



Literatura y cine: la cuestión de la narratividad

Vera Bastazin

La literatura, como fenómeno de lenguaje, dialoga con otros códigos de calidad artística que, así como ella, también se expresan por medio de un discurso abierto a la perspectiva plurisignificativa e incluso multicultural.

En este trabajo, trataremos de mostrar cómo la literatura suscita la constitución de la imagen poética y está en consonancia con el cine en el acto de reflexionar sobre su propia potencialidad como narrativa de ficción. Para cumplir este objetivo, seleccionamos, en la literatura, el texto *A rosa de seda* (*La rosa de seda*), de Fernando Pessoa (1915) y, en el cine, el cortometraje *Vida Maria* (*Vida María*), de Márcio Ramos, película premiada en el II Festival Paulista de Cine Nordestino (2006). La selección de estos dos objetos —literario y cinematográfico— nos permitirá reflexionar sobre los procesos narrativos de cada uno de los objetos de forma específica y, también, relacional, en la medida en que permitirá establecer un diálogo entre los códigos, verificando que cada uno de ellos puede contener en sí la incorporación del otro.

La potencialidad narrativa de la literatura, así como de la película cinematográfica, trae consigo ciertos procedimientos de lectura y de interpretación del mundo que se revierten en imágenes poéticas con características específicas de lenguaje. Sin embargo, transitar por sus especificidades permite descubrir elementos comunes a los dos códigos, casi en un proceso de concienciación del cual literatura y cine se nutren, recíprocamente, de técnicas y procedimientos que los enriquecen como manifestación de lenguaje y de calidad estética.

Literatura y cine constituyen lenguajes no definidos, predominantemente, por informaciones, sino por formas de imaginaria de *decir*. Así como la película no se hace solamente con palabras, sino, prioritariamente, con imágenes en movimiento, la literatura, cuyo objeto es la propia palabra, se traviste de potencialidad de imaginaria, una calidad que contiene en sí los rasgos fundamentales de la poética. Es cierto que, en la literatura, la imagen no se identifica directamente con la visualidad, mas se extiende a la imagen sonora, olfativa o incluso, de forma más amplia, a la imagen sensorial. Lo que también es válido para el cine. Si una película puede ser colocada en palabras en su composición lógica, su fuerza se realiza en una experiencia que es sensorial. Esto significa que la película cuando es vista, también debe ofrecer la oportunidad de la experiencia sensible que se proyecta más allá del acto de ver. De forma equivalente, no basta a la literatura ser leída, sino que ella debe ser vivida como un experimento sensible y cognoscible. La composición razón y sensibilidad es fundamental para el resultado o los efectos del lenguaje que se materializan como experiencia estética manifestada en la dimensión aprehensiva y reflexiva del mundo.

Centrar la atención en procesos narrativos parece, en primer momento, realizar una delimitación bastante restrictiva. Sin embargo, es importante explicar que nuestro abordaje tiene como perspectiva el estudio de la narrativa bajo el enfoque de su estructuración, es decir, que no nos interesa observar en los textos¹ seleccionados apenas sus enunciados —historias narradas a partir de una constitución de eventos que se suceden en la linealidad de los hechos—. Al contrario, nuestro interés reside en el estudio de la forma cómo esta linealidad se construye o incluso se destruye, siguiendo no solo la composición verbal del texto, sino también la composición de los significados que se extienden de la palabra a la imagen, de la fábula a la arquitectura textual. Por tanto, nuestro objetivo es estudiar la narrativa en el desplazamiento entre lo que específicamente literario y lo que son las marcas peculiares de lo cinematográfico.

La narratología es, por tanto, en este trabajo, un eje teórico conductor para la densidad del acto de leer, o sea, de aprender, observar, analizar e incluso aproximar las composiciones narrativas manifestadas en el contexto literario y fílmico. Agregando a la narrativa la dimensión de un juicio sobre la naturaleza de los eventos, diríamos que ella es un camino, o una alternativa para el conocimiento y hasta dominio de los hechos que la componen —sea que ellos se refieran al contenido fabular, sea a la composición—. Esa afirmación significa que, directa o indirectamente, la narrativa retoma las acciones humanas de modo que va a permitir la elaboración de una conciencia sobre sí misma y sobre los hechos narrados. Es

¹ La palabra *texto* se utiliza aquí no solo como referencia al universo verbal y literario, sino en un sentido amplio, a cualquier unidad de composición significativa y, por lo tanto, también incluye el sentido de texto cinematográfico.

interesante observar que, el acto de narrar, en una perspectiva benjaminiana, puede ser visto como una práctica política, en la medida en que envuelve un acto de manifestación de voz que, al ser pronunciada, hace reflexionar e incluso reformular posturas e interpretaciones. En esta dinámica, abre espacio para la conciencia *de aquello que se dice* y del *cómo se dice* —una acción propiamente de conciencia metalingüística—.

La acción narrativa como construcción de una historia y de un discurso en íntima integración es casi un movimiento de percepción y memoria que se desplaza de un centro *historicista*, o sea, de quien mira para el pasado (para lo que existió) y lo repite en el presente, para un centro *historiográfico*, o sea, de quien escribe una historia en un acto continuo de renovación de la experiencia humana, es decir, siempre vinculada a la construcción de nuevas miradas y, en consecuencia, de nuevas formas de decir.

Narrar, por lo tanto, es hablar *en el* tiempo —tiempo de la existencia de los hechos y de la propia temporalidad como extensión social y humana—. Narrar es una experiencia que vuelve el tiempo *humano*, es decir, absorbe el elemento natural de la temporalidad y lo transforma en constituyente social. En este sentido, cabe recordar a Fludernik (1996), quien afirma que la narrativa es una experiencia de naturaleza antropomórfica, o sea, al tener al hombre como centro de sí misma, ella revela su potencialidad para la motivación crítica de los hechos e incluso su característica tensional en la medida en que puede denunciar una articulación siempre delicada y conflictiva entre valores estéticos y existenciales.

La narrativa de ficción es, así, una elaboración discursiva de lo real, un acto de rescritura que se hace por la inspiración del pasado que debe ser pronunciado y permanecer en el tiempo o, simplemente, de un imaginario que requiere tomar cuerpo en la materialidad de la palabra o del gesto narrativo.

Narración e imagen en la literatura: la esencia de la palabra poética

Si partimos de las reflexiones propuestas por Walter Benjamin (1994) sobre las cuestiones del narrador, podemos afirmar que junto al nacimiento del hombre se registra, simultáneamente, el nacimiento de la narrativa y, en consecuencia, de quien la enuncia. El hombre está en la narrativa, así como la narrativa se encuentra impresa en el propio hombre, lo que significa decir que, al constituirse como especie que se diferencia de los otros animales, el hombre comienza, por la acción narrativa, la construcción y el registro de su propia historia. El nacimiento de la narrativa oral es un hecho integrado a la tradición de los rituales, que garantiza el paso de las experiencias vividas o imaginadas, de generación en generación, de boca en boca, hasta alcanzar los registros de la escritura y, con ellos, la constitución y la permanencia en la Historia.

El acto de contar historias, por lo tanto, nace con la oralidad, se inscribe en el fabulario popular, atraviesa los tiempos y se sedimenta en el registro de la escritura que, a su vez, incorpora cualidades estéticas por el uso singular de vocabulario y sintaxis, pasando a contaminar otras formas de decir. La literatura y los discursos artísticos cultivan y perfeccionan formas de ver, de aprender y de expresar el mundo en un ejercicio continuo de manifestaciones multiculturales que van asumiendo características peculiares conforme sus códigos y arquitecturas textuales.

Un texto ejemplar de la narrativa literaria, de entre innumerables posibles, es aquí seleccionado para hacer ver el significado de las palabras que se inscriben en la composición textual de forma que permita la aprehensión de lo que es una historia narrada, cuya dimensión metafórica confiere al texto marcas de poeticidad.

Recordamos, en esta reflexión, a André Jolles (1976) por la distinción que hace entre formas sencillas y cultas de narrativa. Las primeras, entre las cuales se sitúa la fábula o el cuento popular, son creaciones colectivas que brotan de forma espontánea del propio acto del habla humana, cuya voz teje, en pequeñas narrativas, sus experiencias de vida, sus deseos, temores y proyecciones imaginarios. Aquí, el lenguaje que brota del impulso natural revela que no hay, todavía, la intervención propiamente del poeta como alguien que conscientemente manipula el lenguaje para una composición que se quiere original. Las segundas, las formas cultas, son creaciones individuales y, en este caso, pueden expresar un paso de la forma sencilla para la forma culta, paso que confiere ropaje literario al material preexistente en la cultura popular. Fijada como obra literaria, la narrativa pasa a ser un registro que pierde la movilidad propia de la forma oral y popular y se fija, adquiriendo unicidad y singularidad poéticas.² Elaboraciones conscientes, no más espontáneas y, por lo tanto, con diferentes grados de complejidad, las formas cultas permiten reconocer en el texto la acción del poeta como *ser* creador de lenguaje. El paso de la narrativa hacia el libro le confiere *status* que se agrega a la erudición cultural.

La evolución humana, en consonancia con la evolución social, produce cambios en las formas de constitución del pensamiento y de la percepción sensible. Lo que era más sensorial, rudimentario e intuitivo pasa a buscar traducción en la racionalidad, sofisticación, distanciamiento de la inocencia mítica y de la espontaneidad ritualista. La experiencia narrativa vivida por medio de la gestualidad y de la palabra oral pierde espacio para una existencia marcada en procesos de representación. El arte gana espacios más definidos, sea como palabras, sea como sonidos, formas y texturas. El arte y la comunicación buscan territorios más definidos. La finalidad precisa e inmediata de las formas comunicativas marca distanciamiento de lo que es más expresivo, sensible y simbólico.

2 Véase el concepto de *extrañamiento* y *singularización* en CHKLOVSKI 1976.

En esta distinción, nos parecen interesantes las palabras de Walter Benjamin.

Herodoto no explica nada. Su relato es de los más secos. Por eso la historia del antiguo Egipto aún es capaz, después de milenios, de suscitar espanto y reflexión. Ella es semejante a aquellas semillas de trigo que durante miles de años estuvieron encerradas herméticamente en las cámaras de las pirámides y que conservan hasta hoy sus fuerzas germinativas.

Cada mañana, recibimos noticias de todo el mundo. Y, no obstante, somos pobres en historias sorprendentes. La razón es que los hechos ya nos llegan acompañados de explicaciones. En otras palabras: casi nada de lo que acontece está al servicio de la narrativa, y casi todo está a servicio de la información. (1994: 203-204)

El abordaje de Benjamin nos ayuda a reflexionar sobre características de la narrativa y sus transformaciones a lo largo de la historia. De la acción espontánea, ritualista y oral de contar historias vividas o imaginadas para el distanciamiento de la narrativa y la división de territorios con el acto de elaborar y transmitir informaciones existe un espacio que, podríamos decir, exige la conciencia de la producción de lenguaje cuyas características de poeticidad le confieren la condición peculiar del arte. La metáfora de la semilla de trigo que guarda, por milenios, su fuerza germinativa, sugiere la característica de atemporalidad propia del arte. Es más, se podría arriesgar y decir, que las marcas del tiempo en la obra poética traen significados tan plurales como el tiempo que el texto literario *permanece* en la historia de la humanidad.

En *A rosa de seda* (*La rosa de seda*), de Fernando Pessoa (1986),³ tenemos acceso a un *episodio*, aparentemente, bastante sencillo, que acontece en un país (espacio común de las narrativas fabulares).

3

A ROSA DE SEDA
(Fabulario)

En un fabulario aún por encontrar será un día leída esta fábula:

A una bordadora de un país muy lejano, le fue encomendado por su reina que bordara, sobre seda o raso, entre hojas, una rosa blanca. La bordadora, como era muy joven, salió a buscar por todas partes aquella rosa blanca perfectísima, en cuya semejanza bordar la suya. Pero sucedía que unas rosas eran menos bellas de lo que convenía y otras no eran tan blancas como deberían ser. Gastó día tras día, llorosas horas, buscando la rosa para imitar con seda y, como en los países lejanos nunca deja de haber pena de muerte, ella sabía que, por las leyes de los cuentos como estos, no podían dejar de matarla si no bordara la rosa blanca.

Finalmente, no encontrando otro remedio, bordó de memoria la rosa que le habían exigido. Después de bordarla fue a compararla con las rosas blancas que existen realmente en los rosales. Sucedió que todas las rosas blancas se parecían con la rosa que ella bordara, cada una de ellas era exactamente aquella.

Ella llevó el trabajo al palacio y, debemos suponer, se casó con el príncipe.

La fábula, estructuración narrativa próxima al cuento popular o al cuento asombroso, es una composición de carácter universal utilizada para la transmisión de la cultura de un pueblo, incluso en la fase de oralidad. Ella documenta el folclore, los usos, las costumbres, los rituales, las construcciones imaginarias que reflejan la inclinación del ser humano hacia lo maravilloso.

En la búsqueda de expresiones de los sentimientos humanos marcados por comportamientos e ideales como: belleza, bondad, justicia, amor, amistad o incluso comportamientos de envidia, odio, compasión, competencia, etc., la narrativa mágica también trae consigo fuertes marcas de valores culturales y —¿por qué no decirlo?— interdisciplinarios. Sin embargo, en este tipo de narrativa siempre hay un prevalecer marcante de disposición natural para el sentimiento de triunfo del bien sobre el mal, de la felicidad sobre el dolor y la infelicidad. Buscando ultrapasar la realidad, las fábulas y/o los cuentos populares desafían el dolor y la muerte, como fin trágico y buscan la superación de obstáculos, de forma que conduzcan la vida para el triunfo y la felicidad.

En el caso del texto de Fernando Pessoa, todo pasó hace mucho tiempo y, podemos decirlo, como en la narrativa mítica, se repite para todo lo que sigue. Las historias así contadas suscitan el imaginario de tiempos y espacios no vivenciados por nosotros, a pesar de ser intensamente cultivados por nuestra imaginación. El personaje entra en acción por la voz de un narrador que la presenta como una bordadora a quien le fue encomendado, por órdenes de la reina, el bordado de una rosa. Entran en escena, junto con la misma bordadora, algunos de sus atributos que se van desdoblado, a lo largo de la narrativa, de tal forma que construyen el personaje en su totalidad.

La bordadora es joven, obediente, sensible y recorre el texto en búsqueda de la perfección, lo que la hace estar marcada por la tenacidad y, especialmente, por la calidad que terminará manifestándose en el fin de su trayectoria: la creatividad.

Así, la bordadora que recibe como incumbencia de su reina la realización del bordado de una rosa blanca, busca en todos los lugares una rosa que la inspire en la realización de un trabajo perfecto. Exhausta y preocupada por no haber encontrado su ideal de perfección, la bordadora retira de su memoria el modelo para la ejecución de su bordado. Por analogía, la mente es representada como el espacio donde se encuentra la perfección, además de evidentemente, el espacio de solución para los problemas de nuestra existencia. Buscamos en el espacio exterior lo que está dentro de nosotros —esa sería una sugerencia que se presenta en el subtexto—.

Es en la proyección del imaginario, y no en la realidad, que se encuentra el mundo ideal. La mente es el espacio nebuloso donde se conservan las ideas, espacio este que puede sorprendernos cuando recurrimos a él en búsqueda de aquello que no encontramos

definido en la realidad física por donde circulamos. Recordar a Platón y las relaciones entre la realidad, el arte y el mundo de las ideas no es gratuito, sino un referencial de ampliación para reflexionar sobre el texto y los procesos de representación del lenguaje.

Agotadas las condiciones de búsqueda, la joven bordadora encuentra en el imaginario la solución para su problema y llega, de esta forma, a la rosa perfecta. El cumplimiento de la tarea que le fue impuesta libra a la joven de la condena a muerte y le concede una recompensa final. Es de suponer que el matrimonio sea el final perfecto para la historia, pues si la joven cumplió su tarea, la narrativa le concederá un final feliz. Así son todas las historias de hadas: un desafío, colocado al inicio, es superado después de mucha lucha y empeño del personaje, cuya recompensa será, con seguridad, concluir la secuencia de las acciones narrativas.

El corto texto de Fernando Pessoa es un prototipo de cuento maravilloso, cuya heroína, después de recibir un desafío, recorre la narrativa, demostrando su inteligencia y audacia para, al final, conquistar sus objetivos y recibir su premio. Si el personaje no escatimó esfuerzos para encontrar la rosa perfecta, ella también fue suficientemente inteligente para construir una alternativa que resolviera su problema.

Es cierto que, explorado en su relación con los elementos básicos de su composición, el argumento no dice todo sobre esa narrativa. También es necesario ver las primeras y las últimas líneas que componen lo que podríamos llamar de *moldura del texto*, o incluso, como diría Ricardo Piglia (2004),⁴ la historia subyacente, invisible a los ojos del lector que busca en el texto la inmediatez de su significado.

En las primeras líneas, algunas palabras determinan significados fundamentales al texto, cuya indicación le confiere la cualidad de fábula en el sentido más tradicional del término, o sea, de narrativa sencilla, breve y de carácter pedagógico, es decir, definida por una enseñanza moral. El horizonte de expectativas se abre para el lector que debe estar preparado para un aprendizaje: ¿qué va a aprender con el texto? La expectativa, sin embargo, no se completa en la cuestión, sino que se extiende todavía para la constitución de una temporalidad sugerida, pues *el fabulario* estaría perdido en el tiempo, un tiempo proyectado para el futuro: «en un fabulario aún por encontrar *será un día* leída esta fábula».

El pasado, cuando todo aconteció, proyecta un futuro indefinido —*será un día*— que se realiza en el presente, o sea, en el momento de la lectura, en el momento de la confrontación entre el texto y el lector. La *antesala del texto* mezcla el tiempo, deconstruyendo una posible linealidad que se pueda proyectar para la interpretación narrativa. No hay duda de que

⁴ El escritor argentino, novelista y teórico de la literatura, se atiene, entre otras cuestiones, a la naturaleza del cuento moderno como género marcado por la brevedad, cuyo arte reside en el hecho de contar, simultáneamente, dos historias: la fábula, entendida como una historia visible y, otra considerada invisible, que denominará de historia secreta.

existe una secuencia de encadenamiento lógico-lineal responsable por el transcurso de la bordadora, sin embargo, como lo indica la línea introductoria, esa linealidad es engañosa y esto se reafirma en las dos últimas líneas, cuando se contradice el significado del término fabulario y se reafirma la atemporalidad del texto.

Así, «en un fabulario, de donde viene esta fábula no hay moralidad», por lo tanto, se desmonta el concepto tradicional de fábula, reafirmando la constitución de una cualidad del texto literario: toda expectativa, o incluso, toda verdad será rota. El automatismo de la percepción y de la interpretación sufrirá el impacto de la ruptura y la exigencia es de reconstitución perceptiva para la construcción de nuevos significados.

La literatura es una realidad de lenguaje que se realiza por el trabajo textual e imagético con la imprevisibilidad de los significados. De forma semejante, el tiempo también es deconstruido; eso porque el referencial primero es la «edad de oro» —un tiempo muy distante, mítico, áurico, cuando el bien y el mal aún no existían—.

Si la moldura —primeras y últimas líneas del objeto texto— construyen aperturas de temporalidad y significados, no existe la posibilidad de encerrar el texto en interpretaciones limitadas por reglas de causa y consecuencia, de tesis y antítesis, o de comienzo y fin, en las cuales todo se encierra en relaciones determinadas y conclusivas.

¿La bordadora será una poetisa en búsqueda de la palabra perfecta? ¿Un *ser* cualquiera en búsqueda del alimento que la libre del hambre, de la inanición y de la muerte? O incluso, ¿el propio hombre en el choque impetuoso con sus angustias y con los desafíos de un mundo exterior y cruelmente materialista?

La narrativa encanta en su aparente simplicidad. Al final, la bordadora trae consigo cualidades muy próximas a las de aquellos personajes que, en el mundo infantil, enfrentan desafíos y los vencen, obteniendo como recompensa el premio final: casarse con el príncipe, tener hijos, o lo que será el mayor premio para cualquier hombre: encontrar la felicidad. En la subnarrativa, o *historia secreta*, lo que se dice es un poco diferente: no basta el texto *inmediato*, es necesario leer la historia segunda, aquella implícita que amplía los significados, ayuda a pensar, contradice la anterior y desestabiliza la interpretación. Así, la segunda historia hace con que la imagen poética de la bordadora se desdoble y suscite otras interpretaciones.

Al final de cuentas, ¿qué rosa es esa que buscamos, no encontramos y que es preciso construir con nuestra propia capacidad de proyección imaginaria? O ¿qué paño es este que teje el poeta con los hilos de seda de una rosa blanca? ¿Existen rosas perfectas? ¿Sería la mente humana el último reducto de salvación para el hombre? ¿Aún es posible vivir la edad de oro? ¿Sería el texto poético una posibilidad de vivir la edad de oro en la contemporaneidad?

Las cuestiones suscitadas por la narrativa pueden desdoblarse en alternativas continuas y casi infinitas. Más aún, es infinita la capacidad del hombre de producir historias. Como dice

el refrán popular: «se acabó la historia, murió la victoria, quien quiera que cuente otra». O también, en el acto de contar, «quien cuenta un cuento aumenta un punto». De esta manera se podría decir que, en el acto de creación de la narrativa, nunca existen puntos finales.

Narración e imagen en el cine. La esencia de *Vida María* en la imagen cinematográfica

El cortometraje de Márcio Ramos es texto cinematográfico y literario de forma simultánea. De entre los lenguajes creados en los tiempos modernos, el cine ocupa un espacio destacado y de significativa relevancia estética. *Vida María* es un ejemplo de nuestra afirmación.

En la pantalla gigante, la composición de luz, sonido, color e imagen en movimiento presenta la narrativa que, en muchos aspectos, no solamente se va a aproximar a la literatura, sino también va a absorberla en su cualidad poética de expresión de un pensamiento. Lo que afirmamos significa que el cine, al ejercer la acción de contar historias, rompe posibles límites narrativos para decir no solo con palabras o secuencias de acciones, sino para hacer más densa su palabra, exactamente, por medio de una forma especial de decir, dicho de otro modo, expresar por el color, por el movimiento, por el tiempo de duración de las imágenes, por la posición de la cámara, por la intensidad de luz, en suma, por la composición de todos esos elementos al mismo tiempo o por la ausencia —e incluso de contraposición— entre su presencia y su ausencia.

Retomamos, aquí, el significado etimológico de la palabra *narrar* que viene del latín *gnarus* y significa ‘aquel que sabe’, ‘aquel que conoce’. Por lo tanto, el narrador es la persona que dentro de una determinada cultura detiene el poder del conocimiento. También se destaca que, de cierta forma, ese conocimiento se asocia a la manera o habilidad especial para contar anécdotas —*casos* interesantes que despiertan la curiosidad—.

Por otro lado, con relación al acto de transmitir conocimiento por la acción de narrar, nos parece interesante recordar de nuevo a Walter Benjamin (1994), quien, al referirse al narrador, lo destaca en dos vertientes: *el narrador sedentario*, fijo en su espacio cultural y, por tanto, responsable por transmitir y asegurar la tradición de su pueblo, y *el narrador marino*, aquel que está siempre desplazándose, en tránsito de un espacio para otro y que, por lo tanto, lleva el conocimiento, por medio de narrativas, casi como aventuras que ultrapasan fronteras. Así, el narrador *viajante* sería aquel responsable por la transmisión de historias que revelan las experiencias humanas en su carácter innovador o, inclusive, identificador de características temáticas o de composición independientemente de las fronteras espaciales y/o culturales que separan a los pueblos.

Retornando a la cuestión de la narrativa en el contexto cinematográfico, podríamos afirmar que todo cineasta es, por principio, un contador de historias, sea un *sedentario* o un *viajante*, de acuerdo con la acepción benjaminiana. Inclusive cuando el cine se vale de las técnicas más innovadoras que se desplazan del montaje —como artificio directamente asociado a la fragmentación y a la discontinuidad de los hechos narrados (cf. Eisenstein ápuđ Campos 1970)— a la animación como recurso digital, que se relaciona con la película en cuestión, no nos parece posible ver al cineasta distante del papel y de la función de contador de historias. Lo que se coloca frente a los procesos tecnológicos serían, exactamente, los artificios utilizados para la composición del modo de narrar.

Por lo tanto, hablar en lenguaje cinematográfico como forma artística de expresión es, de alguna forma, hablar en el fenómeno de la narratividad. El lenguaje como fuente de conocimiento y vivencia de procesos de representación se manifiesta en la pantalla del cine y revela formas narrativas de comunicar la experiencia humana. Veamos lo que esto significa en el caso del texto cinematográfico en cuestión.

Para iniciar por el nombre de la película, recordemos a Umberto Eco: «Un título [...] es una clave interpretativa. Nadie puede sacarle el cuerpo a [sus] implicaciones» (1985: 8). *Vida María* realiza una inversión que modifica un nombre/sustantivo propio en adjetivo. Sin embargo, el nombre María será fuertemente reforzado en la narrativa, a medida que los personajes María José y María Lourdes, estarán desdoblados en varias otras «Marías» registradas en el cuaderno que será el primer marco de la circularidad narrativa —como veremos más adelante, el cuaderno infantil es presencia significativa en las escenas cinematográficas que abren y cierran la narrativa—.

El nombre María se refiere, por un lado, a la María-madre: en la cultura occidental, referenciada como mujer sagrada, que genera a su hijo y lo cuida hasta su muerte. Esa María le enseña al hijo la rutina, la tradición y lo acompaña con su mirada hasta perderlo de vista. Ella parece verlo todo y sufre como testigo mudo de la (propia) vida. En este sentido, María es única y, como tal, auténtica.

Por otro lado, nace ya en las primeras escenas de la película otra representación de María —aquella que, por la mano, cambiaría en mundo—. Pero el cambio se queda en el eslabón del sueño —umbral de la ventana que apoya el cuaderno infantil—. La realidad es el simple desdoblamiento de Marías: Marías cualesquiera, Marías que atraviesan los tiempos de la historia o de las mujeres nordestinas —María José, María Lourdes, María Concepción, María Aparecida, María de Fátima, María de los Dolores, María del Carmen—. Las Marías plurales apenas se repiten, pero no tienen fuerza para la ruptura, tan solamente para la consolidación de algo que fija la tradición.

Así, la palabra *María*, que se extiende del título para desdoblamiento internos del texto cinematográfico, sugiere la coexistencia de sentidos que son, mínimamente dobles, opuestos e intencionales. Al final, ¿la vida María será una y, por tanto, áurica, o múltiple y diluida en expresiones de significado *severino*?⁵ La literatura brasileña ya ha registrado en sus páginas la adjetivación que cualifica la vida nordestina. La alusión a la obra de João Cabral de Melo Neto (1956) es subtexto, profundización de significado, poeticidad intertextual. Al fin de cuentas, «un título debe confundir las ideas, nunca disciplinarlas» (Eco 1985: 9).

Superado el título, entremos en la obra. La mano que sostiene el lápiz nos conduce hacia adentro del texto. La palabra en el papel construye el primer significado intratexto. Una profusión de informaciones explota en la primera escena: la mano que sostiene el lápiz y escribe un nombre en el papel; la voz y el gesto abrupto de la madre que interrumpen la acción de escribir de la niña; el cambio de luz, el escenario externo/interno; al final, es hora de realización de una escritura⁶ y no de un simple registro fabular. La narrativa o información *pura* —vida de una mujer nordestina— cede espacio para la imagen, el color, el movimiento, el sonido, la forma, la expresión poética de carácter universal.

El umbral de una ventana es el elemento inicial y revelador —espacio donde se desarrolla la primera escena narrativa—. De un lado, en el interior de la casa, la niña sobre un banquito prolonga su cuerpo para alcanzar la hoja del cuaderno, donde *dibuja* su nombre: María José. La madre avanza hacia la niña y, con un gesto brusco, la retira de la ventana. No es hora de *perder tiempo*, «*haciendo nada*». El servicio de la casa la espera: bombear el agua, barrer el terreno, cuidar la ropa, limpiar el maíz. La rutina es la alternativa necesaria, el camino único, la no-alternativa.

Retirada del umbral de la ventana, espacio-metáfora de apertura para el conocimiento, la niña es apartada del mundo que intenta conquistar. Es frenada en la búsqueda de posibilidad del conocimiento por la palabra escrita. El registro de un nombre de la hoja de papel también puede ser entendido como la búsqueda por la definición de la propia identidad. El gesto de buscar la identidad por la inscripción de la palabra, también indica un proceso más complejo, es decir, una identidad descubierta, o mejor, fundada en el acto de construir la palabra en el papel. El nombre propio deja de ser solamente un sonido pronunciado por alguien para ser un registro del propio puño que descubre en el gesto

⁵ Referencia al inmigrante Severino de la obra *Morte e vida severina* (*Muerte y vida severina*), de João Cabral de Melo Neto (1956) —quien deja la región agreste nordestina en dirección a la playa en un trayecto de desplazamiento humano—.

⁶ El término *escritura* es aquí retomada de Roland Barthes: «Ahora, toda Forma también es un Valor; por eso, entre la lengua y el estilo, hay lugar para otra realidad formal: la escritura. En toda y cualquier forma literaria, existe la elección general de un tono, de un *ethos*, por así decir, y es precisamente en ese aspecto que el escritor se individualiza claramente porque es en eso que él se compromete» (Barthes 1974: 124).

escritural un significado más amplio —recordemos aquí el registro del hombre primitivo y sus desdoblamientos en la historia de la humanidad: la palabra grabada en la piedra, dibujada en el pergamino, grabada en el plomo de la prensa, recreada y descifrada en los *sitios* de *Internet*, e inclusive, más específicamente, en la *second life*— como un mundo moderno de pérdidas y descubrimientos posibles de identidades virtuales.

La escena inicial es, por lo tanto, la condensación de varios conjuntos de significados que se van a desdoblar a lo largo del largometraje, permitiendo al espectador profundizar la percepción, en una lectura amplificada de lo real.

Penetrando en el texto y actuando como lectores de relaciones plurisignificativas y multiculturales, encontramos la intersección de sistemas informativos que se mueven del universo de la oralidad para la institución letrada; de la familia para la sociedad, del ritual místico para la lucha por la sobrevivencia, del entretenimiento para el trabajo; de la espontaneidad infantil para el comportamiento adulto, normado y exhaustivo en sus tensiones cotidianas. En fin, podríamos decir, de un movimiento que se desplaza de lo onírico —marcado por la intensa luminosidad del azul del cielo— para la realidad-tierra, suelo prensado, barrido, seco por la acción inagotable del sol.

Del interior oscuro y pobre de la casa, desprovisto de muebles y adornos (tan solo una sencilla estatuilla religiosa), para el exterior, aparentemente amplio del patio de la casa, lo que también se percibe es un contrapunto entre el espacio masculino y el femenino. Para las mujeres: la niña, la chica, la joven, la madre, hay un espacio interno/externo, es decir, el interior de la casa y el patio. En ambos, se observa, sin embargo, las marcas de la delimitación espacial. El primero, la casa, es una estructura construida con paredes ajustadas, indicando el dentro y el fuera. El patio —a pesar de la amplitud espacial creada por la toma de la cámara en *travelling* y el ángulo en *plongé* que centraliza el cielo, redimensionándolo por el objetivo de la cámara fija, de abajo para arriba— es un espacio aparentemente amplio que se revela, sin embargo, delimitado por una cerca cerrada, más allá de la cual ninguna de las mujeres puede pasar. Una mirada atenta revela que quienes ultrapasan el portón del cercado son solamente los hombres: ellos sí poseen la libertad para desplazarse para dentro o para fuera del espacio delimitado, aunque solo encuentren a las mujeres en el espacio interno del patio o de la casa.

Espacio de acción en la pantalla es espacio de vida. A la mujer nordestina no le es permitido un desplazamiento que ultrapase aquellos diseñados por los hombres que, al mismo tiempo, representan la propia cultura en que están insertos.

El espacio también se inscribe en la relación con el tiempo narrativo. Entre el dentro y el fuera, el azul intenso del cielo y el color rojizo de la tierra árida, se desdobl原因 las secuencias narrativas. En movimientos mágicos, para los ojos del espectador, la niña se transforma en chica, en muchacha, en mujer, en anciana —ciclo inevitable de la vida—. El tiempo que

pasa es marcado por cortes cinematográficos que son intensificados por la técnica de la animación —los pasos de los personajes son ritmados, delimitados, casi mecánicos—; los movimientos son regidos por cadencia restricta, repetitiva, casi siempre previsible.

La técnica de composición fílmica esculpe el tiempo y construye una forma de reinscripción de la realidad que encanta a los ojos y estimula la percepción. El desarrollo de los personajes se expresa por medio de transformaciones que ocurren en el cuerpo femenino: índice de la niña que crece, de la joven que se transforma en mujer; de la mujer que se hace madre; de la madre que bendice a sus hijos, de la mujer que se despide de la madre/abuela —proyección de sí misma junto al ataúd de la muerte—. Por otro lado, también hay proyecciones que se expresan en el paisaje del rostro de los personajes: niña, mujer y anciana. En esta última, el peso de la vida intensamente vivida construye surcos en la piel, cansancio en la mirada, profundización en los gestos; la imagen de los hijos en desfile, marcada por la repetición *la bendición, mamá* también es uno de los componentes de una lógica que entra en confrontación con la secuencialidad y hace aflorar la circularidad. Es como si el ciclo del eterno retorno se rehiciera innumerables veces, insistiendo en un diseño de índices de significados plurales. El tiempo cíclico es aquel sin principio y sin final, su movimiento es de retorno infinito sobre sí mismo. Serpiente que se muerde la propia cola.

Sin embargo, si la narratividad presupone una memoria (eso porque solo se narra aquello que, de alguna forma ya existió), no se puede olvidar que al hablar en ficción, la existencia de un hecho imaginario tiene también la fuerza de la conquista de la memoria. Comprender esta cuestión nos parece que implica una reflexión un poco ampliada sobre la temporalidad narrativa.

Tiempo y espacio son categorías narrativas posiblemente asociadas a las formas elementales de percepción o inclusive de conciencia lógica que se choca con la idea del absoluto o trascendente. Si, por un lado, la linealidad o sucesividad del tiempo es comprendida como un tiempo que progresa en un único sentido, sin posibilidad de retroceso, él implica necesariamente un rasgo de irreversibilidad. Ese es el tiempo que determina el almanaque, reglamenta el reloj, organiza la vida humana y marca la propia muerte. Pero, a pesar de esta forma de sistematización de los descubrimientos y experiencias humanas, los registros míticos e incluso de los grandes pensadores de la antigüedad como Platón y Aristóteles, ya profundizaron sobre ciertas tradiciones de una filosofía perenne o eterna, apoyada en esa forma diferente de concepción del tiempo que es la circularidad o en la manera de ver el tiempo como un proceso natural cuyo desarrollo se realiza en movimientos cíclicos y, por lo tanto, repetitivos. Lo que significa que, a nosotros los hombres, solo nos queda registrar aquello que se repite *ad infinitum*, pues nada de lo que vivimos o presenciamos es realmente nuevo, sorprendente.

Como todo atardecer fue precedido para el amanecer, que a su vez sucedió a las tinieblas, cuya existencia es la denuncia de otro movimiento cíclico que se construye por el nacimiento de la luna que sucede el poner del sol, y así la cadena del día y de la noche; de la primavera y del verano, del otoño y del invierno, de la luna llena, menguante o creciente —el tiempo sagrado o cíclico, parece marcarse sintomáticamente de la acción fílmica de *Vida María*—. Las técnicas de animación crean ritmo y encadenamiento de escenas, cuya armonía diluye casi totalmente la acción abrupta de transformación ocurrida con el paso del tiempo y el crecimiento/la madurez de los personajes.

Un pasaje casi lírico ocurre entre las imágenes de la niña que carga la lata de agua en la cabeza y la joven que recibe la ayuda masculina. En la ayuda, la interconexión del contacto humano y amoroso, social y erótico entre hombre y mujer. Ese pasaje escénico está marcado significativamente por una mirada singular de transformación de la propia vida: de la niña a la joven y de esta a la mujer-madre.

En la película, es innegable hablar en sucesivo de los hechos, pero es innegable también la conciencia de que los hechos se repiten. Podríamos decir, con la retaguardia de la imagen, que la alteración ocurre por el cambio de los colores y las estampas en la ropa femenina. La mujer continuará, en el pilón, limpiando el maíz y engendrando hijos. Por tanto, temporalidad lineal y cíclica coexisten en el texto. En simultaneidad, ellas construyen y deconstruyen una lógica dinámica que ofrece vida e inquietud a la narrativa. En la medida en que sus presupuestos no son fijos, sino que presentan un movimiento continuo y circular —lógica de composición que es, al mismo tiempo, de característica temporal y espacial—.

La narrativa encierra linealmente una historia de la mujer nordestina que nace, crece, madura y muere de forma trágica porque está presa en la mismidad de lo cotidiano, sin alternativas o escapatorias. O podríamos decir que describe en las acciones, la magia del eterno retorno. Eso es la vida: la mujer que engendra el hijo será por él sepultada, no hay ninguna tragedia en las acciones, solamente el registro inevitable y universal de la vida recogida en sus formas más despojadas de sofisticación narrativa.

Las dos lecturas posibles del tiempo construido en la pantalla también pueden abrir para la cuestión de que, en la película, nada cambia: la situación inicial es exactamente la misma que aparece al final. La afirmación nos incomoda. ¿Cómo no hay cambio, si toda la composición reveló insistentemente un conjunto de técnicas —mágicamente manipuladas por las hábiles manos de un cineasta— para crear transformaciones cuyo significado mayor inscribe la imagen en movimiento, construyendo la estética del lenguaje fílmico? ¿Cómo afirmar una rigidez, si el movimiento también es encantamiento en la secuencia narrativa? ¿Cómo pensar en momentos estáticos, si la película narra la vida en desdoblamientos continuos? Finalmente, ¿qué insatisfacción es esa que nos envuelve, cuando las lecturas

posibles se chocan con evidencias de una realidad geográfica, cultural y, por qué no decirlo, hasta universal? ¿Los acontecimientos de nuestra existencia no deben ser pensados como unas líneas de variantes totalmente previsibles dentro de la experiencia humana?

En medio de las preguntas que la película nos propone, o incluso nos impone sin muchas alternativas, una cuestión parece clara: no está en la historia como fábula, aquello que nos incomoda. Exactamente en la constitución técnica de la composición, dominio estético y, por lo tanto, poético, reside lo que verdaderamente nos interesa. Aquí, tal vez, una posible conclusión: lo que se discute, no es exactamente lo que la pantalla expone, sino aquello que la pantalla repercute en nosotros, mágica inquietante que permanece en nuestra mente: a final de cuentas, ¿qué es la vida nordestina?

Narrar es una posible forma de intervención en la realidad. Leer, interpretar, conservar con nosotros o contar una experiencia es, en fin, un acto continuo de probar la existencia humana por la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland
1974 *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura.* São Paulo: Cultrix.
- BASTAZIN, Vera
2006 «Intertextualidade mito-poética». En *Mito e poética na literatura contemporânea. Um estudo sobre José Saramago.* São Paulo: Ateliê.
- BENJAMIN, Walter
1994 «O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov». En *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura.* Traducción de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- CASCUDO, L. Câmara
1980 *Dicionário do folclore brasileiro.* São Paulo: Melhoramentos.
- CHKLOVSKI, Victor
1976 «A arte como procedimento». En *Teoria da Literatura. Formalistas russos.* Porto Alegre: Globo.
- Eco, Umberto
1985 Pós-escrito. *O nome da Rosa.* Traducción de L. Z. Antunes y A. Lorencini. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- EISENSTEIN, Sierguéi
1977 «O princípio cinematográfico e o ideograma». En CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem.* São Paulo: Cultrix/ Universidad de São Paulo.
- FLUDERNIK, Monika
2000 *Towards a 'Natural' Narratology.* Londres: Routledge.

JOLLES, André

1976 *Formas simples*. São Paulo: Cultrix.

PESSOA, Fernando

1986 «A rosa de seda». En *Obra em Prosa de Fernando Pessoa (Ficção e Teatro)*.
Introducción, organización y notas de Antônio Quadros Men Martins. Lisboa:
Europa-América.

PIGLIA, Ricardo

2004 *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras.