

# Paralelismos y contrastes en la representación del espacio narrativo en cine y en literatura

Ismael Antonio Borunda Magallanes\*

## Resumen

*La representación del espacio en literatura y en cinematografía recurre a las herramientas técnicas que les son propias a cada disciplina; sin embargo, no son independientes, pues en gran medida la espacialidad se representa en el cine a partir de la tradición literaria de los últimos 500 años. A su vez, las nuevas manifestaciones literarias recuperan las técnicas que los medios visuales han materializado en el siglo xx. La historia crítica ha denominado a la literatura un arte del tiempo y al cine un arte del espacio. Esta dualidad técnica propicia tanto el paralelismo como la disidencia entre el espacio en literatura y en cine. La Narratología contemporánea da herramientas para realizar una comparación pertinente.*

Palabras clave: literatura, cine, espacio, tiempo, representación, paralelismos, contrastes, narrativa.

En este trabajo se compararán la cinematografía y la literatura como medios narratológicos, analizando las similitudes y distancias en sus lenguajes, específicamente en cuanto a sus posibilidades de representación del espacio. Se presentarán los elementos teóricos a los que tanto el cine como la literatura se adhieren, se explicará cómo cada medio los representa, se citarán casos de obras con las que pueda ello ejemplificarse, y finalmente se plantearán las conclusiones logradas tras la reflexión. Los textos de André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, y de

\* **Estudiante de Doctorado en Humanidades en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades, Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**El relato se constituye de *existentes*, normalmente denominados actantes, aunque en este caso incluyen también objetos y lugares, y *sucesos*, las acciones que realizan los existentes o los acontecimientos que les afectan. El espacio narrativo es entonces el lugar ficcional en que estos factores se sitúan e interactúan entre sí.**

Seymour Chatman, *Historia y discurso*, servirán como base teórica. Las obras para la ejemplificación comprenderán textos literarios de la narrativa hispanoamericana del siglo xx y textos cinematográficos del ámbito angloamericano.

En primer lugar, se ha de tratar a la narración y a cada obra narrativa como una estructura, es decir, un sistema autónomo y consistente, concepto que no ha desaparecido nunca de la teoría literaria, desde Aristóteles hasta los formalismos del siglo xx, como señala Chatman (20). Tomando elementos de Saussure y Hjelmslev, Chatman propone una disección básica de los elementos del relato: *sustancia* y *forma* en un eje, y *expresión* y *contenido* en el otro, con la que pretende asimilar distintas concepciones, forma y contenido, historia y discurso, *logos* y *mythos*, et-*cétera*. Tal distinción es particularmente importante para la reflexión transdisciplinaria porque permite desligar la noción de narratología de la manera en que es enunciada, y en especial, del medio a través del cual es enunciada. La narración no es, pues, una parte intrínseca de la literatura, sino un eje que la atraviesa a ella y a otras manifestaciones culturales.

El relato se constituye de *existentes*, normalmente denominados actantes, aunque en este caso incluyen también objetos y lugares, y *sucesos*, las acciones que realizan los existentes o los acontecimientos que les afectan. El espacio narrativo es entonces el lugar ficcional en que estos factores se sitúan e interactúan entre sí. Mientras los sucesos son determinados estructuralmente por el tiempo narrativo, los existentes son determinados por el espacio.

La primera gran diferencia entre la representación del espacio entre literatura y cine es que el espacio puede no ser representado explícitamente en la primera, mientras que en el cine no puede ser abstraído de la enunciación, la imagen. Es importante ser consciente de que el espacio en las obras narrativas cumple diversas funciones, morfológica, semántica y pragmáticamente. La representación del espacio en discursos que no pretendan ser artísticos no responderá de la misma manera a estas funciones, aun cuando la naturaleza de la comunicación verbal (linealidad, referencialidad, idioma, máximas de cooperación, etc.) no puede ser extirpada de sus distintas modalidades.

Concretamente, la representación del espacio narrativo involucra tanto el espacio enunciado, verbal o visualmente, como el no enunciado, presente precisamente en cuanto es necesario para la determinación de la estructura del relato.

Es posible enunciar todo un relato literario sin referir explícitamente el espacio en el que ocurren los acontecimientos que narra, pero es necesaria su existencia para el desarrollo de la trama; si los actantes del relato interactúan entre sí mediante desplazamientos, colocación de unos con respecto de otros, es imposible afirmar la inexistencia de un espacio narrativo.

Esta existencia del espacio como realidad en el universo de cada narración da pie a otra comparación importante. El espacio existente persiste en toda la narración, pero no puede ser mostrado en toda su amplitud durante cada momento de su enunciación, ni en el filme, ni en la novela. En el primero, el espacio representado es delimitado por el cuadro, todo lo que no se encuentre dentro de éste pertenecerá al llamado espacio implícito. Un claro ejemplo es visible en una escena de *Stagecoach*, el filme clásico de John Ford, en la que se muestra la amplitud del desierto de Utah y Arizona por el que atraviesa la diligencia. Lo que inicialmente se muestra como un plano panorámico, aparentemente sin mayor pretensión que una representación descriptiva, inmediatamente se convierte en la visualización (tornando su presencia tanto más contundente para el espectador) del factor antagónico del que hasta ahora sólo se había escuchado mencionar, los apaches, lo cual es logrado mediante un simple desplazamiento del cuadro y del espacio mostrado.



Figura 1. Fotogramas de *Stagecoach* (1939). Dir. John Ford. La cámara realiza un desplazamiento de derecha a izquierda, como indica la flecha.

La primera gran diferencia entre la representación del espacio entre literatura y cine es que el espacio puede no ser representado explícitamente en la primera, mientras que en el cine no puede ser abstraído de la enunciación, la imagen.

La representación del espacio no se refiere únicamente al espacio explícito; no es posible hablar del espacio representado únicamente cuando se señala aquél que es efectivamente mostrado ante la audiencia o descrito a los lectores. El espacio implícito también es representado fuera de la enunciación, tal como se ve en el ejemplo anterior. Los apaches no comienzan a existir, a formar parte de la realidad narrativa, en el momento en que aparecen en pantalla. Si la trama de este relato en particular fuera distinta, podría incluso prescindir de mostrar a cuadro el desierto, y aun así sería necesaria su existencia para la estructura narrativa del filme.

A este respecto podría argumentarse que la literatura nunca muestra el espacio en tanto se le hace constar a partir de la referencia verbal, la cual, por minuciosa que pretenda ser en su trabajo descriptivo, no podría de ninguna manera mostrar al espacio —y a ninguno de los existentes estructurales, para el mismo efecto— con la fidelidad de la enunciación visual. Pero la fidelidad, el grado de mimesis, no es en sí misma la consideración más importante en el caso de la representación verbal, sino el contraste que se genera cuando se analiza la función del espacio explícito en un momento dado del relato.

En el texto cinematográfico es perfectamente claro cuando un espacio concreto determina un acontecimiento o acción, pues se muestran simultáneamente el uno con el otro; en la literatura en cambio, esto no puede ser afirmado con estricta desambigüedad. En tanto la representación es siempre referencial, es perfectamente posible que en el mismo momento de enunciación se aludan a distintos espacios (dentro siempre del espacio narrativo en su conjunto, aunque esto tampoco es absolutamente infranqueable), incluso a espacios que no son en los que se esté desarrollando la acción. Tómese como ejemplo la célebre primera línea de *Cien años de soledad*:

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” (García-Marques, 3)

Esta sola línea no deja clara cuál es la acción que acontece en el momento narrado y a cuál es la que se está aludiendo de manera anacrónica, por lo que muestra los dos espacios a los que refiere al mismo tiempo. En cuanto la narración

prosigue, se establece que la línea temporal de la acción narrada es la segunda, en la que Aureliano ha ido a conocer el hielo, por lo que el espacio mostrado explícitamente sería Macondo durante la exposición de las novedades gitanas, y el lugar del fusilamiento es representado implícitamente. Pero en cuanto a su manifestación expresiva, son representados exactamente de la misma manera, con palabras, por lo que ambos son explícitos e implícitos al mismo tiempo, fenómeno que no ocurre en la representación cinematográfica.

Gaudreault y Jost son más específicos en su delimitación del espacio implícito en el cine. No se extienden a la consideración del espacio narrativo como existente constante en la realidad narrativa, sino que se detienen en lo que es y lo que no es mostrado ante la cámara pero que afecta a la acción que se desarrolla en un momento dado. Dan distintos nombres a las diversas posibilidades de esta relación, pero pueden denominarse *espacio dentro y fuera de campo* para los efectos de esta reflexión. El primero es aquel que es simplemente mostrado en el cuadro, y el segundo es aquel que está fuera del cuadro, pero que afectan a la acción representada en ese momento, directa o indirectamente.

Debe resaltarse la anterior distinción, pues no es necesario que el espacio fuera de campo esté inmediatamente adyacente al que está en cuadro para afectar la acción que enmarca. Su texto señala incluso como espacio fuera de campo aquel que se encuentra dentro del cuadro pero que es ocultado por la disposición de los objetos, accidentes topográficos, etcétera, lo cual podría parecer nimio, pero de hecho otorga posibilidades al lenguaje fílmico que no son del todo homologables en el literario. En *Rope*, de Alfred Hitchcock, el interior del cofre en el que se oculta el cuerpo inerte de David nunca es mostrado directamente, a pesar de que el cofre mismo ocupa la atención del cuadro en múltiples momentos del filme, y la importancia de su contenido es quizá el elemento más importante de la narración.

A esta característica del lenguaje fílmico los autores denominan *pluripuntualidad* (95-98), y en ella estriba una de sus particularidades más relevantes, pues es tanto una virtud como una complicación para la representación, sobre todo en contraste con la literaria. En el ejemplo de García Márquez, se explicaba que la literatura es capaz de mostrar y no mostrar distintos espacios al mismo tiempo.



Figura 2 Fotograma de *Rope* (1948). Dir. Alfred Hitchcock.

El cine, en cambio, no puede efectivamente representar la pluripuntualidad en el mismo momento si no es recurriendo a estrategias como la división de la pantalla o las yuxtaposición de transparencias, lo cual equivale más a la enunciación simultánea de varias proposiciones que a la representación simultánea en una sola proposición.

Por supuesto, el recurso más explotado para la representación cinematográfica de la pluripuntualidad es el montaje, elemento icónico del cine desde Méliès hasta hoy. La clásica secuencia del salvamento hacia la conclusión de *Birth of a Nation* (Figura 3), en la que constantemente se intercambia la focalización de los soldados del Klan, los agresores que intentan traspasar el resguardo de Elsie Stoneman y sus acompañantes, y el interior de este mismo resguardo, hasta que finalmente las tres acciones se conjuntan en el punto que muestra las tres en el mismo espacio, es un muy claro ejemplo.

El montaje es una herramienta enteramente cinematográfica, pero su función no es de ninguna manera imposible de emular en literatura. En su texto *Pantaleón y las visitadoras*, Mario Vargas Llosa logra, mediante el exclusivo empleo de diálogo y mínima narración intermedia, aludir a distintos espacios y tiempos sin una ilación discursiva determinada, que inmediatamente recuerda a los cortes de cámara:



Figura 3. Fotograma de *Birth of a Nation* (1915). Dir. D.W. Griffith

—Nos bombardean a diario con partes y denuncias —se pellizca la barbilla el general Victoria—. Y hasta vienen comisiones de protesta de los pueblitos más perdidos.

—Sus soldados abusan de nuestras mujeres —estruja su sombrero y pierde la voz el alcalde Paiva Runhuí—. Me perjudicaron a una cuñadita hace pocos meses y la semana pasada casi me perjudican a mi propia esposa.

—Mis soldados no, los de la Nación —hace gestos apaciguadores el general Victoria—. Calma, calma, señor alcalde. El Ejército lamenta muchísimo el percance de su cuñada y hará cuanto pueda para resarcirla.

—¿Ahora le llaman percance al estupro? —se desconcierta el padre Beltrán— Porque eso es lo que fue.” (19)

Puede verse como el cambio de focalización no se da mediante la explícita mención de distintos espacios, sino a través del cambio inadvertido de diversas acciones y personajes que no están interactuando entre sí, por lo que la única interpretación lógica de esta estructura es la que en el cine se logra mediante montajes como el mencionado anteriormente.

Tras la comparación realizada, es posible concluir en las siguientes afirmaciones: la representación del espacio es necesaria para la conformación de un relato, y que las diferencias entre una y otra disciplina artística no modifican tal necesidad. No obstante, en tanto el cine es un medio visual y no puede desarticular la naturaleza de su enunciación, la manera en cómo este espacio determina los elementos internos del relato es esencialmente distinta, así como lo son sus posibilidades, frente a la literatura. La literatura no puede mostrar el espacio, sólo lo nombra y lo describe; pero gracias a ello no limita lo que es posible percibir en distintos puntos, incluso en distintos tiempos, y todo es efectivamente reconocible en la lectura.

La literatura implica entonces la existencia de su espacio, y lo representa así de manera no explícita, mediante la percepción de las acciones, lo que la distingue como una manera de expresión fundada en el tiempo, mientras el cine se funda en el espacio mismo, pues los representa de manera directa, no necesariamente a través de las acciones que ocurren. El cine debe entonces ingeniar maneras de volver relevante todo el espacio existente, a pesar de no hacerlo visible en su amplitud.

## BIBLIOGRAFÍA

- Birth of a Nation*. Dir. David Wark Griffith. Perf. Mae Marsh Lillian Gish. 1915. Film.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA Libros. 2007. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. México: Random House. 2012. Impreso.
- Gaudreault, André and François Jost. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós. 1990. Impreso.

- Rope*. Dir. Alfred Hitchcock. Perf. John Dall James Stewart. 1948. Film.
- Slawinski, Janusz. "Criterios." 1989. Ed. Desiderio Navarro. 2014. Web.
- Stagecoach*. Dir. John Ford. Perf. Claire Trevor John Wayne. 1939. Film.
- Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Madrid: Santillana. 2007. Impreso.