973: 82) que conduce la narración, que hace comentarios sobre el mundo representado y deja sus huellas en la diégesis fílmica.

Lo que significa que

“...la narración cinematográfica acaba construyéndose como un juego de informaciones producidas no sólo por lo que hacen los personajes, sino, sobre todo, por los cambios constantes del punto de vista de la cámara -‘aparato enunciativo’- unas veces identificada con la mirada de un personaje, otras mostrando lo que aparentemente nadie ‘ve’ salvo el espectador(...) controlando siempre su mirada y su saber” (Peña-Ardid, 1992: 134-5).

### III. Narrativa decimonónica y cine

Estudiosos del cine, como Eisenstein, han indagado sobre la inci-

dencia de las tradiciones narrativas del siglo XIX, sobre el modelo creado por Griffith, base de todo el cine de ficción. Vale la pena destacar que el cine primitivo fue evolucionando y creciendo, bajo la influencia del melodrama teatral decimonónico, que se caracterizaba por el movimiento, la acción dramática presente en los personajes y sus acciones, transiciones rápidas entre las escenas que se yuxtaponen para crear *una tensión crescendo*.

Eisenstein, en su ensayo *Dickens, Griffith y el cine actual*, recoge la famosa polémica de Griffith con los empleados de la Biograph a raíz de las innovaciones que quiso introducir en su filme *After many years* (1908) y que temía no fuesen comprendidas por el público. Griffith muestra un primer plano donde la atribulada protagonista lamenta la ausencia de su marido y, a continuación, por corte directo, otro primer plano del marido, naufrago en una isla desierta (montaje paralelo). Griffith justificó su propósito de presentar consecutivamente dos escenas que ocurrían a miles de kilómetros de distancia recordando que eran procedimientos habituales en el “modo de hacer” de Dickens, a lo que indudablemente estaban acostumbrados la mayoría de los lectores futuros espectadores.

“...Eisenstein ve en la narrativa de Dickens un punto de confluencia

entre los procedimientos del melodrama y los de la novela. El comienzo del capítulo XVII de *Oliver Twist*, donde Dickens defiende la aplicación a su relato de algunas técnicas propias de los ‘melodramas sangrientos’ como la alternancia de escenas trágicas y cómicas y sobre todo ‘los cambios rápidos de tiempo y de lugar’, es la piedra de toque para su teoría” (Peña-Ardid, 1992: 136); técnicas que Griffith audio-visualiza a través del montaje paralelo que se atreve a utilizar en sus producciones cinematográficas, sentando las bases de lo que sería un procedimiento fundamental inherente a la narrativa fílmica.

Gian Piero Bruneta descubre que Griffith utiliza una estructura binaria que parte

“...de la oposición simple de realidades diversas desde las que se generan las categorías de espacio y tiempo -cuyos valores pueden ser actanciales (perseguidores/perseguidos), estructurales (interior/exterior), ideológicos (ricos/pobres, casa/taberna)-, y de la posibilidad de fragmentación interna de cada unidad narrativa” (Peña-Ardid, 1992: 137).

Acciones paralelas que se articulan en el cine por el adverbial “*mientras tanto*”, como variante del procedimiento narrativo asociado a la “construcción en escalera”, al entrecruzamiento de tramas múltiples -habitual en los libros de caballerías,

en las novelas de aventuras, en el folletín (el *Orlando furioso*, el *Quijote*)-, procedimiento empleado para retardar el desenlace de la historia. En este sentido, Griffith y otros realizadores posteriores, al inspirarse en unos determinados patrones narrativos, asumían una tradición que podría remontarse a los relatos épicos.

Estructura de *acciones paralelas* que inciden directamente en los primeros filmes, junto a las divisiones de la película en bloques o en capítulos, los temas y ciertas tipologías de personajes. Asimilación de los modos de narrar de la novela que va a influir en la *asimilación y transformación* por parte del cine de diversas técnicas y estructuras formales que afectan a la organización de la trama, a las dislocaciones espacio-temporales y algunos modelos de la descripción y del punto de vista.

### 3.1. Apertura narrativa y temporalidad

No es sólo el montaje y su competencia para desplegar varios temas y acontecimientos, implícitos en el desarrollo de una historia, al menos en el sentido novelesco, sino la utilización de la cámara, en virtud de su ubicuidad, para describir e informar mediante el cambio en la escala de observación (el detalle descrito en primer plano o la descripción de un

paisaje en plano general), lo que motiva a Griffith, siguiendo las pautas de Dickens, a hacer uso de los *primeros planos*<sup>4</sup>, “cuyo sentido ya no era contribuir a la progresión del relato, sino a caracterizar ambientes y comportamientos de los personajes a los que se iría dando progresivamente una mayor densidad en el orden psicológico” (Peña-Ardid, 1992: 139).

Posteriormente se emplearan los *planos generales*<sup>5</sup> y los *movimientos de cámara*<sup>6</sup>, para elegir puntos de atención y de protagonismo; técnicas utilizadas en la introducción de muchos filmes clásicos que muestran una ciudad, unas calles, las hileras de ventanas de algún edificio hasta que la cámara se “*detiene*” para mostrar el(los) personaje(s) protagonistas- un ejemplo de la utilización de estos recursos es *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Este tipo de presentaciones continúa la tradición de las aperturas propias de la novela decimonónica, con Balzac y Galdós a la cabeza, en las que el narrador describe con lujo de detalles el ambiente, la época y el contexto en el que se moverán sus personajes.

Un ejemplo de este tipo de narrativa se puede ver en *Eugenie Grandet* de Honoré de Balzac. El autor describe con pinceladas costumbristas la calle de una ciudad de provincia, invitando al lector a escudriñar sus tiendas y rincones, hasta que llega a la casa del señor Grandet, en donde se descubrirá cuál de los personajes aludidos tendrá un papel en la historia.

En la película *Sucedió en Roma*, “la cámara nos transporta a una calle(...) nos obliga a levantar la cabeza a la ropa tendida(...) Todo un concierto de gritos en las ventanas(...) se oye el pregón de un vendedor de trajes(...) La cámara, como él, parece vacilar y busca(...) Y he aquí el Travelling que, por último, adquiriendo su arranque con la mirada del trapeero, parece retener a una gruesa matrona, los niños(...) y su hija adolescente ya madre de un pequeño...” (Peña-Ardid, 1992: 139).

El relato fílmico también se irá acogiendo a los *parámetros temporales* inherentes a los modos de contar que le ofrecía la novela, esto es a la concatenación de los sucesos y a las relaciones relato/diégesis.

4 *Primer plano*: Toma del rostro sin excluir el cuello.

5 *Plano general*: visión que abarca un ambiente completo, ...en la cual los personajes y la acción albergados resultan claramente reconocibles (Casetti y Di Chio, 1991: 87).

6 *Movimiento de cámara*: panorámica (sobre su eje) y travelling (sobre carro para realizar movimientos en plano frontal).

Es entonces cuando el relato fílmico comienza a organizarse en argumentos que se caracterizan por: a) alteraciones en el *orden* cronológico de los acontecimientos mediante el *flash-back* (salto hacia atrás) y el *flash-forward* (salto hacia adelante); b) cambios de *duración* a través de la *elipsis* (omisiones de tiempo y de acciones); c) variaciones de *frecuencia*, relacionada con la estructura del “relato repetitivo”, como es el caso frecuente donde un mismo acontecimiento se relata más de una vez (por ejemplo, la casa que estalla repetidamente al final *Zabriskie Point* de Antonioni, (1970)).

El cine narrativo emplea igualmente procedimientos especiales para contar “una vez” lo que ocurre varias veces, mediante el relato “sumario” que se ha materializado en el cine clásico a través del montaje de planos breves conectados por encadenados, cortinillas o cualquier efecto óptico con el objetivo de expresar el paso del tiempo o cambio de lugar, como por ejemplo la progresión del héroe hacia el triunfo. Un ejemplo lo tenemos en *Ciudadano Kane* (Orson Welles), cuando el personaje de Leyland “cuenta” el progresivo deterioro de las relaciones entre Kane y Emily, a través de la famosa secuencia de los desayunos cada vez más tensos del matrimonio.

### 3.2. Punto de vista y voz narradora

Narración y punto de vista, elementos a los que el cine se ha aproximado fundándose en algunas tipologías novelescas, sin olvidar su condición audiovisual y su doble condición narrativa y representativa.

En general, el *punto de vista*

“es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público” (Chatman, 1990: 164).

La noción de *punto de vista* en el cine se refiere a la “relación que se mantiene entre el *lugar que ocupa el personaje* y el *que ocupa la cámara*” (Zunzunegui, 1989: 188). Es decir, que el *punto de vista* en el filme “se asigna a alguien, ya sea uno de los personajes del relato, o bien, expresamente, al responsable de la instancia narrativa” (Aumont y Marie, 1990:154).

El *punto de vista* en el filme, a diferencia de la novela, tiene un primer sentido no metafórico, referido al *punto de vista óptico*, entendido como el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira un objeto dado, “esta posición no tiene

que coincidir con el punto de vista de ningún personaje” (Chatman, 1990:170), permitiendo que la película transcurra en la más pura objetividad. Desde esta perspectiva, Pudovkin plantea que *la lente de la cámara representa los ojos de un observador implícito que ve la acción*. “Al encuadrar el plano de una cierta manera, y al concentrarse en los detalles más significativos de la acción, el director fuerza al público a mirar como mira un observador atento” (Bordwell, 1996:9).

Al mismo tiempo, “el observador invisible, encarnado en la cámara, puede identificarse con el narrador. Pudovkin había dicho también que la lente de la cámara era el ojo del director (...)Autores posteriores llegaron a ver la propia cámara como la narradora de la historia de la película, el ‘punto de vista’ del narrador en la acción” (Bordwell, 1996:9).

Sin embargo, si se quiere destacar el punto de vista de un personaje se pueden utilizar las siguientes opciones: 1) colocar al actor de tal manera que “intensifique nuestra relación con él, por ejemplo, su espalda o perfil puede aparecer en un extremo del margen de la pantalla, y cuando mira hacia el fondo, nosotros miramos con él” (Chatman, 1990: 171); 2) por combinación de *cortes* : si en un plano el personaje mira fuera de pantalla, y en el siguiente se ve una imagen dentro de su campo visual

(desde su punto de vista perceptivo), entonces el espectador verá lo que el personaje observó; 3) colocando la lente de la cámara, literalmente detrás de los ojos del actor, conocida como *cámara subjetiva*, permitiendo la identificación total de nuestra visión con la del personaje.

El paso del *punto de vista óptico* al *punto de vista narrativo* –y con él al problema de la distribución de las informaciones en el relato– se obtiene mediante el montaje que reorganiza las distintas ubicaciones de la cámara y fija el *lugar* “imaginario del espectador”, y por la ordenación de los elementos auditivos y su relación con la imagen (Peña-Ardid, 1992).

El ocultamiento de la instancia narradora en el filme, unido a la ubicuidad de la cámara cinematográfica y al uso del montaje alternado y paralelo, que Griffith ofrecía al espectador, ha permitido relacionar este modelo muy común de narración en el cine con la ubicuidad del *narrador omnisciente* de la novela tradicional que cuenta impersonalmente y combina la visión del personaje desde el exterior y desde el interior.

Con la inclusión del sonido (código lingüístico) en la narrativa cinematográfica, se puede acceder a: a) la voz en *off* anónima de un narrador “heterodiegético”, cuya función es imprimir un carácter documental a películas como *Alemania año cero*

(Roberto Rosellini, 1948), *Los inútiles* (Fellini, 1955); b) *monólogo interior*, expresado por medio de la imagen y la voz en *off*, recurso utilizado en *Murder* (Alfred Hitchcock); c) por los *subtítulos*, presentes en *Une femme mariée* (J.L. Godard, 1964); d) el *relato subjetivo* en primera persona con un narrador visualmente identificable como personaje; y, e) “la *omnisciencia múltiple selectiva*” donde varios personajes relatan sus experiencias y vivencias (a través del montaje paralelo), recurso narrativo utilizado en películas como: *Ciudadano Kane*, *La Condesa descalza* (Mankiewicz), *Rashomon*<sup>7</sup> (1950), *Vivir* (1952) de Akira Kurosawa, etc.

Como se puede inferir, el relato en primera persona del cine sólo es posible gracias a la banda de sonido, “dado que las marcas de dicha enunciación –los déicticos– existen en la lengua, pero no en las imágenes. Como han hecho notar distintos estudiosos, el personaje narrador que dice *yo* en el filme se transforma en *él* desde el momento en que su relato verbal es sustituido por las imágenes que lo muestran actuando” (Peña-Ardid, 1992: 146-7).

Gaudreault precisa las diferencias que existen entre el estatuto de cada

narrador en los filmes y en las novelas. Para este autor, en el relato literario el “narrador primero” cede íntegramente su puesto y debe callar para que hable su delegado –Scheherazade, Ulises–, delegación basada en una “intradiégesis homogénea e integral” ya que el vehículo semiótico (la palabra) es el mismo para ambos relatores. Por el contrario, el narrador fílmico sólo delegará la dimensión verbal del relato, –“intradiégesis heterogénea”– de toda la narración audiovisual que “ilustra” las palabras de ese narrador intermedio (Gaudreault, 1988: 178).

#### IV. Conclusiones

En este breve recorrido se ha intentado aproximar el cine a la novela, en su condición de arte del relato, insistiendo en que su plano de expresión se construye mediante una cadena de imágenes móviles y figurativas, pero también considerando que el filme no es sólo un “mostrador”, sino un “contador, como tal es un discurso, en donde las marcas del emisor o sujeto de la enunciación son más difíciles de localizar que en la novela.

Partiendo de la premisa anterior, se puede inferir que:

7 En *Rashomon* “sucesivamente un bandido, el alma del muerto, su mujer y un leñador nos narran la muerte de un samurai” (Gaudreault y Jost, 1995: 139).

La apropiación de las técnicas del relato literario por parte el cine no se produjo de “golpe”, ni por magia de un solo autor, sino que fueron adaptándose a los requerimientos narrativos y a los avances técnicos inherentes al relato fílmico.

Griffith fue quien sentó las bases para la profundización y aplicación de los patrones de la novelística de Dickens en cine, experiencia que fue continuada después sin agotarse en los patrones del relato tradicional, sino que fue evolucionando paulatinamente.

Las convenciones que el cine heredó de la narrativa literaria, sufrieron profundas modificaciones al adecuarse a los medios expresivos cinematográficos y a las demandas

sociales y culturales en las que está inmerso el proceso de producción y realización.

Es posible el intercambio entre ambos sistemas semióticos, teniendo en cuenta que “en la novela la vida es indefectiblemente revivida. En el cine la vida es captada en su devenir real. Lo que sucede en el cine, acontece en el preciso instante en que está ocurriendo. El tiempo de la novela no es jamás el tiempo del cine y viceversa” (García, 2003:118).

El análisis comparativo entre novela y filme se puede apoyar en las categorías narrativas homologables, así como en las diferencias y semejanzas inherentes al comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios.

### Bibliografía

- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona. España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1990.
- AYALA, Francisco. “El escritor y el cine”. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid. España. Aguilar. 1972.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1996.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Como analizar un film*. Barcelona. España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1991
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid. España. Taurus Humanidades. 1990.
- ECO, Umberto. *El cine y la literatura: la estructura de la trama. La definición del arte*. Barcelona. España. Martínez Roca. 1971.
- GARCÍA, Jaime. “La articulación literaria en el cine”. En: *Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas*. Augusto Escobar Mesa (Ed.). Medellín. Colombia. CONFAMA. 2003.

- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. París. Francia. Albatros. 1988.
- GAUDREAU, André y JOST, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona. España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1995.
- LAFFAY, Albert. *Lógica del cine*. Barcelona. España. Editorial Labor. 1973.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid. España. Ediciones Cátedra. Signo e imagen. 1992.
- RECIO, Ana. *El cine, otra literatura*. Sevilla. España. Editorial Gallo vidrio. Colección Ensayo. 1993.
- SÁNCHEZ N., José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona. España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2000.
- SKLOVSKI, Víctor. *Cine y lenguaje*. Barcelona. España. Anagrama. 1971.
- UTRERA, Rafael. *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid. España. Ediciones JC. 1985.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid. España. Cátedra/Universidad del País Vasco. Signo e imagen. 1989.