

CAPÍTULO 1

Narrativa, puente entre la literatura y el cine

“En el fondo, considerando la cámara cinematográfica en manos del director como el pincel del pintor o la pluma del novelista, se viene a reivindicar el estatuto artístico del cineasta y el proceso de creación que desarrolla”
José Luis Sánchez Noriega, De la literatura al cine.

Durante los primeros años del cine hubo posturas opuestas en torno a su potencial, incluso con respecto a su futuro. Gran parte del debate giraba en torno a su capacidad expresiva, y lo ponía en desventaja frente a la literatura. En De la literatura al cine, José Luis Sánchez Noriega¹ apunta al respecto,

mientras novelistas y poetas de las vanguardias – formalistas rusos, futuristas, expresionistas, dadaístas y surrealistas– y teóricos del arte vieron en el cine un nuevo modo de expresión que abría posibilidades para la creatividad o reflexionaron sobre su lugar dentro de las artes, en general los literatos más clásicos rechazaban el cine por la escasa consideración artística que se le conocía a la narración en imágenes y por la insuficiencia de las primeras adaptaciones de obras teatrales. (28)

Desde luego, las primeras adaptaciones literarias mostraron que el paso de un medio a otro implica, principalmente, pérdidas o reducciones. Para los novelistas, el que su obra haya sido

¹ El investigador español realiza una labor destacable al momento de comparar las similitudes y diferencias entre las estructuras que la literatura y el cine utilizan para contar historias.

llevada al cine parece agregarle valor, máxime cuando el juicio resulta negativo para las películas y, "por contraste, valora las novelas por encima de ellas" (36).² Sergio Wolf, en Cine/Literatura: ritos de pasaje, califica al cine como "electroshock o como píldora tranquilizante de la literatura", pero matiza que en torno a las adaptaciones ése es un lugar común, aunque "en realidad, es una reducción al absurdo, por cuanto de las dos disciplinas -literatura y cine- la que carga con una inscripción o tradición académica más extensa, si no más notoria, es la literatura y no el cine" (15). Otras posturas en torno al potencial del cine incluyeron el optimismo de León Tolstoi, para quien el cine "ha adivinado el misterio del movimiento" (Sánchez Noriega 28-29).

Para la comunidad literaria las posibilidades del nuevo medio resultaban complejas y difíciles de comprender del todo. Con el paso de los años y al realizar un repaso de la historia del cine, de las cinematografías de los diferentes países y de las diversas estéticas, quedó claro que ha habido un "permanente diálogo entre cine y literatura en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos" (Talens y Zunzunegui 256). El cine, como lo conocemos, es dependiente, se quiera o no, de estructuras literarias. Su capacidad expresiva surge precisamente de la

² El profesor Alfonso Méndiz considera que entre un 30 y un 40 por ciento de las películas están basadas en obras literarias, cifra que hay que elevar al 50% si tenemos presentes las biográficas (Méndiz 331-340).

capacidad que mostró para contar historias y dotarlas de un tono (cómico o dramático). Pero, además, el cine adoptó y adaptó los recursos que la literatura utiliza para estructurar, enriquecer y redondear una historia (creación de atmósferas, ritmo, linealidad, etc.). Se hizo de un estilo propio, diferente, ni mejor ni peor.

Wolf señala que la pregunta sobre qué tienen en común y en qué difieren la literatura y el cine obliga necesariamente a pensar en la noción de especificidad. Aunque

el hecho de que un medio (el texto literario) opere sobre la lengua como sistema de códigos, normas y convenciones instituido, y otro (el filme) lo haga sobre cierto tipo de codificación y convención que es dinámico porque depende del contexto en que se inserta, lleva a pensar que hay una raíz de la que surgen más distancias que cercanías ... las palabras remiten, representan o reenvían a las cosas, y lo único que *está ahí* son ellas mismas, aunque por su uso puedan conformar cierto sistema específico, metafórico o simbólico; las imágenes y los sonidos, en cambio *son* las cosas, esas, cosas, aunque esas cosas representen a otras cosas, o aunque el tipo de vínculo que mantienen entre sí puedan adquirir un estatuto específico ... por tratarse de sistemas disímiles y no análogos ... (34)

Más adelante matiza al precisar que

tanto la literatura como el cine tienen la cualidad de poder representar desarrollos en el tiempo, lo que no es posible en disciplinas esencialmente espaciales, como la pintura. Esa cualidad de representar desarrollos en el tiempo, ese carácter de lo que es sucesivo, hermanaría a la literatura y el cine con la música, con la salvedad de que ésta no puede narrar ficciones a menos que se alíe con alguna de las otras dos disciplinas. Es claro que tanto la pintura como la música pueden *sugerir* una historia posible, pero nunca darle existencia material, nunca *narrar* esa historia. (37)

Por su parte, Darío Villanueva concreta algunas de las técnicas de la novela que han sido aprovechadas por el cine. Inicia precisando que los elementos de la composición de una película frecuentemente pueden ser relacionados con recursos presentes en la producción literaria del siglo XX (422-423). Los siguientes apartados ahondan precisamente en el tema con la intención de comprender, de mano de la narratología, más en detalle aquello que une y separa a la literatura del cine. Entre ambos existe una relación indisoluble que ha sacado provecho de las particularidades de cada campo.

1. 1. Influencias

El lenguaje cinematográfico como tal se comienza a construir en los primeros años del siglo XX, cuando precisamente se empieza a

hacer énfasis en que las películas deben contar historias. Los procedimientos que se utilizan son "tomados de la novela o se inspiran en ella: la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el dominio del espacio y del tiempo" (Sánchez Noriega 34). Sin embargo, dichos procedimientos se transforman, tanto en la literatura como en el cine, en los años sesenta debido a que la narración clásica se pone en cuestión, y se ensayan nuevos modos, dando como resultado una "mutua fecundación entre los dos medios. Con el cine moderno —sobre todo con el montaje, la simultaneidad de espacios y tiempos, la plurifocalización, la causalidad débil, etc. — la literatura se ve estimulada a buscar nuevos caminos" (35).

En su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua, Luis Goytisolo hace énfasis en la visualidad de las descripciones existentes en la novelística de la primera mitad del siglo XX como una de las influencias debidas al cine, e indica que la narrativa contemporánea ha reaccionado ante el hecho cinematográfico de dos modos opuestos:

el primero ha consistido en asimilar sus modos narrativos a los del cine a fin de competir con él, lo que tiene como resultado un producto análogo, en el que sobresalen la visualidad de las descripciones, el carácter enunciativo y coloquial de los diálogos y la estructura narrativa articulada en secuencias, y pone como ejemplo *El*

Jarama, de Sánchez Ferlosio, "una novela inimaginable antes de la invención del cine". La otra reacción ha sido la opuesta: un tipo de novela basada en la expresión verbal, en la que se borran las fronteras entre narrativa y poesía, que renuncia en buena medida a "elementos tradicionales del relato -diálogos, descripciones, reflexiones, metáforas- disueltos con frecuencia en un solo fluir a impulsos y estilo" (Ejemplos, la obra del propio Goytisolo y la de Juan Benet).

Por su parte, Jeanne-Marie Clerc en Littérature et cinéma, donde estudia las obras del *Nouveau Roman*, hace alusión a la fuerte presencia del cine en obras de autores como Claude Ollier, Claude Mauriac, Marie G. Le Clézio, entre otros. Clerc dice que, en general, tratan de superar el realismo novelístico por diferentes vías, como "la utilización de convenciones fotográficas para mostrar objetos sin relieve y sumergirlos en un espacio carente de orden lógico ... la destonización entre la imagen y el sonido, el valor diegético del fuera de campo y la discontinuidad icónica instaladas en la escritura misma, etc." (153-200).

1.2 La palabra en la imagen

Al oponer al cine frente a la literatura, a menudo, se presupone que son medios que significan de forma diferente. Para Sánchez Noriega afirmarlo es una verdad a medias, ya que "el cine emplea

de ordinario dos registros (visuales y sonoro) y eventualmente uno tercero, la escritura" (38). Más aún, el texto fílmico se construye *también* con el registro verbal donde al menos en los diálogos "no es sino una transposición del texto literario sin modificación sustancial de sus valores semánticos" (38-39). Y es que, aún el cine mudo utilizó la palabra y el sonido. Los filmes "silentes" se proyectaban con música en directo y tampoco era extraño que iniciaran con un *explicador* que comentaba y dirigía el proceso de recepción. Los rótulos tampoco tardaron en aparecer y su uso no se abandonó con la llegada del cine sonoro. Boris Eikhembaum dice que "si el cine se opone efectivamente a la cultura de la palabra, es únicamente en el sentido de que la palabra está escondida en él, en que hay que descubrirla" (201).

La imagen cinematográfica constituye un significante de diversa entidad respecto a la palabra: "probablemente, la mayor diferencia del valor de los sintagmas verbales respecto a los visuales (uno o más planos que ofrecen una significación) radica en la analogía de la imagen" (Sánchez Noriega 39). Se suele decir que la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras la imagen es concreta, representacional, ya que atañe directamente a un referente. Sobre el tema, dos cuestiones deben ser destacadas: "la imagen-plano es concreta, pero no unívoca, ya que la mera representatividad no supone inmediatamente una significación ... y por otra parte, la imagen-secuencia -que ofrece mayor precisión en el significado- es susceptible de ambigüedad en el momento en

que la banda sonora que la acompaña puede proporcionarle sentidos muy diferentes" (39).

Gimferrer tiene a bien mencionar una de las principales diferencias entre el cine y la literatura. En el plano cinematográfico, diálogos, acciones y espacios, se dan de forma simultánea con el relato verbal; la acción sucede en el presente. En la narración literaria, la acción, necesariamente, se refiere a acontecimientos pasados. En la novela, el narrador "podrá ser muy minucioso en unas descripciones y muy somero en otras ... [pero] el lenguaje visual, aunque a cambio tenga ventajas de las que carece el literario, no dispone de esta clase de privilegios" (70-71).

Otro mecanismo en el que difieren es en la descripción. Seymour Chatman menciona que esto se debe, entre otras razones, a que "en el cine la imagen es a la vez descriptiva y narrativa, mientras en la novela cabe separar la descripción del espacio o de personajes de la narración de acciones" (114). El lenguaje cinematográfico está facultado para dirigir la atención del espectador (usando primeros planos o haciendo abstracciones con distintos procedimientos, uso de lentes y manejo de iluminación, entre otros recursos), pero separar el relato del hecho de la descripción implica la pérdida de naturalidad o realismo del cine. Otros procedimientos literarios, como el monólogo interior, y sus equivalentes en el cine (la voz en *off* o *over*), resultan artificiosos (40). Precisamente, la literatura "permite al autor

extenderse más sobre el mundo interno, el pasado, los sueños e intuiciones de los personajes, sobre el espacio que los rodea, sobre todo lo que atañe a la descripción de ese mundo que construye" (Wolf 49). En el cine esto no es tan sencillo pues conlleva otras implicaciones.

Es difícil precisar qué procedimientos de significación le son unívocos al cine o a la literatura. Si bien hay códigos específicos en sus lenguajes particulares, ello no significa que no existan mecanismos para conseguir el mismo efecto.

Para Umberto Eco, en la comparación entre cine y literatura, "puede determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambos son *artes de acción*. [Entendiendo] 'acción' en el sentido que da al término Aristóteles en su *Poética*" (197).³

Al respecto, Sánchez Noriega concluye que en rigor, y debido a su inexistencia, "habría que elaborar una teoría del relato literario y una teoría del relato fílmico donde quedarán patentes, además de los elementos comunes, los procedimientos diferenciales del discurso, las formas netamente lingüísticas y fílmicas de construcción del relato" (43). Este trabajo quizá, en el mejor de los casos, esboce algunas de dichas cuestiones, pero sin duda es imperativo contar con una teoría que aborde con profundidad y con rigor en torno a las estructuras que configuran al relato cinematográfico.

³ Para Aristóteles, acción es una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollado de hechos reducido a una estructura de base.

1. 3. Narrativa: elementos estructurales del relato

La narratología es la disciplina que mejor puede dar cuenta de las estructuras que comparten el cine y la literatura. Sin embargo, como señala Sánchez Noriega, debe tomarse en cuenta una doble dificultad que enfrentan los estudios narratológicos: 1) han surgido dentro de los estudios literarios y los diferentes autores (Henry James, Bajtín, Benveniste, Pouillon, Ryan o Genette, por citar a algunos de los más destacados) proponen conceptos y categorías no siempre coincidentes, aunque empleen las mismas palabras; y 2) las investigaciones del relato fílmico (Chatman, Gaudreault, Jost, Sorlin, Vanoye) han partido de esa diversidad de estudios y se han visto en la necesidad de ampliar y abundar en categorías ya de por sí problemáticas para dar cuenta de la complejidad del texto fílmico y de sus diferencias respecto al literario (81).

1.3.1. Relato, historia y discurso

En primera instancia y a primera vista está claro que una obra literaria y un filme tienen en común su condición de *relato* o narración⁴ de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de

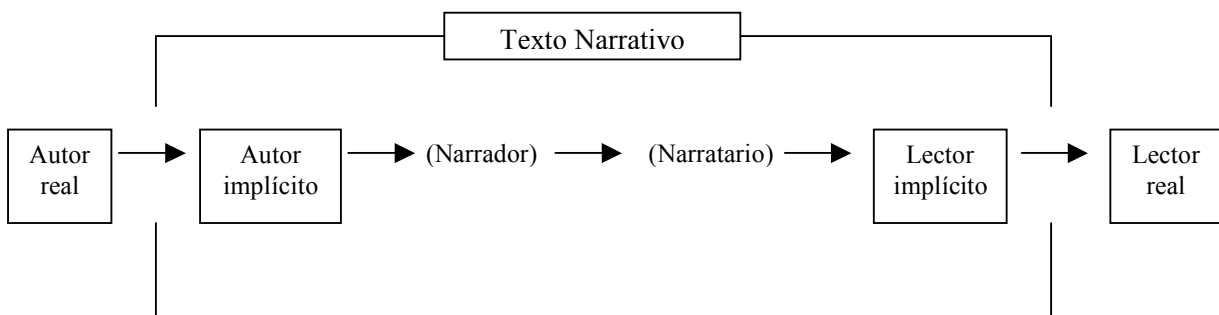
⁴ En el sentido más estricto podría ponerse a discusión si el cine es narración debido a que carece de un narrador. Sin embargo, el término se utiliza para el séptimo arte apelando a su acepción más general: "contar,

acuerdo a una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracterizan por poseer un principio y un final, por diferenciarse del mundo real, por ser contados desde un tiempo y referirse a ése o a otro tiempo (Gaudreault/Jost 126-29; Vanoye 9). El relato (literario y cinematográfico), además, tiene un título que sirve para identificarlo y que proporciona a sus lectores una primera aproximación a su contenido o marca alguna punta acerca de la lectura a la que invita estableciendo la pertenencia a un género (Sánchez Noriega 82).

Tanto para la literatura como para el cine, el relato (narración, texto narrativo o fílmico) se compone de una *historia* (diégesis, fábula, argumento) y un *discurso* (trama). La historia, a su vez, se conforma por el devenir de unos sucesos (acciones si son realizadas por personajes, acontecimientos si son experimentados) que tienen lugar en relación con unos existentes (personajes y escenarios o espacios dramáticos). En rigor, la historia se infiere en un relato, no existe independiente de él, y, cuando se intenta hacerlo, se elabora un relato paralelo (82). Por su parte el *discurso* se refiere a los procedimientos o a las estrategias de la narración, es decir, al modo en que la historia nos es contada.

1.3. 2. El proceso narrativo (enunciación)

Como proceso de comunicación, la enunciación es uno de los aspectos más estudiados en la narratología, y en especial, en la investigación del texto fílmico. En el proceso narrativo "se muestran las huellas que la instancia productiva deja en el texto a través del autor implícito y del narrador" (Sánchez Noriega 83). Seymour Chatman, en Historia y discurso, distingue las siguientes categorías del proceso narrativo (162):



Hay poco que decir sobre el autor real: se trata de quien elabora el texto. El autor implícito es quien cuenta la historia. A ese narrador corresponde un narratario, que es el modelo de comportamiento ante el texto establecido por el autor implícito para el lector o espectador real y que se manifiesta a través de emblemas de recepción (presencias extradiegéticas, figuras de observadores, espectador en estudio, etc.).

Sobre el concepto de narrador existen diversas posturas, tanto para delimitar el término como para señalar sus funciones dentro del relato y con el resto de los elementos. Su mayor o menor presencia, sin embargo, ha servido para distinguir entre

distintos tipos de narraciones y entre géneros. Ya desde su República (Tomo III), Platón diferenciaba entre mimesis y diégesis. La mimesis (imitación) es el procedimiento de la tragedia o la comedia y se corresponde con nuestro concepto actual de representación, en el cual los hechos parecen contarse por sí mismos a través de los diálogos de los personajes. La diégesis corresponde a la narración e implica la existencia de una presencia que cuenta la historia. Mientras la mimesis es el régimen del mostrar, la diégesis lo es del contar. Henry James distingue entre *telling* y *showing*, Benveniste habla de historia y discurso, Genette de relato de acontecimientos y relato de palabras. En el caso del texto fílmico, Bordwell ha distinguido la narración mimética y la diegética, Gaudreault entre mostración y narración, y Ryan y Stam entre narración impersonal y personal. Lo que hay que destacar es, precisamente, la existencia de textos en los cuales el narrador parece oculto (se privilegian los sucesos de la historia), y otros en los que se muestra constantemente la enunciación con intervenciones o comentarios del narrador (Sánchez Noriega 86-87).

Por otra parte, la voz narrativa (quien habla, su perspectiva o punto de vista) pertenece al plan del discurso y plantea quién cuenta el relato o presenta el mundo ficticio al espectador; el modo narrativo no se refiere al modo de expresión del relato, sino que es diegético, pertenece a la historia (84).

1.3. 3. El narrador

Existe mucho que decir sobre el narrador. Este recuento es breve y da cuenta de la necesidad que existe de generar una teoría para el cine. La adaptación que se ha hecho del término literario para el cine es funcional a primera vista pero no profundiza en los distintos niveles que integran al séptimo arte.

Quien produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta una ficción, es el narrador. La diferencia teórica entre narrador y autor implícito es la siguiente: el autor implícito no puede contar nada, crea las distintas voces narrativas y el diseño estructural del relato. Llegan a confundirse cuando la instancia narrativa es única, y entonces deben distinguirse sus distintas funciones. Con respecto al narrador, Genette propone unas funciones inspiradas en la categorización de Roman Jakobson para el lenguaje: narrativa, de control o metanarrativa (por la que se tienen en cuenta las relaciones entre el narrador y el texto), comunicativa (que se refiere a la relación del narrador con el narratario), testimonial e ideológica (por la que el narrador comenta la acción narrada) (308-312).

En cine, el narrador se hace presente mediante la subjetividad de la imagen, es decir, por los deícticos que ponen

de manifiesto el acto de la enunciación.⁵ También puede lograrse mediante recursos expresivos y todo tipo de figuras retóricas.⁶

En el relato literario, indica Vanoye, en todo momento se marca la relación temporal entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de los hechos narrados. En el texto fílmico, por el contrario, no existe esa posibilidad debido a que siempre hay un tiempo anterior en relación con el presente que muestra la imagen. La excepción se puede dar cuando una voz en *off* o en *over* dé cuenta de su condición pretérita, en cuyo caso la acción narrada se convertirá en actual y contemporánea al tiempo de la enunciación. Los tiempos verbales en el cine, a diferencia de los de la escritura, que permanentemente señalan la distancia temporal, no lo hacen una vez instalados en el pasado (157).

Existen relatos, según el nivel narrativo, de un solo nivel⁷ y de segundo orden o metadieético. El relato metadieético se relaciona con el relato primero en virtud de distintas funciones.⁸

⁵ El subrayado del primer plano, el punto de vista visual por debajo de los ojos, la representación de una parte del personaje, el primer plano, la sombra de un personaje, las vibraciones de la cámara al hombro, elementos propios del estilo autoral, la voz en *over*, carteles, figuras de informadores y personajes que recuerdan, rótulos y sobreimpresiones extradiegéticos, roles profesionales como actores, cineastas y gente del espectáculo que remite al mundo del narrador, casos en que el director interpreta a un personaje como Woody Allen u Orson Welles, o que tienen una presencia esporádica a modo de firma como Alfred Hitchcock.

⁶ Paralelismo, antítesis, metáforas, citas literarias y audiovisuales, símbolos, etc. (Sánchez Noriega 87).

⁷ Aquellos donde un personaje cuenta una historia del relato principal.

⁸ Las funciones pueden ser: a) *explicativa*, cuando se trata de proporcionar diversas explicaciones mediante la narración de hechos del pasado, como en la *analepsis*, b) *temática*, cuando el relato segundo no mantiene continuidad diegética alguna con el primero y se presenta como un inserto con valor de ejemplo, del que hay que deducir un mensaje que tiene su función en el relato

Otra posibilidad es la metalepsis, que es la ruptura por la que el narrador transgrede su estatuto e interfiere injustificadamente en el relato metadieético. En cine estarían los casos de "cine dentro del cine", donde un elemento del texto producido interactúa respecto al productor o se rompe su carácter de texto terminado para relacionarse con el relato metadieético, como en *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen (Sánchez Noriega 88).

El narrador extradiegético es aquel que no participa en la historia; es exterior a los sucesos que narra. También se habla de narrador impersonal, el cual coincide con el autor implícito o con el narrador principal. El narrador intradieético o personaje-narrador es un personaje de la historia que cuenta los sucesos (voz en directo o en *off*) (Stam et. al. 121).

En el caso del cine, el narrador extradiegético e intradieético, como categorías, nunca son modos alternativos de relación del narrador con la historia. El narrador en el cine es un narrador impersonal que hace uso de códigos sonoros, visuales y sintácticos. Su necesidad ha quedado demostrada en relatos donde una parte o la totalidad del filme es el resultado de un narrador intradieético, ante el cual las imágenes exceden el conocimiento o la capacidad atribuida a ese personaje narrador.

primero (parábolas y fábulas); y c) *distractiva* y *obstructiva* respecto al relato primero, como en Las mil y una noches, en el sentido de que no hay ningún nexo entre ambos niveles, más allá de la voluntad del autor implícito.

Debido al carácter representacional que tiene la imagen y a la necesaria autoría del narrador cinematográfico, no parece que en cine puedan mentir los fragmentos de un narrador personaje. Aunque podría hacerlo por las mismas razones que el narrador literario, el espectador otorga espontáneamente un *plus* de credibilidad a la plasmación audiovisual de lo que ese narrador cuenta, probablemente porque, en el fondo, la mostración (filmación) de una realidad goza de cierta autonomía discursiva respecto a quien narra. Sólo cuando el relato establece una estricta focalización visual y auditiva -subrayando, así, que el conocimiento de lo narrado corresponde al personaje narrador- parece legítimo un fragmento fiable (Sánchez Noriega 90).

1.3. 4. Tiempo del relato

Uno de los elementos que más posibilidades expresivas ofrece es el manejo-manipulación del tiempo. Lo que se decida hacer con él determina en gran medida el propio carácter del relato, su estilo narrativo y el resultado final.

Sobre el tiempo, se pueden distinguir, por lo menos, el tiempo externo al relato y el tiempo interno. El primero corresponde al tiempo del autor o de la escritura por un lado, y por otro, al tiempo del receptor o de la lectura. En el segundo se pueden diferenciar el tiempo de la enunciación (tiempo del

narrador y del narratario) y el tiempo del enunciado (Sánchez Noriega 97).

Según Sánchez Noriega, "el mayor interés radica en el tiempo interno al relato y particularmente en el tiempo del enunciado" (98), debido a que permiten observar la trascendencia que tiene el tiempo externo. Explica que la historia narrada puede situarse en una época anterior o contemporánea a la del autor, lo cual invariablemente es relevante para la hermenéutica de la obra.

El tiempo del receptor es interesante en tanto puede influir en la interpretación y disfrute de la obra artística. Habrá una mayor sintonía entre autor y lector si se comparte la misma época, por ejemplo. Cuando ha pasado un tiempo considerable - varias décadas-, el lector puede interpretar de forma distinta lo que lee, debido, por un lado, a la distancia que tiene con el contexto histórico y, por otro lado, a la falta de ciertos conocimientos que le permitan comprender algunos usos y costumbres que han dejado de ser vigentes (98).

De acuerdo con Francis Vanoye, el relato cinematográfico se encuentra más marcado por el tiempo socio-histórico que la novela debido a que "el lenguaje (estilo, vocabulario, géneros, etc.) evoluciona mucho más lentamente en la literatura que en el cine" (186). Agrega que en el cine tanto la sustancia de la expresión - grabación de la imagen, fotografía, dirección de arte o sonido- como su forma de expresión -montaje, maquillaje, actuación, entre

otros- revelan fácilmente la época en que ha sido producido el filme.

1.3.5. Tiempo del discurso y tiempo de la historia

Varios autores (Chatman, Gaudreault y Jost, Casetti y Dio Chio, Mínguez Arranz) han estudiado la construcción de los relatos tomando como base los parámetros establecidos por Genette en "Discusiones del relato". Los parámetros (orden, duración y frecuencia) exploran las dimensiones temporales de la narración como articuladores de la historia y del discurso.

El **orden** en el cual se presenta el relato es un elemento útil para revelar u ocultar ciertas partes de la información, o bien puede ser utilizado como una cierta estrategia para retar al lector a reconstruir el relato como si fuera un rompecabezas.

El relato más elemental y típico es el relato lineal, donde los acontecimientos suceden cronológicamente. En otras palabras, el orden es respetuoso con el orden de la historia, siguiendo claramente un antes y un después. Como no manipula el orden temporal, el relato lineal se muestra como más transparente, y carece de relevancia estética. También es el que puede ocultar mejor la instancia enunciativa.

La otra cara de la moneda es el relato no lineal, cuyo orden no es igual al de la historia. Posee anacronías (analepsis, puede

ser retrospectiva o *flashback*, o prolepsis, anticipación o *flashforward*) o fragmentos que rompen con el orden cronológico de la historia. Como resultado, el relato no lineal revela la existencia de una instancia narradora pues se trata de un relato secundario o derivado.

En el texto literario las anacronías son inequívocas por el empleo necesario de los tiempos verbales y de fórmulas de ubicación temporal. En cine se utilizan varios recursos. Puede haber distorsiones en la calidad de la imagen (paso del color a blanco y negro, imagen borrosa, etc.), cambio del estilo indirecto verbal al directo en el narrador intradieético, modificaciones de vestido y maquillaje, cambio del actor por otro más joven o mayor para el mismo personaje, entre otros, o bien puede suceder que exista una anacronía visual mientras la banda sonora (narración oral de un personaje, ruidos y música diegética) permanece en el ahora; o por el contrario, que un personaje introduzca en el presente un relato verbal en *flashback* sin que se vean los hechos correspondientes. A diferencia de la novela, en el cine el *flashback* resulta notoriamente más evidente, aunque puede decidirse no hacer ninguna diferencia para generar una cierta confusión en el espectador. Regularmente esos casos se aceptan en ciertos géneros como el terror y el fantástico. Al respecto se ahondará más en el Capítulo 3.

Por último existe la silepsis o ruptura de continuidad temporal del relato por medio de un inserto de carácteracrónico

(no posee una relación cronológica propiamente dicha con la historia).

La **duración** hace referencia a la velocidad del relato. Lo más frecuente es la asincronía en las narraciones literarias. Para establecer la duración, en la literatura no existe una duración establecida pues está relacionada con el tiempo de lectura - variable a cada individuo- o al tiempo estimado en el cual tienen lugar las acciones narradas en la historia. En el texto fílmico se puede establecer de manera más objetiva.

El ritmo o tempo del relato no obedece a la misma relación. Un mismo lapso temporal de la historia puede ser narrado en un número de páginas similar y, sin embargo, dar la sensación de mayor o menor agilidad en función de la historia, especialmente por la cantidad de sucesos (acciones y acontecimientos narrados) (Sánchez Noriega 102).

El tempo es relevante para la estética del relato y tiene que ver con la duración del tiempo desde el punto de vista del receptor. La densidad narrativa se refiere a la cantidad de hechos en relación con la extensión, en líneas o páginas en la literatura o minutos en el cine, utilizada para narrarlos.

Una de las principales diferencias, entre el texto literario y el texto cinematográfico, es la duración en la acción narrada en la literatura y en el cine. El promedio de duración en el cine, de noventa a ciento veinte minutos, implica que la trama

debe estar mucho más concentrada y regularmente limitarse a un solo eje narrativo; ello implica, por ejemplo en las adaptaciones, una reducción de personajes y acciones que impiden la fidelidad literaria.

Para eliminar los tiempo muertos o de poca relevancia para la trama, en el cine, se utilizan elipsis (pueden ser de planos innecesarios o de montaje, o de secuencias o continuidad). Tienen un valor estético de primer orden y forman parte del estilo de algunos directores. Ayudan a establecer un diálogo, un juego de deducciones y complicidades con el espectador.

Al igual que el orden y la duración, la **frecuencia** se ocupa de las relaciones temporales entre la historia y el relato. Existen tres posibilidades en torno al número de veces que un hecho de la historia aparece en el relato:

- a) Relato singulativo: existe un ajuste entre relato e historia pues cuenta los hechos el mismo número de veces que han sucedido en la historia (una o n). Es el procedimiento habitual para la narración de una historia.
- b) Relato repetitivo: es aquel que cuenta n veces en el discurso un suceso que ha ocurrido una sola vez en la historia. La repetición tiene la función dramática de subrayar ese hecho y, regularmente, lo hace desde el punto de vista de un narrador autodiegético; o bien puede darse en un relato multifocalizado donde el mismo hecho se repite

desde distintos puntos de vista. La repetición de un hecho es distinta de la mera alusión o de la cita repetida del mismo; mientras uno funciona como dilatación del relato el otro lo hace como *leitmotiv*.

- c) Relato iterativo: cuenta una vez un hecho que ha sucedido *n* veces en la historia. Se utiliza para narrar conductas habituales que indican rasgos permanentes en los personajes; supone un procedimiento de concentración del material diegético. Este tipo de frecuentativos no son usuales en el cine, que se ha de valer de otros procedimientos para expresar el carácter iterativo de una acción.⁹

1.3.6. Ubicación temporal y simultaneidad

Cuando el texto informa claramente el momento histórico en el cual sucede la historia (fecha, estación del año o época) se habla de ubicación temporal. Asentar una narración en una época concreta puede ayudar a determinar ciertas características de los personajes, así como acciones en la historia. Existen también relatos que no sitúan de manera clara la historia; normalmente se da en historias de carácter legendario o mítico, aunque puede darse en relatos más contemporáneos con el fin de brindar la idea de que un hecho no tan reciente en apariencia, lo sigue siendo.

⁹ Entre ellos, el diálogo, la kinesia de la interpretación, el montaje y los emplazamientos de cámara que proporcionan un talante documental al segmento narrativo, entre otros (108).

Para ubicar temporalmente el texto escrito se utilizan menciones a la hora, el día, el mes, el año, la época o algún suceso histórico. El cine utiliza recursos lingüísticos, pero sobre todo, de ambientación (objetos, vestidos, muebles, construcciones, que de inmediato sitúan en una período determinado).

Otro aspecto importante es la simultaneidad con la que el relato presenta los hechos de la historia. Tanto el cine como la literatura pueden presentar sucesivamente acciones simultáneas mediante recursos lingüísticos ("mientras tanto", por ejemplo) o cinematográficos (el montaje ilusorio, la acción paralela). Los procedimientos con los que cuenta son: a) acciones diferentes en espacios también diferentes mostrados mediante la pantalla dividida, o mediante algún procedimiento de "cine en el cine" (un televisor que transmite un programa visto por los personajes, por ejemplo). Y b) acciones en el mismo espacio y en el mismo cuadro presentadas gracias a la profundidad de campo, mediante la combinación de la imagen de la acción A y el sonido de la acción B, mediante la división más o menos artística del espacio (Sánchez Noriega 109-110).

1.3.7. Polisemia del espacio

El espacio como elemento resulta complejo debido a que está estrechamente relacionado con el tiempo, la representación, la

perspectiva visual, los personajes, la construcción del relato, el tema, entre otros. Además, define el cómo pueden articularse y qué valores narrativos, estéticos o dramáticos puede tener.

En el libro el espacio del texto está dado por la disposición en partes, capítulos, párrafos y espacios en blanco. En el filme, por el fotograma y su proyección en la pantalla, como se podrá ver con más detalle en el rubro concerniente a la organización del texto.

Como indica Sánchez Noriega, "el espacio referencial, espacio físico o real, es la realidad física o histórica - perteneciente al mundo del receptor- a la que remiten los distintos modos de crear un espacio en el texto literario o en el fílmico" (110). Sólo de un modo metafórico se puede hablar de representación para referirse al espacio literario. Por el contrario, en el espacio fílmico existe representación en tanto que la imagen o la escena remiten ineludiblemente a una realidad, es decir, existe analogía entre el significante fílmico y escénico y la realidad significada.

En otro sentido, el espacio-tiempo es un eje protagónico en la estructura narrativa de un relato y hasta llega a configurar un género, como el castillo de la novela gótica, los suburbios en el cine negro, el desierto en el *western* o la carretera de la *road-movie*, etc. Junto con los estereotipos, los espacios dramáticos son una de las convenciones más arraigadas de los géneros cinematográficos.

En ambos tipos de relatos, el literario y el cinematográfico, los objetos son presentados desde una distancia determinada (Chatman 109). En el cine, viene dada por la escala del plano y en relación con la figura humana -o principal, en su defecto- dentro del cuadro; oscila entre plano de detalle y plano general y el primerísimo plano o plano de detalle.

El espacio literario y fílmico cobra entidad en función de su interacción con los personajes; sin personajes el espacio carece de relieve y sin una relación estrecha sólo aparece como mero marco (Sánchez Noriega 111). El espacio caracteriza a los personajes en la medida en que les proporciona raíces, y, gracias a la intertextualidad, todo espacio significativo ha adquirido un valor narrativo del que queda contagiado el personaje (112).

1.3.8. El espacio

El texto cinematográfico, en tanto audiovisual, tiene mayor o menor dependencia del espacio fotografiado. El literario disfruta, por su parte, de mayores posibilidades a la hora de construirlo. Para ello, puede dar cuenta del espacio de cuatro formas distintas.¹⁰

¹⁰ a) De modo explícito, con el uso de adjetivos calificativos, nombres de objetos conocidos o estandarizados que sirven de referencia, símiles y comparaciones que permiten al lector imaginar la realidad física referida; b) de modo implícito, con la asociación que se establece entre imágenes mentales; c) de modo directo, con descripciones del narrador, y d) de modo directo también, con descripciones de un personaje (112).

Para que la descripción tenga lugar en el relato literario el discurso debe detenerse. Gaudreault y Jost explican que el texto literario "no estará jamás en condiciones de respetar simultáneamente los parámetros topográficos (espaciales) y cronométricos (temporales) del acontecimiento del que nos informa" (98-99). En el otro extremo, la imagen cinematográfica proporciona un espacio concreto y análogo a la realidad representada y, a pesar de las distorsiones, siempre se trata de un espacio comparable con espacios físicos, mitológicos o imaginarios ya conocidos directa o indirectamente.

A diferencia del narrador literario, el narrador fílmico cuenta con una serie de recursos que le permiten ir más allá de los elementos físicos (localizaciones, decorados y utilería). Puede matizar su presencia con el encuadre, el fuera de campo, los movimientos de cámara y/o personajes, la perspectiva y la profundidad de campo. El texto literario no cuenta con un equivalente exacto. En consecuencia, el espacio fílmico funciona más que para representar la realidad para servir al propósito narrativo (función de la diégesis).¹¹

¹¹ Se pueden distinguir: A) Cuadro o encuadre: es el fragmento del espacio seleccionado por la cámara en cada toma. Tiene las dimensiones estándar de la pantalla; la realidad se fotografía de acuerdo con una escala y una composición. El cuadro delimita el mundo virtual del filme, pero mantiene una relación con el espacio fuera del cuadro (fuera de campo). B) Fuera de campo: es el espacio fílmico que ha sido visualizado en un plano anterior o que existe imaginariamente en los márgenes del cuadro; es de gran relevancia pues enfatiza lo que está y lo que ha quedado fuera de la imagen, pero que "existe". Para hacer referencia al fuera de campo se pueden usar diversos procedimientos como el uso de la voz en *off* de un personaje que escucha, o las entradas y salidas de cuadro de personajes. El espacio fuera de campo es muy significativo para la realización de elipsis visuales. C) Perspectiva: es el modo de representación bidimensional en una pantalla de una realidad que es

Los rasgos que determinan el espacio dentro del plano son la escala o tamaño que tiene cada existente en relación con el tamaño en el mundo real, el contorno, la textura y la densidad, la posición dentro del cuadro, en relación con los otros existentes y con la cámara, el grado, clase y zona de iluminación reflejada, la claridad o grado de resolución óptica, el color, la perspectiva, el movimiento de las figuras y el movimiento de la cámara (Bordwell 113-115).

El sonido, aunque no percibido en primera instancia como tal, es importante para la construcción del espacio. Se consigue por la manipulación del tono, la intensidad y el volumen sonoro, y la relación entre los elementos de la imagen y el sonido. Existen diversos planos sonoros y su combinación puede dar distintos matices (banda sonora, sonido diegético *in* y *off* y extradiegético) y ayudar a caracterizar un espacio dramático o, incluso, para anticipar un espacio aún no visto, etc. (Sánchez Noriega 136).

Las funciones principales del espacio son: a) la creación del efecto de realidad, b) la organización del material narrativo en géneros, c) el establecimiento de relaciones psicológicas e ideológicas gracias a su semiotización, y d) la caracterización de los personajes.

tridimensional. D) Profundidad de campo: es la mayor o menor distancia que mantienen entre sí y con el espectador -en el mismo eje que éste- los objetos que aparecen dentro del cuadro.

Mieke Bal destaca, para la literatura, dos funciones básicas. La primera de estas funciones es la de contextualizar espacio-temporalmente la acción en un marco histórico, genérico, tópico, etc. para ubicar a los personajes en un entorno concreto. El espacio, por tanto, informa de modo inmediato de la época histórica y del ámbito humano (clase social, rural o urbano, profesional o lúdico, etc.) en que se sitúan los personajes. El escenario proporciona al receptor la información necesaria para situarse ante el género, como sucede, por ejemplo, en los relatos históricos y fantásticos (maravillosos, para ser precisos). La segunda función permite establecer tipologías del espacio que dan cuenta de la complejidad semántica que puede tener esta dimensión del relato. El espacio se caracteriza de un modo más preciso y adquiere tanta relevancia como los sucesos en la construcción del relato: "el hecho de que 'esto está sucediendo aquí' es tan importante como 'el cómo es aquí', el cual permite que sucedan esos acontecimientos" (103-104). Las funciones propuestas por Bal son aplicables al cine. El cineasta puede optar por utilizar planos para mostrar el espacio o hacerlo a la vez que introduce a los personajes o se desarrolla la acción.

1.3. 9. Puntuación y organización del relato

La forma de organizar los textos literarios es por medio de partes y capítulos. En el cine, se pueden utilizar también (*El*

acorazado Potempkin, Juno, correr, crecer, tropezar) aunque no suele ser muy frecuente y no siempre es equivalente. Los rótulos cumplen la función de marcar las secciones e inmediatamente denotan la presencia del narrador (109). Otra forma de hacerlo, más aceptada y sutil, es el uso de fundidos en negro y encadenados, lo cual en cierta forma podría ser el equivalente a un signo de puntuación en el texto literario (punto y coma, o punto, por ejemplo). También es posible recurrir a la voz en *off* y los fragmentos musicales para remarcar el paso del tiempo. Al respecto Metz explica que "la puntuación escrita no se percibe, mientras que la fílmica solicita nuestra percepción" (en Vanoye 75).

1.3.10. Narración y descripción

La usual distinción entre narración y descripción en los textos literarios no es trasladable fácilmente a los fílmicos (Sánchez Noriega 120). En cine, la simultaneidad es inherente a la imagen fílmica y rompe esa dualidad, pues toda narración de acciones supone, al mismo tiempo, una descripción de los personajes y escenarios. Puede haber fragmentos únicamente descriptivos pero la acción inversa no es posible. Incluso, puede argumentarse, que tal vez no hay en el cine ni narración ni descripción, entendidas bajo el mismo concepto que se utiliza para la literatura. El cine

muestra y mientras lo hace, mientras articula una imagen con otra, cuenta.¹² Mientras muestra, retrata más que describir.

El texto literario puede, eventualmente, prescindir de todo fragmento descriptivo, mientras que sólo la voluntad expresa del autor cinematográfico puede eliminar la descripción del espacio en que tiene lugar la acción y lo hará como una opción estética precisa. Ello se consigue, indican Geudreault y Jost: a) mediante la iluminación mínima que oculte ese espacio; b) eliminando la imagen -pantalla en negro- del texto fílmico, que sólo se mantiene gracias a la banda sonora; c) con un fondo neutro o el decorado oculto por desenfoque; y d) con primeros planos que no dan cuenta de las coordenadas espaciales precisas (90-91).

Sobre el valor de la descripción para el texto literario, Vanoye distingue cinco funciones (estética, de constatación o efecto de realidad, de cohesión, dilatoria e ideológica)¹³ que

¹² Con sus experimentos, Lev Kulechov demostró que es en la mente del espectador donde se construye la película a partir del material que ve en la pantalla grande. El orden en que le son presentadas influye en la construcción. De otra forma las imágenes bien podrían no tener conexión alguna u obedecer a significados distintos (Magny 58-59).

¹³ Vanoye las describe así: A) Función estética: la descripción sirve para adornar el discurso; se justifica por el puro placer de las palabras o de las imágenes. B) Función de constatación o efecto de realidad: cuando se subraya la existencia de los objetos para hacer patente su presencia y se proporciona al relato un efecto de realidad. C) Función de cohesión: la descripción se inserta en la lógica narrativa del relato y establece nexos entre los fragmentos de la acción que, de ese modo, ponen en juego denotaciones y connotaciones que dan espesor al relato. D) Función dilatoria: puede apreciarse, sobre todo, en los relatos de intriga, donde los fragmentos descriptivos sirven para retrazar el desenlace, desviar momentáneamente la atención sobre alguna pista o hacer una pausa que incremente la intriga. E) Función ideológica: de todos los elementos del espacio dramático se eligen aquellos que tienen relevancia para la diégesis; son descritos con mayor detenimiento para que adquieran mayor presencia en el mundo de ficción (Vanoye 95-116).

dan cuenta de los varios niveles en que opera. La descripción se ciñe en lo más profundo de la narración.

En el texto fílmico los elementos de la descripción forman parte también de aquellos que se utilizan para mostrar el paso del tiempo. A diferencia del texto literario no puede actuar deteniendo la diégesis, y debe insertar dichos elementos en la historia y los diálogos. Mientras la literatura cuenta los cambios físicos de lugares y personajes, el cine debe mostrarlos, implicando con ello, por ejemplo, el cambio de actores para manifestarlo (Sánchez Noriega 121-122). Es una diferencia entre el contar y el mostrar. Es una cuestión de la simultaneidad que se activa automáticamente en el séptimo arte.

1.3.11. El diálogo

El diálogo es útil para establecer la adscripción de un relato a un género y sirve para caracterizar a los personajes al mostrar su uso de la lengua (ideolecto), pues revela su pertenencia a una región, clase social, etc., además de condiciones más propias a su carácter y personalidad (tono, volumen, gestualidad). Así mismo, privilegia la representación en perjuicio de narraciones y descripciones. En el texto literario ayuda a la agilidad del texto y, regularmente, está indicado por el uso de guiones o comillas y elimina la instancia narrativa, presente sólo en las acotaciones.

En el cine, el diálogo es más expresivo que en la literatura. Se pueden señalar los siguientes aspectos como los más relevantes: a) elección de la voz y del actor, que posee un tono, volumen, ritmo, acento y prosodia concretos y que no aparecen descritos aproximadamente, como en el diálogo literario; b) posibilidad de establecer planos sonoros y de combinar los diálogos con otros sonidos; c) simultaneidad de las palabras del personaje con sus gestos y con los gestos de quienes le escuchan (diálogos visuales, respuestas gestuales a las palabras, etc.); d) escala de los planos que establece una distancia capaz de dar distinto valor al diálogo; e) posibilidad de la voz fuera de campo o no presentación en imagen de la fuente sonora; f) simultaneidad de las palabras con las acciones y de diálogos correspondientes a más de un personaje; y g) ubicación de los personajes en distintos espacios que proporcionan determinado valor dramático a lo dicho (123).

La utilización de diálogos literarios es considerada como un error en el cine, donde deben apelar a la naturalidad. En la medida de lo posible, se debe privilegiar que la imagen exprese antes que el diálogo; si algo puede ser dicho con imágenes no debe serlo con diálogos, y preferentemente tampoco repetido. Alain García lo expresa de la siguiente manera: "en una novela la situación se crea por las palabras escritas. En una obra de teatro la situación se crea por las palabras dichas. En una película las palabras han de surgir de la situación" (81).

Sánchez Noriega, por su parte, indica precisamente que es necesaria una adecuación entre todos los componentes de la imagen y los diálogos, de forma que no haya redundancias (lo dicho repite lo visto) e incoherencias (lo dicho niega o se aparta de lo visto) (124).

Finalmente, también hay que mencionar que existe un tipo de cine que hace amplio uso del diálogo, como el de Woody Allen.

1.3.12. Clausura del relato

El cierre de la historia es una variable de gran peso pues ayuda a determinar el estilo narrativo -en el caso de lo fantástico, resulta esencial, como se podrá ver en el siguiente capítulo-. Para Yuri Lotman, el final es también importante porque dice que la obra de arte posee una dimensión de universalidad que hace que cada final sea, de algún modo, una visión del mundo (269).

En la teoría narratológica sobre el cine no se ha dedicado aún mucho tiempo a estudiar la clausura del relato. Sin embargo, Jesús Jiménez, en Narrativa audiovisual, propone la siguiente categorización: a) el final como signo narrativo: tiene que ver con la paradoja, la elucidación (esclarece las relaciones entre los motivos), la resolución (da satisfacción al tema planteado como problema), la síntesis (permite llegar a la formulación esquemática y resumida del relato) y la parénesis (el final expresa la visión personal del autor); b) el final como motivo

itinerante; c) el final como restauración del orden natural según el código del autor; d) el final como revalidación narrativa, de modo que ha de ser coherente con la estética del relato cuyo sentido condensa; e) el final como vestigio iconológico: síntoma de la cultura circundante que habla a través del autor; f) el final como estilema del autor; g) el final entre el tedio y la originalidad; h) el final abierto, donde el relato no concluye de un modo absoluto; i) el final dramático en la narrativa audiovisual; y j) la "salvación en el último momento" (221-228). Como se puede apreciar, algunas de estas opciones no son excluyentes una de la otra.

1.3.13. Los personajes

Sánchez Noriega considera que la teoría del personaje debido a su complejidad -de identidad y funciones- es la "cenicienta" de la narratología. El principal estudio al respecto es el realizado por Vladimir Propp en relación con el cuento en Morfología del cuento de hadas (1928). Los modelos son útiles principalmente para el análisis de relatos populares y, en el caso del cine, para relatos pertenecientes a géneros más codificados, como el *western* o el *film noir*. Los roles propuestos por Propp (Sujeto, Objeto, Adyuvante, Oponente, Destinatario y Destinador) no son aplicables a narraciones con una mayor complejidad o a personajes redondos (Sánchez Noriega 125-126).

Chatman observa que con respecto a los personajes, su hacer-actuar, deben tomarse en cuenta los siguientes aspectos (119-125):

- a) Ser y hacer del personaje. Todo personaje viene definido por su ser (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.) y por su hacer, por la conducta que desarrolla y por las relaciones que establece con otros personajes, lo que supone una serie de rasgos que lo individualizan. El conjunto de rasgos define un personaje, que puede ser (según la distinción de E. M. Foster) redondo, si tiene varios y, por tanto, es matizado e imprevisible, o plano si tiene un rasgo dominante que le hace comportarse de un modo previsible. El personaje no siempre deberá mostrar rasgos antropomórficos; pueden ser personajes colectivos y anónimos, animales, máquinas o robots, otros objetos, paisajes, fenómenos naturales, etc. (149-151). El nombre que le sea asignado al personaje no es una asignación arbitraria; puede poseer connotaciones específicas y constituirse en símbolo de la personalidad a la que remite.
- b) Información sobre el personaje. El lector obtiene información sobre el personaje a través de los diálogos, de las acciones que lleva a cabo y de las descripciones del narrador. En cine, el espectador obtiene información sobre el personaje a través de los diálogos, de las acciones, del espacio dramático en el que se ubica, eventualmente de

informaciones de un narrador heterodiegético mediante la voz en *off* y también, por el aspecto físico (sexo, edad, etnia, etc.), la caracterización concreta (maquillaje y vestuario), el timbre y entonación de la voz y la interpretación (gestualidad). El personaje literario y el personaje fílmico son dos signos que difieren por el significante (por la sustancia y la forma de la expresión y por la forma de la expresión y por la forma del contenido) (Vanoye 16).

- c) Relación actor-personaje. A diferencia del texto literario, en el cine el personaje viene identificado por un actor que le dota de unos rasgos físicos y de una gestualidad; él mismo tiene una imagen pública elaborada a lo largo de las interpretaciones de otros personajes y de sus apariciones públicas, sobre las que el espectador se ha formado previamente una idea. Por más que un texto literario sea capaz de dotar al personaje de rasgos significativos para convertirlo en una entidad importante, siempre queda un margen para que el lector haga su hermenéutica y nunca poseerá la concreción de la que es capaz el cine.
- d) Relación personaje-autor. Todo personaje está construido por un autor y, con frecuencia, se convierte en delegado suyo en el texto, sobre todo en ciertos relatos donde el personaje acaba por concretar el tema y los principios, intereses o valores que el autor ha querido plasmar en la ficción (Sánchez Noriega 129).

1.4. Proceso de recepción

Por último, es importante recordar que todo lo anterior, la forma en como el relato se articula de forma distinta en el texto literario y en el texto cinematográfico, está regido por la famosa frase de Marshal McLuhan: "el medio es el mensaje". Ello determina por completo tanto la producción como la recepción del mensaje.

Por ejemplo, mientras la obra literaria es consumida individualmente y al ritmo que el lector se propone, la obra fílmica, regularmente, forma parte de un acto social; su ritmo ha sido previamente determinado por el director, y obedece también a parámetros comerciales. Así mismo, la literatura permite volver sobre fragmentos ya leídos, pasar por alto otros que tienen para él menos interés y, ordinariamente, la lectura tiene lugar en condiciones apropiadas, aunque también puede ser interrumpida involuntariamente. En este caso, el lector ha de cooperar con el texto y construir mentalmente los personajes con sus características, los espacios y los objetos que los habitan. En la representación fílmica hay una plasmación visual que, aun con margen de libertad, proporciona imágenes precisas de todos los componentes de ficción (130). Sin embargo, ello no necesariamente presupone que todo esté dado para el espectador.