

Lector , espectador, público.

Félix J. Ríos

Universidad de La Laguna

Antes de empezar con nuestras reflexiones, nos ha parecido pertinente acercarnos a un problema previo que suele plantearse con relativa frecuencia: la posibilidad de ubicar el estudio de las relaciones entre el cine y la literatura dentro de un campo teórico concreto.

Luis Miguel Fernández (1993) propone acercarse a esas relaciones desde la Literatura Comparada. No creemos que el cine forme parte del *específico literario*, elemento ligado al intento de definir eso que se ha llamado literariedad, un concepto hoy en crisis, a través de la comparación de estructuras supranacionales; intento o labor que es, para Fernández, el objeto fundamental de los estudios comparatistas. Lo único que nos enseña su reflexión es que cada estudioso puede acercarse al asunto que ahora nos ocupa desde *su ladera*. Incluso el cineasta podría hablar de una posible Cinematografía Comparada que, además de confrontar películas de distintas geografías culturales, fuera capaz de establecer las conexiones que ligan al séptimo arte no sólo con la literatura sino con otras expresiones artísticas (pintura, escultura, música, arquitectura, etc.)

Está claro que el cinema es un lenguaje, un sistema de comunicación cuya base artística proviene de una tendencia más antigua, determinada por la contradicción dialéctica entre los dos tipos principales de signos que caracterizan la comunicación humana. (Lotman, 1973:16)

Los dos tipos de signos de los que habla Lotman, los icónicos y los convencionales, coexisten y se hallan en continua interrelación origi-

nando dos formas de arte que a menudo se funden: las artes figurativas y las narrativas.

No obstante, no es posible ni deseable la confusión entre cine y literatura. Un cineasta, Eric Rohmer, publicó en una colección de narrativa los seis relatos que dieron origen a sus famosos *Cuentos morales*. En la introducción que hace a esos textos, el genial director francés es consciente de la distancia que hay entre las dos formas de expresión y advierte lo siguiente:

Únicamente en la pantalla la forma de estos relatos alcanza su plenitud, aunque sólo sea porque se enriquece con un punto de vista nuevo, el de la cámara que ya no coincide con el del narrador. Aquí falta una perspectiva, que un trabajo de redacción habría podido dar mediante una descripción más o menos coloreada, más o menos rica, más o menos lírica de los personajes, de las acciones, de los decorados. Yo no he querido hacer ese trabajo, más exactamente, no he podido. De haber podido y de haberlo conseguido, me habría limitado a esta forma acabada y no habría sentido ningún deseo de filmar mis Cuentos. Pues, como decía al principio, ¿por qué ser cineasta, si se puede ser novelista? (Rohmer, 1974:11)

Pido perdón por la larga cita, pero nos parece que refleja con gran eficacia lo que estamos diciendo. Estamos en presencia de dos formas artísticas con técnicas emparentadas pero diferentes. En la literatura creamos las imágenes con nuestra imaginación más los datos que, con mayor o menor precisión, ofrece el texto, mientras que en el relato cinematográfico la imagen está presente de forma explícita, aunque pueda dar lugar a múltiples lecturas.

En resumen, pese a las evidentes conexiones que se establecen entre la literatura y el cine, consideramos más adecuado confrontar estos dos fenómenos artísticos dentro de la Semiótica Comparada, entendiendo que esta disciplina se ocuparía, siguiendo la óptica greimasiana, del conjunto de procedimientos cognoscitivos dirigidos a establecer las correlaciones formales que se establecen entre dos o más sistemas de signos.

Dentro del campo semiótico, la Narratología ha aportado herra-

mientas que posibilitan el análisis formal de las dos creaciones artísticas. Pueden consultarse, entre muchos otros, el clásico estudio de Chatman (1978), los análisis de Juan Miguel Company (1986, 1987), la reciente monografía de Ramón Carmona (1991) y alguna que otra incursión de menor calado (Ríos, 1993).

Nosotros, en estas escasas páginas, nos detendremos a examinar algunas de las variables que suelen establecerse al hablar de las relaciones entre la expresión literaria y el cine desde el punto de vista pragmático.

Veamos, con algo más de detenimiento, la distinción esencial entre estos dos sistemas semióticos que esbozábamos más arriba.

La lectura ofrece al receptor la posibilidad de elaborar una imagen particular de lo que se le está contando. Más que una posibilidad, podemos afirmar que es un hecho unido necesariamente al fenómeno de la representación literaria. Esta imagen así elaborada es imprecisa y varía en cada lector. En el cine, y también en el teatro, la imagen pertenece al producto artístico que se nos ofrece, forma parte del fenómeno de la percepción. Desde esta perspectiva, explicaríamos el hecho de que normalmente se piense que la filmación de un texto literario supone su empobrecimiento. Como dice Wolfgang Iser,

La filmación de la novela suprime la actividad compositora de la lectura. Todo puede ser experimentado sensiblemente, sin que por ello tenga que hacerme presente el acontecimiento. Por tanto, en contraposición a la imprecisión de la imagen de la representación, también percibimos la precisión óptica de la imagen de la percepción, no como enriquecimiento, sino como empobrecimiento. (Iser, 1976:223)

Pese a estas consideraciones, se ha llegado a hablar de la posible aparición de un nuevo género, híbrido entre la literatura y el cine. Desde el punto de vista de la recepción reparamos en la dificultad de esta propuesta. La lectura es un proceso individual, una experiencia inevitablemente singular, única e irrepetible. Cada lector establece una relación que es nueva en cada caso. Incluso en el proceso de relectura. Esta pluralidad es destacada por Daniel Pennac cuando defiende nuestro derecho a releer (la cursiva es nuestra):

Más, más, decía el niño que fuimos... Nuestras relecturas de adultos participan de ese deseo: encantarnos con lo que permanece, y encontrarlo en cada ocasión tan rico en nuevos deslumbramientos. (Pennac, 1992:155)

Estos deslumbramientos están en relación directa con la competencia literaria o artística del receptor del texto, que debe ser capaz de interpretarlo *polifónicamente*, con la misma conciencia dialógica del sujeto creador. Este concepto, como el esencial de *cronotopo*, elaborado por Bajtin hace ya tantos años y redescubierto en Occidente hace pocas décadas, debe ser entendido en su exacta medida, como advierte Iris M. Zavala en un penetrante ensayo al hablar del espacio de límites móviles de la conciencia creativa.

Las metáforas espacio-temporales de Bajtin no son simbólicas, no deberían ser reducidas a la dimensión lingüística del estilo; sus propiedades espaciales ofrecen un tercer término entre el sujeto y el objeto, la anticipación y el significado de una respuesta, un contexto futuro. Esta situación espacial tridimensional es una situación dinámica y móvil para que el actor/observador capte una visión global (o conciencia). (Zavala, 1991:213)

Por otro lado, para la percepción del texto literario en su conjunto se le exige al lector un proceso personal, el de la lectura, dilatado en mayor o menor medida en el tiempo, que ofrece sus claves en el instante final, en el momento del cierre textual.

Mientras el proceso de la percepción se presenta como un todo ante la mirada, un texto sólo puede abrirse como "objeto" en la fase final de la lectura. Mientras al objeto de la percepción siempre lo tenemos enfrente, en el texto nosotros nos encontramos inmersos en él. (Iser, 1976: 177)

Claro está que este proceso de lectura individual no es lo característico en la historia de la literatura. A lo largo de los siglos, el fenómeno literario se desarrolló mediante la oralidad, es decir, mediante la recep-

ción colectiva. La aparición de la imprenta contribuyó, junto a los cambios socio-culturales producidos en la civilización occidental, a transformar paulatinamente el panorama.

Esta circunstancia ha sido recordada por Ricardo Senabre en un artículo dedicado a las condiciones de la recepción poética y los peligros que conlleva el proyectar nuestros hábitos de lectores sobre unos textos que en su origen estaban destinados a un público oyente.

Si las primeras manifestaciones literarias son siempre orales, la historia literaria recoge el largo proceso de pérdida de la oralidad y de la recepción colectiva; una pérdida que acarrea la desaparición de algunos géneros, como la épica, que difícilmente podría haber modificado su naturaleza específica sin desvirtuarse, o la transformación de otros, como el teatro, afectado cada vez más por elementos ajenos a la palabra y recluido poco a poco, como ya se ha dicho, en recintos progresivamente cerrados y oscurecidos, donde la antigua participación colectiva es sustituida por el disfrute individual del espectáculo. (Senabre, 1991:195)

Hoy estamos en un proceso similar. Ciertos mecanismos de creación artística que, en principio, exigían una recepción colectiva están transformando ésta en virtud de los adelantos tecnológicos.

La creación artística fruto de la combinación de la imagen y el sonido es, en ciertos casos, un proceso de recepción colectiva singular e irrepetible. Es lo que diferencia, entre otras cuestiones, al cine del teatro, tal y como nos advierte con su perspicacia habitual el gran Francisco Ayala.

Por más que teatro y cine sean ambos espectáculo, y ambos desarrollen ante los ojos y oídos del espectador una acción incorporada por actores bajo una dirección y con el apoyo de un equipo de auxiliares, en el teatro (de igual manera que en el concierto musical) la actuación de quienes representan o ejecutan la pieza es cada vez única; (...) la representación teatral constituye, en virtud de su índole creativa, una ceremonia pública de participación colectiva con una recepción objetiva por los espectadores congregados en la sala. (Ayala, 1983:47)

Muchos estrenos teatrales se han visto rodeados de una gran polémica, precisamente por esa condición de ceremonia que el espectáculo dramático posee. Recordemos el tumultuoso estreno de la *Electra* de Galdós o los escándalos que provocaba el teatro de Ibsen en la sociedad de su tiempo. Pero, además, la propia creación de la obra dramática se ve condicionada por el público. Es el caso, señalado también por Ricardo Senabre (1986), del teatro clásico francés, en el que la unidad de lugar se vio favorecida por las peculiares condiciones de la representación y por los hábitos del público y en el que la tirada dramática se convirtió en un recurso para silenciar las voces de los alborotadores.

De la misma manera, el cine ha provocado debates sin fin, aunque no creemos que con la virulencia de la representación teatral en la que es posible la intromisión e interrupción del espectáculo por el respetable. La proyección de una sucesión de imágenes sobre una pared no permite la intervención del espectador, como muy pronto advirtieron aquellos primitivos observadores del mágico invento, hace ahora cien años, que en un primer momento huían aterrorizados temiendo que la enorme locomotora que filmaron los Lumière acabara por destruirlos al salirse de la pantalla.

Se lanza directamente hacia ti, ¡cuidado! Da la impresión de que va a precipitarse en la oscuridad sobre el espectador, convirtiéndolo en un montón de carne lacerada y huesos astillados y reduciendo a polvo y fragmentos rotos esta sala y el edificio entero, lleno como está de mujeres, vino, música y vicio.

Pero también éste es un tren de las sombras. (Máximo Gorki, 1896:19)

Recordemos dos ejemplos de temática similar en los que se advierte la distinta trascendencia del cine y del teatro en el cuerpo social.

El grupo *El Joglars* estrena en 1983 un espectáculo que Albert Boadella llama *comedia de humor con sotanas y casullas*. *Teledium* se convierte en uno de los espectáculos más polémicos del grupo desde los años míticos de *La Torna*. Su áspera parodia televisiva -reparemos en la fuerza del nuevo medio-, en la que varios representantes de distintas religiones se lanzan los trastos a la cabeza desata la furia del clero y de los sectores más reaccionarios del país. Llegaron a realizarse novenas en

desagravio y en algunos círculos de muchas capitales de provincia se vituperaba al descuidado vecino que se atrevía a presenciar tan sacrílega función escénica.

Un año después, Jean-Luc Godard estrenaba una película en la que narra las relaciones *de una moderna Virgen María. Yo te saludo, María (1984)* también hizo que muchos se rasgaran las vestiduras, sobre todo en nuestro país, aunque la sangre no llegó al río. La crisis remitió y hace poco tiempo llegó a verse en la televisión.

Creemos que la complicidad directa que se establece en el espectáculo teatral -de ahí su peligro y lo escandaloso de su presencia *real-* desaparece cuando se trata de los nuevos medios tecnológicos de comunicación artística, dadas las condiciones que se establecen para su recepción.

No obstante, una serie de elementos que están más allá de lo propiamente artístico y que son comunes a los dos sistemas condicionan la experiencia de la recepción: la sala colectiva, la oscuridad del recinto, los murmullos y las muy diversas expresiones de alegría, miedo y otras sensaciones que el espectáculo provoca en el público.

Todas estas cuestiones no han sido descuidadas por los nuevos medios. Recordemos los espacios televisivos que utilizan las risas enlatadas o la función del aplauso que, muchas veces, es manejado por el regidor del programa.

Claro que, en otros casos, la participación activa del destinatario en el fenómeno artístico cinematográfico no es vista con muy buenos ojos. No podemos olvidar que el cine es un fenómeno de masas ligado estrechamente a la producción industrial. En este sentido, podemos recordar un caso sintomático. Las ayudas al cine han querido ligarse a criterios comerciales, es decir, al éxito o al fracaso con el que el público recibe la película de marras. Desde dentro del circuito de producción se han levantado voces que protestan enérgicamente con argumentos muy discutibles. Veamos un ejemplo significativo de un ex Director General de Cine:

esa terrible idea de que la política cultural cinematográfica pasa por la comercialidad. El público -dicen-va a decidir a quién va destinado el dinero que los presupuestos asignan al cine. Un público pre-viamente idiotizado por impositivas programaciones televisivas de

bazofia de la peor especie emitida en versión continua sin opción posible a preferir otro tipo de productos. (Méndez Leite, 1994)

Se desautoriza la voz del destinatario que, por lo que parece, no tiene criterios suficientes para decidir qué es lo que desea ver, escuchar o leer. Y las culpas recaen en un medio de comunicación que ya ha sido mencionado anteriormente pero que es satanizado con frecuencia por la *inteligencia cultural*: la televisión. No vamos a entrar en el problema de conjunto sino que nos limitaremos a subrayar la importancia de un elemento muy ligado al cine y a la expresión literaria pese a la novedad del soporte: el vídeo.

En nuestro país se ha producido una auténtica revolución en el último decenio. En 1984, sólo un 9% de los hogares españoles disponía de vídeo. Sin embargo, el público será el primero en demandar el nuevo juguete mediático. En ese año, el cine norteamericano pasaba por una cierta decadencia que Diego Galán señalaba en un artículo-resumen del año pero en el que advertía una curiosa circunstancia:

El cine norteamericano tuvo, sin embargo, una gran difusión a través del vídeo, cuya piratería ha llamado poderosamente la atención de productores y distribuidores que, por vez primera, comenzaron a divulgar legalmente sus películas en estos formatos caseros para contrarrestar la operación de los ilegales. (Galán, 1985:202)

Hoy podemos visitar muchos hogares españoles en los que los libros brillan por su ausencia pero en los que encontramos completísimas videotecas. La tecnología avanza tan rápidamente que lo último es una colección de películas clásicas que se ofrecen en un nuevo y cómodo soporte: el disco reproductor mediante el láser.

No vamos a hablar de la crisis de las salas de exhibición cinematográfica. Lo que nos interesa resaltar de estos hechos es la posibilidad que se le ofrece al espectador de detener el visionado del filme, volver atrás, saltarse fragmentos que en un momento determinado no le interesan, etc, etc... Las condiciones de la recepción han variado muchísimo. El misterio de la sala oscura ha desaparecido. Y también el de la representación

teatral. Los dos espectáculos pueden ser disfrutados desde la sala de estar de nuestra vivienda.

La afirmación de Jorge Urrutia, que reproducimos a continuación, ha dejado de tener sentido en este nuevo mundo tecnológico que nos invade irremediablemente.

La particularidad principal del texto teatral y del texto cinematográfico, con respecto al texto literario, radica en que la percepción (y, por ende, la manifestación de los conocimientos culturales) se lleva a cabo a medida que se desarrolla el espectáculo, sin posibilidad de una vuelta atrás. (Urrutia, 1985:101)

Ahora sí es posible esa vuelta atrás que hace diez años se le antojaba impracticable al investigador citado. El espectador no necesita unos conocimientos previos para descifrar el espectáculo que se le ofrece, teatral o cinematográfico, a través de los modernos medios de reproducción de imágenes y sonido.

Hemos perdido el principio originario de toda representación. Hace ya muchos años, José Ortega y Gasset nos lo explicaba con su brillante palabra. Su observación, destinada al teatro, puede servirnos, también, para el cine:

El Teatro es, en efecto, lo contrario de nuestra casa: es un sitio a donde hay que ir. (...) El Teatro no acontece dentro de nosotros, como pasa con otros géneros literarios -poema, novela, ensayo-, sino que pasa fuera de nosotros, tenemos que salir de nosotros y de nuestra casa e ir a verlo. (Ortega y Gasset, 1946:40-41)

Las palabras del filósofo reflejan unas circunstancias sociales que se creían definitorias del género pero que hoy aparecen ante nosotros con un marcado sentido de provisionalidad. ¿Qué quiere decir esto? ¿Estamos hablando de la eterna crisis del teatro o de la aparición de un nuevo sistema de representación artística?

Quizás hemos dado una excesiva importancia al soporte que, a la postre, no es más que una herramienta muy útil para desenvolvernos en el nuevo mundo tecnológico, pero nada más. O al menos eso es lo que dese-

aríamos. Nos resistimos a aceptar el futuro que, según todos los indicios, nos espera. Jean Baudrillard presenta al hombre de hoy como un producto inquietante, fruto de la utilización de las nuevas tecnologías por la mayor parte de la población occidental.

¿Soy un hombre, soy una máquina? Hoy ya no hay respuesta para esta pregunta. Real y subjetivamente yo soy un hombre; virtualmente soy una máquina. (...) Ordenadores, calculadoras, televisiones, vídeos, y también el aparato fotográfico son como lentes de contacto, prótesis transparentes, como integradas en el cuerpo, hasta formar parte de él casi genéticamente, como los estimuladores cardiacos. (Baudrillard, 1989:33-34)

Quizás lo que estamos variaando es la imagen que tenemos de nosotros mismos. Hasta ahora, el ser humano había elaborado una serie de modelos basados en la experiencia sensible para representarse a sí mismo. Tal vez en un futuro no muy lejano la apariencia externa deje de tener importancia en este proceso mental mediante el que construimos nuestra propia imagen .

A more radical possibility is that external features of the self - beauty, character, the mask of personality- will continue to be less and less important. Serious artists have already given up on trying to represent the outer appearance of individuals. But what will take its place? Perhaps the focus will shift to inner complexity. The computer, the organism as an immensely complex machine may become the metaphor for the self. Perhaps it will be something like HAL, the master computer aboard the starship in Stanley Kubrick's 2001. As a model for what we shall be, the cyborg is another possibility. (M. Csikszentmihalyi, 1992:165)

Pese a estas consideraciones, no creemos que la literatura esté herida de muerte. Ni la expresión novelesca en sus múltiples facetas, ni el minoritario texto lírico ni, por supuesto, nuestro humilde teatro, tal y como ha sido concebido a lo largo de la historia, desaparecerán. Es posible que su presencia en la sociedad del siglo XXI, que su trascendencia en

el panorama social que se avecina sea menor, pero seguirá siendo muy difícil sustraerse a la magia de la palabra y al vigor de una representación viva e irrepetible que ha cautivado durante siglos a la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., (1972) *Los escritores y el cine*. Madrid: Fundamentos. 1981.
- AA.VV., (1989) *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1990.
- AYALA, F., (1983) "Carmen: literatura y cinematografía". *Los Cuadernos del Norte*, 21, octubre 1983, 46-51.
- BAUDRILLARD, J., (1989) "Videosfera y Sujeto Fractal", recogido en AA.VV. (1989: 27-36), por donde cito.
- CARMONA, Ramón (1981), *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- CHATMAN, S., (1978) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus, 1990.
- COMPANY, J.M., (1986) *La realidad como sospecha*. Madrid: Hiperión.
- COMPANY, J.M., (1987) *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1992), "Imagining the self: An evolutionary excursion". *Poetics*, 21, 1992, 153-167.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, (1993) "Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)". *Signa*, 2, 1993, 37-55.
- GALÁN, Diego, (1985) "El cine en 1994", *Anuario El País*, 1985, 201-202
- GORKI, Máximo, (1896) "El reino de las sombras", recogido en

AA.VV. (1972:17-21), por donde cito.

- ISER, Wolfgang, (1976) *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- LOTMAN, Yuri M., (1973) *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- MÉNDEZ LEITE, Fernando, (1994) "Una cuestión de amor propio", *Cinco años que cambiaron el mundo 1989-1994. Quinto Aniversario del diario El Mundo*, 1994, 194.
- ORTEGA Y GASSET, José, (1946) *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- PENNAC, Daniel, (1992) *Como una novela*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- RÍOS, Félix J., (1993) "Nazarín. De Galdós a Buñuel. Fidelidades, adaptaciones y equívocos." *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas: Ed. del Cabildo Insular.
- ROHMER, Eric, (1974) *Seis cuentos morales*. Barcelona: Anagrama.
- SENABRE, Ricardo, (1987) *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo.
- SENABRE, Ricardo, (1991) "Poesía y oralidad". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, 1991, 193-202.
- URRUTIA, J., (1985) *Semió(p)tica*. Madrid: Fundación Instituto Shakespeare-Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- ZAVALA, Iris M., (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.