Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 42 (2002)

Artikel: Un matrimonio de interés : cine y literatura

Autor: Talens, Jenaro

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-268096

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UN MATRIMONIO DE INTERÉS: CINE Y LITERATURA

Uno de los grandes tópicos que han atravesado el desarrollo del cinematógrafo en el siglo que acaba de concluir ha sido su, al parecer, necesaria vinculación con alguna de las "artes nobles", en especial la literatura. Pareciera como si el que una gran parte de lo que acabó siendo modo hegemónico de representación, el cine narrativo, de impronta mayoritariamente hollywoodense, hubiese terminado por caracterizar, no ya una parte del nuevo medio, sino su esencia misma.

Sin embargo, los espectadores que acudían a las salas oscuras en las primeras décadas del siglo no iban necesariamente a un museo para ver lo que más tarde sería considerado como "la forma más característica del arte del siglo XX". En dichas salas se entremezclaban de modo indiscriminado imágenes tomadas del discurrir real cotidiano e imágenes representadas especialmente para la ocasión delante del objetivo de la cámara por actores a sueldo. La distinción entre cine de ficción y cine documental, por ejemplo, no será establecida hasta la tercera década y con una finalidad bien precisa: desviar hacia el mundo referencial algo que pertenecía al medio, es decir, hacer confundir realidad con efecto de realidad. Sin embargo, ya los hermanos Lumière no tuvieron problemas en filmar escenas "documentales" de guerra, supuestamente tomadas en China, a las afueras de París. Tampoco Porter, al filmar noticias de capturas de delincuentes o ejecuciones de criminales famosos, se preocupó de subrayar que el bandolero capturado a tiros en un bosque del Midwest era, en realidad, un actor, porque el verdadero bandolero estaba en la cárcel. Para el público, las escenas funcionaban en otro registro donde se mezclaba la fascinación tecnológica y la voluntad de acceder a un conocimiento del mundo que, en muchos casos, la cultura letrada situaba fuera de su alcance. La visión del citado corto

de Porter sobre la captura de un proscrito en mitad de un bosque incluía información periodística y entretenimiento espectacular. Lo verdadero y lo verosímil se fundían en uno y no se me ocurre pensar que nadie se parara a distinguir entre lo que se decía o veía y el punto de vista que articulaba lo representado.

En una palabra, la idea de "autor" que hoy se aplica a Porter, o al Griffith anterior a *El nacimiento de una nación*, reminiscencia del modo en que la tradición "literaria" enfrenta los textos, confundiendo, por lo general, persona y firma, resulta demasiado metafórica, no porque ellos no tuvieran conciencia de serlo – no es el caso, al menos en Griffith, pero tampoco importa mucho aquí – sino porque para que haya "autor", hace falta que alguien lo asuma como tal. Es decir, para que la noción de "autor" cumpla un papel determinante, hay que asumir su carácter de constructo desde la perspectiva del espectador y entender que autor (firma) y persona, aunque se definan con el mismo nombre y los mismos apellidos, son dos cosas distintas.

El nacimiento de la teoría cinematográfica en la década de los años veinte, más que señalar el inicio en la elaboración de instrumentos para analizar una práctica existente – el cine –, indica la construcción de dicha práctica como objeto controlable, en tanto legible desde la perspectiva de las llamadas artes institucionalizadas por la tradición burguesa. La misma invención del término *séptimo arte* para describirlo no es, en absoluto, casual.

En efecto, el cine, tal y como venía funcionando desde sus orígenes, tiene poco que ver con lo que su institucionalización como discurso artístico decidió fijar en los años citados. Hoy se habla de Porter, del establecimiento de las reglas de la narratividad por Griffith, de los experimientos de Kuleshov, del montaje en el interior del plano en el cine de la República de Weimar o del montaje vertical de Eisenstein. Se habla en suma, de una serie de procedimientos técnicos como base para establecer las diversas etapas en la constitución del cine como lenguaje, y se historiza de ese modo su desarrollo.

El público, sin embargo, iba a ver una película de Lilian Gish, o de Douglas Fairbanks, o de Mary Pickford, o de Charlot, no un film

de Griffith, de Fred Niblo o de Charles Chaplin. (Es algo, por otra parte, que los cien años transcurridos no han cambiado en demasía. Baste comprobar cómo en los videoclubs o en los catálogos de DVD, los filmes se promocionan por el nombre de los actores. El público busca películas de Brad Pitt, o Gérard Depardieu, o Michelle Pfeiffer, no un trabajo de Stephen Frears o de Julio Medem). En una palabra, la noción misma de "autor" como soporte y emisor de unos determinados contenidos era simplemente inexistente. La distinción me parece importante porque, en alguna medida, permite avanzar como hipótesis que lo que constituía la base del éxito del cine como fenómeno de masas era la concreta relación del propio medium cinematográfico con el público sentado en la oscuridad de la sala, no la presencia, casi siempre invisible, de un autor detrás del film, controlando el proceso y trasmitiendo un mensaje; en una palabra, la idea – no por falsa menos real – de que la pantalla era una ventana abierta al mundo, por más que, como todos sabemos, el mundo no contenga argumentos ni personajes y por tanto si uno pasea un espejo por el camino, lo único que refleja son fragmentos inconexos y sin demasiado sentido. El arte no tenía nada que ver con todo esto.

Al actuar como si esto no fuese así, la historia del cine en tanto disciplina elige como eje principal el desarrollo técnico-sintáctico del cine narrativo, convertido sin más, no en una de las formas dominantes del cine, sino en cine a secas. De ese modo se elide, por una parte, toda la problemática del espectáculo cinematográfico como fenómeno de masas, y, por otra, toda propuesta no sometida a sus modelos y reglas establecidas. Las diferencias entre los distintos "modos" de entender el discurso cinematográfico pueden ser definidos entonces como distintas formas de abordar el relato, género ya establecido e institucionalizado en la literatura. No es casual si los primeros textos que pretenden dar cuenta del nuevo fenómeno, – de los que son autores Hugo Munsterberg y Rudolf Arnheim – no abordan tanto el medio cinematográfico cuanto su posible apropiación desde la filosofía o la estética.

De hecho, en los mal llamados "primitivos", Lumière, Meliès o Porter sobre todo, el cine no buscaba tanto trabajar sobre un referente

"realidad" al que sus productos remitirían de una forma u otra, cuanto centrarse sobre el propio material con el que se trabajaba. La noción de "autor", en tanto sujeto emisor de mensajes se diluía por la necesaria presencia de un proceso de producción tecnológico que obligaba a la multiplicidad de la labor en equipo. Por otra parte, el carácter representacional de la palabra o del trazo en la tela, en el caso de la pintura, cedía su puesto a la presentación física del objeto filmado. La relación del texto con el lector-espectador, por tanto, quedaba establecida necesariamente sobre otras bases.

La posterior evolución del medio y su progresiva utilización para "traducir" discursos anteriores convirtió a estos pioneros en "primitivos", a partir de la consideración de que el desarrollo lógico del nuevo medio era el de narrar historias, definiendo el objeto film como relato y clausurando así el potencial revulsivo que implicaba como fenómeno de masas.

Fue precisamente el descubrimiento de este mecanismo, que ponía en discusión los métodos tradicionales de ofrecer una visión del mundo instaurados por la tradición burguesa del siglo XIX, lo que permitió el que algunos planteasen el cine como forma de acabar con el concepto de arte. Silvestra Mariniello lo ha demostrado en el caso del soviético Lev Kuleshov entre 1917 y 1925:

> El cine era todavía jovencísimo. En América se empezaba a mover la cámara tomavistas y a unir los encuadres de un film de forma que produjera un efecto sobre el espectador: captando su atención en la alternancia entre dos movimientos concurrentes en un punto; obligándolo a comparar situaciones diversas; "escandalizándolo" con un primer plano o un detalle. En Rusia, sobre todo después de la revolución, se miraba con curiosidad y profundo interés este cine de ultramar, se aprendía la lección, pero se intentaba, al mismo tiempo, comprenderla y formalizarla en el plano teórico. El cine, *elegido por el Estado soviético como el arte del pueblo*, se hizo, así, objeto de una disciplina, se podía enseñar en una escuela estatal, se podía escribir sobre él en revistas especializadas..., en otras palabras, sufrió un proceso de institucionalización. Kuleshov actúa exactamente en este punto crítico de paso o, mejor aún, de intercambio, entre un cine de empre-

> sarios, aventureros, artesanos y [lo que luego se llamará] el Arte cinematográfico. La lectura de sus experimentos sobre el montaje y de la correspondiente elaboración teórica (y de hecho la misma reducción de todo su trabajo a estos experimentos como la única cosa verdaderamente significativa), es el producto de esta circunstancia histórica. En el mismo momento en el que actúa el director, es expropiado de su actividad por un proceso que tiene necesidad de distinguir no sólo entre arte y no arte, sino también entre técnica, historia y teoría, haciendo de cada uno de estos aspectos el objeto de un más fácil control, institucional. En esta "división del trabajo" (inseparable de la constitución de una actividad en disciplina institucional), el joven Kuleshov, destinado a montar viejos films rusos para el público soviético, es el "técnico", el "pionero" del joven "arte".

En la introducción a la edición inglesa de los escritos de Vertov, reunida y preparada por Annette Michelson, la editora comienza con la lectura de una fotografía que retrata, en 1935, a los maestros del cine soviético. Hay dos grandes ausentes: Vertov y Kuleshov. La doble exclusión en la fotografía es significativa porque corresponde a una igual marginación dentro de la historia del cine y a una exclusión de la práctica de dirección (imposible para ambos autores en los últimos años de su vida). Si Vertov ha sido recuperado en el último cuarto de siglo, para la gloria de la vanguardia, para Kuleshov la situación es más compleja. Su obra se rebela a una clasificación (a menos que no se reduzca dramáticamente a uno de sus elementos): su experimentación no tiene el enigma de las obras de vanguardia; su interpretación del cine como espectáculo, su intento de comprender los gustos del público y de intervenir sobre ellos sin negarlos, su aceptación, aún crítica, de la narrativa, su concepción de trabajo colectivo, hacen, del de Kuleshov, un cine demasiado popular para ser reconocible como el producto de un "autor"; y, por otra parte, la conciencia crítica y la ironía separan su obra del cine llamado "comercial".

De hecho el trabajo de este director (tanto sus escritos, como sus films porque todos son parte de una misma práctica cinematográfica), pone en discusión los mismos principios sobre los que se fundan los

estudios cinematográficos; en otras palabras, su obra encierra la posibilidad histórica de un cine y de un discurso-sobre-el-cine diferentes de las formas en las que se han institucionalizado. Escribe Mariniello:

> El análisis del siguiente fragmento, sacado de la más reciente literatura crítica del cine soviético (Paul Bonitzer, *Le camp aveugle*), nos ayuda a comprender lo que está en juego en la actividad cinematográfica de Kuleshov y en sus interpretaciones. Las posibilidades del lenguaje cinematográfico se han inventariado aquí y se han fijado en una jerarquía de nombres. A los "autores" y a los "demiurgos" se oponen los "técnicos" y los "ingenieros"; a Eisenstein y a Vertov (los dos rostros del "verdadero arte" que oscila entre realismo y vanguardia), Griffith y Kuleshov; a la creatividad del montaje la metonimia narrativa...Un juego de oposiciones que permite clasificar y definir, pero en el interior de una indiscutida concepción del arte como mimesis (de la "realidad"): "*Ellos* han sido subyugados, como todos, por el montaje de Griffith, [...] pero, sobre todo, han sido fascinados por la arbitrariedad de los procedimientos, por el artificio e, incluso, por la monstruosidad de la forma en relación con el material filmado; en fin *ellos* han ido más allá de la función dramática del montaje, para dejarse seducir por la violencia de los signos y lo absoluto de las sensaciones: el "corte" del montaje y el shock de los primeros planos. *Ellos* son esencialmente Eisenstein y Vertov. Los numerosos experimentos de Kuleshov consistían esencialmente en establecer de manera sistemática los automatismos, las reacciones reflejadas de los espectadores frente a soluciones de continuidad del montaje de los films. Todos van en la dirección de una "cicatrización" imaginaria del espacio fraccionado por el montaje; todos tienden a mostrar que es imposible no suponer una relación (de contigüidad, de sentido) entre dos imágenes, entre dos cuerpos arbitrariamente unidos uno tras otro. Pero Eisenstein y Vertov, *ellos sí*, han insistido en la fragmentariedad, han optado por la diferencia y la intensidad, han preferido el primer plano. [...]
>
> "América [y, con Griffith y Kuleshov, aquí Bonitzer cita a Eisenstein], no ha comprendido la posibilidad metafórica vertical del montaje, se ha quedado en la metonimia narrativa, en la visión óptica en la que cien elefantes son cien elefantes y una cucaracha es igual a

> una cucaracha, en la que el ojo no viaja a través de "los cambios absolutos de las dimensiones de los cuerpos y de los objetos en la pantalla".

En el fragmento citado, Kuleshov es, evidentemente, sólo una construcción retórica. En un crescendo melodramático (el uso enfático del pronombre personal es un signo de éste), el texto cuenta la soledad de los dos Autores (con la A mayúscula), Vertov y Eisenstein, frente a lo normativo obtuso y obstinado del cine narrativo que acabará por sofocarlos. Griffith en América, Kuleshov en la Unión Soviética, son los fundadores de este cine que no "ha comprendido la posibilidad metafórica vertical del montaje". Según una tradición arraigada, Kuleshov es introducido como piedra de toque e, inmediatamente, con el mismo gesto, reducido a sus experimentos sobre el montaje; no sólo de tales experimentos se hace una lectura preconcebida. De hecho, basta con conocer algo de la obra del director soviético para saber que el montaje es la organización del material cinematográfico, que este último no responde a una definición unívoca, ni obvia y que el objeto de sus famosos "experimentos" no es tanto la continuidad (espacial, temporal, diegética), sino, precisamente, la alteración del material, la interacción entre cine y "realidad", la naturaleza del *medium*. En el fragmento citado, la voz "material" aparece sólo bajo la acepción de "material filmado" que se contrapone a la "monstruosidad de la forma". La trama ideológica de esta lectura empieza a revelarse. El silencio sobre el *medium*, concepto central de la obra de Kuleshov, lo reduce a instrumento pasivo; una realidad neutra que no merece consideración; la exaltación de la forma, por otra parte, permite, indirectamente, la exaltación de la creatividad del sujeto, autor de una anti-narrativa, entendida como artificio, arbitrariedad, fragmento, diferencia, valor absoluto, que llega a ser el refugio de la estética frente a la amenaza de la "función dramática del montaje"; es decir, frente a la amenaza del estilo narrativo propio del discurso "no elevado" del arte popular y de masas.

Pero la actividad cinematográfica de Kuleshov – donde, material y *medium* se vuelven a definir continuamente, el uno en relación con el otro y, ambos, en relación con la situación histórica, económica y social – *ignora* la estética, (que siempre remite a la idea de mimesis y de "realidad"), la hace *no-pertinente* y, con ella, las distinciones entre forma, contenido y material; la concepción de la obra como un todo orgánico producido por un *sujeto* creador; la contraposición entre "arte verdadero" y espectáculo. En otras palabras, la obra de Kuleshov "declara" el "final del arte" en la época contemporánea y pone en discusión el sistema filosófico del que la estética es parte integrante y necesaria. Desde esa perspectiva, incluso aunque en ocasiones recurriese a textos literarios como material de base (Jack London, por ejemplo), su utilización explicita que el cine y la literatura no tienen nada que ver entre sí, por cuanto implican tipologías de sujetos sociales distintos, lógicas discursivas contrapuestas y, en definitiva, universos discursivos irreductibles el uno al otro.

Mariniello anota cómo, para Kuleshov, la posibilidad, por ejemplo, de construir como efecto de montaje un cuerpo humano con fragmentos de cuerpos diferentes sin que con ello se anulase la realidad del material utilizado era importante no como experimento técnico-sintáctico sino en cuanto la continuidad espacio-temporal permitía articular la relación cine-realidad a través del establecimiento de una nueva forma de percepción. Desde esta perspectiva, la obra de Eisenstein, más que un paso al frente respecto a Kuleshov, representaría la reintroducción del modelo burgués en la práctica cinematográfica a través de las nociones de "autor" y de "arte" y el definitivo respaldo a la institucionalización del cine tal y como aún hoy el discurso crítico lo entiende. La existencia de un mensaje previo, estructurado de manera precisa, otorgaba al material cinematográfico el simple papel de modo de articulación, de estilo, de forma – todo lo elaborada que se quiera – de producirlo como efecto y, clausurando el proceso en objeto, volvía a situar al espectador en el espacio imaginario del receptor pasivo; un receptor sobre el que los procedimientos del film actuarían de manera más o menos indirecta, un

receptor, en suma, manipulado desde otro ángulo y con otra finalidad, pero manipulado al fin.

La contradicción entre racionalismo e irracionalismo, que caracteriza a gran parte de la producción discursiva posterior al romanticismo encuentra en el cine una forma dialéctica de relacionarse. Las primeras películas de Meliès, por ejemplo, juegan con la magia (*Le locataire diabolique*) o la ciencia ficción (*Voyage à la lune*), pero al deber presentarse a través de un medio de base tecnológica, la racionalidad que es característica de éste último, muestra cómo magia o ciencia-ficción son efectos producidos de discurso, trucos técnicos, mecanismos retóricos, en suma. Hay, al margen de la voluntad consciente o no de Meliès, una mostración objetiva de lo irracional como puesta en escena, precisamente lo que la institucionalización del cine como arte y como relato tratará de ocultar más tarde mediante lo que se ha llamado el montaje invisible. El cine, efectivamente, podía recoger los elementos de las llamadas artes tradicionales, pero al elaborarlos desde una materia diferente y utilizando una tecnología irreductibles a su lógica, podía, retrospectivamente, desvelar el falso carácter representativo que servía a aquéllas de fundamento, y, en consecuencia, mostrar la referencilidad no como un hecho *natural* sino como construcción retórica.

Lo apuntado para Kuleshov puede ser extendido a otros cineastas, como es el caso de Luis Buñuel, quien en sus conversaciones con Max Aub, afirmaba que, por una parte, para él lo más importante era el guión literario – casi nunca aparece en ellos la palabra *cámara* –, y que por otra que cuando rodaba sabía cómo empezar pero no cómo iba a desarrollarse después cada escena.

Resulta evidente que por guión, entonces, no podemos entender una *estructura argumental literaria,* sino un *sistema básico de relaciones.* Historia, situaciones, diálogos se convierten, en el momento de filmar, en simple materia prima que la fisicidad del rodaje puede asumir o destruir, de acuerdo con el sentido que adquiere al ser corporeizada por el medio cinematográfico. De hecho lo que este sistema de relaciones hace es permitir más tarde la elaboración de otro sistema de relaciones, esta vez físico, ante la

presencia en el *set* de determinados objetos y personas *reales*. En esto consiste el efecto de inacabamiento y deslabazamiento formal de muchos de los films buñuelianos. Hay en ellos una voluntad explícita de no reducir a objeto, clausurándolo, lo que es el flujo móvil y cambiable de la realidad discursiva, producido por la relación dialéctica que se establece entre a) los recursos formales de composición, b) el material anecdótico y c) la fisicidad de los elementos a través de los cuales unos y otros se articulan y corporeizan en el film. No existe una jerarquía que haga que unos se sometan a otros. No puede hablarse, en consecuencia, de formalismo – el aspecto negativo que lastra gran parte del trabajo de las vanguardias – ni de contenidismo. La obra buñueliana no es por ello, en sentido estricto, la obra de un esteta, pero tampoco la de un narrador. Pocos cineastas han estado menos interesados que él en contar historias, aunque parta de ellas en ocasiones, de ahí la fragmentación y aparente falta de lógica que repetidamente quiebran el desarrollo argumental de sus películas.

Lo que en los dos ejemplos citados aparece como evidente es la necesidad, pues, de entender la relación entre esos dos discursos como un cierto "matrimonio de interés", propiciado por la necesidad de reducir lo novedoso e irreductible del fluir fílmico a la estabilidad y lógica ya institucionalizada de lo literario, algo que permitía un mayor control del imaginario espectatorial, al dirigir su atención a lo más superficialmente característico (o transvasable) de éste último: lo argumental y lo anecdótico. En una justamente celebrada entrevista filmada de Antonio Drove con Douglas Sirk, el cineasta alemán afincado en Hollywood afirmaba que cuanto mejor era una obra literaria, más complicado resultaba convertirla en película porque su calidad era inversamente proporcional a su adaptibilidad.

Sin embargo, lo que hace productiva su relación es precisamente la diferencia que constituye ambos discursos y ambos "modos de ver" y vivir el mundo, obligándonos a establecer su intercambio no en el terreno de los contenidos referenciales, sino en el de las formas, esto es, asumiendo que lo que comparten es el hecho de ser, sobre todo, un entramado retórico.

Sólo así, abordando el diálogo interdiscursivo que los relaciona en términos de una teoría de la traducción, será posible terminar con el supuesto carácter ancilar que le toca representar al cine respecto de la literatura y salir, así, del círculo vicioso en el que está encerrado, académicamente hablando, el estudio de lo cinematográfico.

Jenaro TALENS
Université de Genève