

KÄTE HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, Ernest Klett Verlag, 2ª edición, 1968).

Esta reseña corresponde a la parte denominada La Ficción Fílmica, del libro *Die Logik der Dichtung*, de Käte Hamburger. Esto no aparece en la primera edición y en la segunda va al final de la parte dedicada al género ficcional en el campo literario. La segunda edición del libro expone en forma más estricta y minuciosa las ideas sobre literatura entregadas en la primera edición.

Käte Hamburger examina el hecho literario desde un punto de vista fenomenológico, y lo más sustancial del libro se dedica a estudiar los géneros literarios. Con relación a la literatura como arte, Käte Hamburger parte del postulado aristotélico de la mimesis o ficción, que para ella se cumple cuando se nos presentan personas en acción, lo cual se realiza tanto en el género dramático como en el género narrativo. Con respecto al género lírico, la autora lo presenta como no ficcional, poniéndolo, por este motivo, en otro campo que los géneros ficcionales, que son los arriba nombrados. Los motivos que la autora tiene para esta concepción y agrupación de los géneros, aunque muy interesantes, no es posible exponerlos aquí. Diremos eso sí, que la autora clasifica el cine como género ficcional, y toda la problemática que expone en torno al cine se refiere básicamente al cine como género literario ficcional, ocupando un lugar legítimo dentro de la literatura junto a la dramática y a la narrativa.

Entrando ya en lo pertinente a nuestra reseña: lo que primero plantea la autora es justamente la legitimidad de incluir el cine dentro de la literatura. El cine contiene en sí un factor técnico básico, la fotografía, que pertenece al campo de las artes figurativas, lo cual parecería excluir al cine de las artes literarias. Pero Käte Hamburger afirma que este factor técnico del cine no afecta su existencia como forma ficcional —y por lo tanto literaria—. Plantea que todo lo relacionado con el cine se aclara mejor examinando la situación de cine en relación al espectador de teatro y al lector de novelas. He aquí lo que dice Käte Hamburger: “La complicada problemática y fenomenología del film se capta más fácilmente a partir de la situación del espectador del film. Este se distingue del espectador de teatro, por un lado, y del lector de novelas, por otro, de un modo peculiar que puede formularse, por lo pronto, a través de la simple comprobación de que el espectador de cine no tiene totalmente claro —como el espectador de teatro y el lector de novela— lo que hace y experimenta cuando ve una película. ¿Ve una obra de teatro? ¿Un argumento narrado o representado

dramáticamente? Esta pregunta no es fácil de responder sin más, y la estructura de la ficción fílmica sólo se perfila a través de una cuidadosa comparación de la situación del espectador de cine con el espectador de teatro y el lector de novelas” (pág. 177). Más adelante agrega que la situación del espectador de cine recuerda la del espectador de teatro, porque la persona ve y escucha, capta la obra sensorialmente, no a través de la imaginación, como en el caso del lector de novela. Pero lo que se ve en la sala de cine es diferente a lo que se ve en la sala de teatro. En aquélla el espectador se enfrenta a una pantalla bidimensional. En la sala de teatro, en cambio, existe un escenario, que es la prolongación del espacio que ocupan los espectadores. En otras palabras, el escenario teatral es tridimensional y la pantalla cinematográfica es bidimensional. Sin embargo, a pesar de esto, paradójicamente, el cine comunica una experiencia espacial más tridimensional que la que comunica el escenario teatral.

Luego explica que la fotografía como tal pertenece al campo de las artes figurativas, pero que entra en el campo de las artes literarias a causa de la imagen fotográfica móvil. Veamos lo que dice la autora: “No es a través de la imagen fotográfica como tal que el film puede ser comparado con las artes literarias, sino que es a través de la imagen fotográfica móvil que esto ha sido posible. Pero, ¿qué es lo que tiene que ver la imagen fotográfica móvil con la literatura? Al plantear esta pregunta, hemos puesto nuestra mirada no sólo ya en el medio de representación de la épica y la dramática —el lenguaje mismo— sino en aquello que es creado por él o representado por él: la vida humana, personas en acción. Y he aquí que el arte figurativo de índole técnica —la fotografía— que a lo más podía compararse o tal vez competir con la pintura mientras fotografiara solamente cosas y personas inmóviles, pasó al campo del arte literario compitiendo en él igualmente y en mayor medida al poder fotografiar cosas y personas en movimiento. Pues con ello se apoderó, aunque sólo fuera imitándolo, de uno de los secretos de la vida en general —el movimiento— y pudo crear, como las artes literarias, la ficción, la ilusión de la vida humana” (pág. 178).

A continuación plantea el hecho de que, de todos modos, cuando el espectador ve una película, puede legítimamente preguntarse si ve una obra de teatro o una novela. Esto es así en la medida en que se ponga énfasis en el concepto de novela, no en el de lector, debido a que “no todo lo que vemos en el cine podemos verlo en el escenario, pero sí podemos leerlo en una novela” (pág. 179). Ejemplifica con los siguientes casos: el sol que se pone a lo lejos en el horizonte, un avión que levanta el vuelo, parejas bailando en un salón, la nieve que cae cubriendo árboles y rejas. Explica que lo que se ve en estos casos está narrado y que es la imagen móvil la que aquí tiene una función narrativa, que reemplaza a la palabra de la función narrativa épica. Esta es la causa por la cual es posible mostrar en el cine paisajes sin personas en él, cosa que no es posible en el escenario teatral. Como conclusión de este pensamiento, la autora agrega que esto

acerca el cine más a la ficción épica que a la dramática y que al ver una película realmente estamos viendo una novela.

Pero inmediatamente la autora se plantea si esta conclusión es realmente correcta. ¿No habrá en el cine básicamente un drama más que una novela? Esta pregunta la justifica en torno al hecho de que en el escenario teatral vemos lo que no se puede experimentar en una novela: personas en acción. Y es justamente el factor dramático en el cine lo que más se ha destacado desde la introducción del sonido en el cine, además del hecho de que se han filmado obras dramáticas en gran cantidad. Pero es precisamente al destacar la relevancia tanto de los elementos narrativos en el cine como la de los elementos dramáticos como se llega al centro del problema teórico de la estructura del cine.

Para esclarecer este punto tan esencial, Käte Hamburger define primeramente lo que entiende por estructura dramática: la forma dialógica de la obra teatral, que es lo que posibilita su representación en el escenario. Procede luego a examinar lo que sucede en el caso de una obra teatral filmada sin cambiar ninguna palabra de su texto original. De este examen se obtiene varias conclusiones: las más importantes son: 1º El escenario teatral no influye sobre la existencia literaria de la obra dramática, que existe cada vez que alguien la ve representada o la lee; en cambio, las mismas obras filmadas sólo existen cuando son actuadas y cada vez que son actuadas. 2º El texto literario de estas obras filmadas pasa a ser libreto, el cual cumple sólo con una función entre otras dentro de la obra cinematográfica, lo cual implica la destrucción de las obras literarias como tales cuando son filmadas. Hay que recordar que el texto literario lo es todo en la obra literaria como tal. 3º La forma dramática original de las obras dramáticas llevadas al cine se ven ligadas a un elemento épico, o más aún, a través de la filmación le sucede a la obra dramática lo mismo que si fuera transformada en obra narrativa. Los personajes dramáticos en el cine no sólo hablan, también son descritos, cosa que no puede suceder legítimamente en las obras dramáticas. Finalmente, la autora destaca el hecho de que la imagen móvil llevó la fotografía al campo literario, con lo cual llega a un punto en el que debe plantear ciertas interrogantes para poder seguir adelante:

“...si fuera correcto que un drama se epifique debido a su filmación, de modo tal que a pesar de los actores hablando vemos una novela, ¿sería también correcto que la novela fílmica tenga la misma estructura que la novela narrada? Si un drama es epificado por la filmación, la novela filmada ¿sigue siendo una auténtica novela?” (p. 181).

A través de algunos ejemplos, la autora destaca que la función narrativa de la imagen móvil se asimila en forma especialmente significativa a la función narrativa épica, y de ello se desprende que el poder narrativo del cine es tan grande que “el factor épico parece ser más determinante que el dramático para su clasificación literaria” (p. 182). Pero aquí surge una

barrera: la imagen móvil sigue siendo *imagen*. Y por ello debe hacer un alto, no puede llegar al campo de la imaginación y del pensamiento asociativo, que pertenecen al campo de la novela. A causa de esta barrera, la novela filmada se ve transformada en una estructura de obra teatral, y se experimenta como novela dramatizada, ya que se percibe tal como la obra teatral: a través de los sentidos, viéndola y oyéndola. Este hecho ejerce su acción en varios sentidos. Por un lado, las figuras fílmicas pueden presentarse ante nosotros en silencio, y en este caso es muy poco lo que podemos adivinar o saber lo que sienten o piensan estas figuras. Esto no sucede en la novela, que —según Käte Hamburger— es el único lugar en el sistema de la lengua donde los seres humanos pueden ser representados en su vida interior sin palabras. En la literatura, sólo las formas dramática y fílmica configuran a las personas tal como las conocemos en la vida diaria: a través de la palabra expresa. Sólo la novela puede configurar personas en forma no ligada a la comunicación expresa.

Pero surge otro aspecto de este problema: que la función narrativa de la imagen móvil se ve limitada por el modo de su perceptibilidad, y esto afecta tanto al modo de percibir las cosas como a las personas. Para demostrar esto, Käte Hamburger cita un trozo de la novela *José y sus Hermanos*, de Thomas Mann:

“Amenhotep, la viuda de Nebmare, estaba sentada en su trono justo frente a él, sobre una silla alta con un pisito alto, a contraluz, ante la ventana central del conjunto de altas ventanas ojivales, de modo que su cutis —de por sí color bronce— parecía ser más oscuro aún, debido a la iluminación, al contrastar con sus vestiduras” (p. 183). A través de este ejemplo —tan rico en relaciones causales y comparativas— la autora señala que no existiría en el cine la riqueza de relaciones que encontramos en la descripción novelesca, pues el espectador debe asumir la tarea de establecer por sí mismo las relaciones existentes en la obra cinematográfica. Al comprobar este hecho, se llega al punto en el cual la función narrativa épica y la fílmica se separan fundamentalmente y buscan cada una las metas que se proponen según sus posibilidades propias: la función narrativa épica crea el mundo ficticio en forma interpretativa, y de este modo es captada por el lector; en cambio, la ficción fílmica sólo sugiere, pues la imagen fílmica no tiene función significativa conceptual fija. La vivencia de la imagen fílmica, el establecer las relaciones causales y de todo tipo que se presentan en la obra cinematográfica, queda a cargo de la agudeza perceptiva y sensibilidad de cada espectador. Aquí no está todo dado, como en la novela, y el espectador debe poner mucho de su parte para captar estéticamente la obra cinematográfica.

Y llegando a este punto, la autora está en situación de dilucidar en forma definitiva el problema que se ha planteado: ahora podrá determinar con exactitud la relación del film con la obra dramática y con la obra épica. Expone que la imagen móvil es la causa de que el film sea tanto

drama epificado como épica dramatizada. La movilidad de la imagen la convierte en función narrativa, que transforma al actor en figura épica. Pero como fundamentalmente se trata de imagen, la configuración de las personas se da en forma dramática, es decir dialógica, y elimina la posibilidad del establecimiento de una estructura causal en la descripción filmada del mundo de las cosas, que queda a cargo del espectador. Con lo cual se llega a establecer que el drama y la épica se funden en el cine en una forma especial de drama epificado y épica dramatizada, fusión en la cual cada uno de los dos factores es a la vez ampliado y limitado.

Hasta aquí Käte Hamburger. Resta ahora hacer algunos alcances que creo son legítimos y que están planteados en la misma línea del pensamiento de la autora.

Sin embargo, reflexionando sobre los distintos tipos de obras que se mencionan en el texto, nos encontramos con una ausencia importante, la del teatro moderno, o mejor dicho, la de una parte del teatro moderno que incluye no sólo la interpelación al público mediante el lenguaje, sino también la acción de hecho sobre éste con el fin de provocar ciertas reacciones. En este caso, se rompe la convención que Käte Hamburger menciona, la cual impide a los espectadores ir al escenario (y por lo tanto, participar en la acción). Lo que sucede en este caso es que el lenguaje deja de ser el modo de actuar sobre los espectadores, y en cierto modo el lenguaje es el factor que distancia a los actores de los espectadores, facilitando el surgimiento de la ficción. Al actuar los actores sobre los espectadores, se rompe la ficción, evidentemente.

Aquí surge una interrogante: ¿este tipo de teatro, que incluye a los espectadores en la acción, sería tan bidimensional en su configuración del espacio como el teatro de Shakespeare o Strindberg? Y esta interrogante nos lleva a plantear quizás en único tema que Käte Hamburger toca al pasar, sin explorarlo en la forma minuciosa que suele emplear en el resto del libro. La autora plantea que el cine, cuya pantalla es bidimensional, comunica una experiencia espacial más tridimensional que el teatro, donde el espacio ocupado por los actores en el escenario es la prolongación del espacio ocupado por los espectadores. La pantalla de cine carece de la dimensión espacial de profundidad que posee el escenario teatral. Pero Käte Hamburger no entra en investigar por qué el cine logra comunicar una experiencia tridimensional más completa que la del teatro. Quizás no es su intención enfocar este problema más a fondo, ya que tendría que analizar seguramente algunos recursos técnicos que la llevarían fuera de la línea fenomenológica que se ha propuesto. En todo caso, creo que habría sido posible profundizar más en este aspecto sin entrar a fondo en el factor técnico.

Hay muchos otros aspectos novedosos en los planteamientos de la autora. Por ejemplo, el basar en la creación de la ilusión de la vida humana el carácter literario del film, pensamiento donde sorprendemos una vez más la línea aristotélica del concepto de literatura de la autora. Y luego, otra

sorprea: la dependencia del arte cinematográfico de un género literario narrativo o épico para poder esclarecer su estructura literaria. Este descubrimiento lleva a la autora a determinar, al final del capítulo dedicado al cine, que la obra cinematográfica funde en sí elementos estructurales esenciales de las obras narrativas y de las obras dramáticas, dando lugar a una creación totalmente distinta, con nuevas y distintas posibilidades y también con categorías estéticas diferentes.

La principal consiste en el hecho de que el espectador de cine tiene que relacionar y asociar en forma interpretativa lo que ve en la pantalla. Mucho de lo que ve le es entregado sin establecer relaciones causales o de dependencia. El espectador debe, en la medida que su preparación artística y su intuición se lo permitan, establecer e interpretar estas relaciones. Después de ver algunos films, que son verdaderas obras maestras, muchos espectadores salen de la sala defraudados, manifestando descontento. Esto se debe a que no han logrado captar el sentido que se desprende de la obra una vez que se han establecido las asociaciones interpretativas, a medida que transcurre el film. En otras palabras, puede suceder que veamos una película —una verdadera obra de arte— sin entenderla, y esto se debe a que el espectador no pudo captar su sentido, no pudo establecer relaciones entre ciertos elementos que se dan en ella y que son claves para su comprensión. La causa de esta situación radica en que el cine se realiza a través de imágenes, cuyo sentido y cuyas interrelaciones debe establecer el espectador solamente, y que en cambio, el material que constituye la novela es el lenguaje, que tiene sentido y que a través de la función narrativa, establece las asociaciones y también las interpretaciones. En el caso de la literatura, sólo quedaría el sentido de los símbolos —y también su captación— a cargo de los lectores.

Existen algunos otros aspectos que vale la pena destacar aquí. Por ejemplo, el de cierta clase de teatro moderno —ya mencionado anteriormente— que no puede ser llevado al cine sin modificar su texto. Si un actor tiene que arrojar un objeto desagradable al público para provocar una reacción de rechazo, esta situación no puede presentarse del mismo modo en la pantalla del cine. Menciono este hecho porque la autoría parece partir implícitamente de la base de que toda obra literaria del género ficcional puede ser llevado a la pantalla. Y lo que sucede en este caso es que en la obra teatral se rompe la ficción, que el actor irrumpe en la vida del espectador, en vez de limitarse a crear la ilusión de la vida desde el escenario. Escenario y vida propia se confunden, se rompen las convenciones y generalmente el espectador sale de la sala reaccionando enérgicamente ante los problemas planteados en la obra que vio. Muchas veces, incluso, el espectador sale de la sala antes de terminar el espectáculo, pues su reacción ante lo que ha visto en el escenario y entre los espectadores es muy fuerte, demasiado fuerte, y prefiere librarse de la presión que se ejerce sobre él saliendo a la calle. Dicho sea de paso, los problemas planteados en este tipo de obra se refieren generalmente a problemas candentes de la realidad

actual en la que vive el espectador, de modo que ineludiblemente éste se siente afectado por estos problemas.

Con estos alcances no pretendo haber agotado todo lo que se puede decir de este texto. Su lectura abre amplias perspectivas para toda persona que se ocupe del arte en general, y cada cual puede proseguir en esta línea de pensamiento que, a mi parecer, demuestra ser sumamente fructífera.

CORINA ROSENFELD K.