

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

**INTRODUCCION AL ESTUDIO DEL CINE Y LITERATURA. UN
ENFOQUE INTERDISCIPLINARIO**

TESINA

QUE PRESENTA

DANIEL VALDEZ PUERTOS

PARA OBTENER EL TITULO DE

LECIENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

ASESOR: MTRA. HILDA JULIETA VALDÉS GARCÍA

CIUDAD UNIVERSITARIA MÉXICO, D.F. 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A Jazen. Por el pasado, por su memoria, por todos los filmes que nunca vio y
que nunca hizo.**

**A F.I.L.M.E. Por el futuro, por todos los filmes que no ha visto, que no ha
escrito, que no hecho.**

ÍNDICE

Presentación

Capítulo 1. Introducción al lenguaje cinematográfico

- 1.1 Unidad de orden narrativo
- 1.2 Unidad de orden plástico
- 1.3 El plano y sus variaciones
- 1.4 El montaje
- 1.5 Historia de la imagen proyectada
- 1.6 El cinematógrafo y las repercusiones sociales
- 1.8 Francia, Inglaterra y Estados Unidos

Capítulo 2. Cine y literatura

- 2.1 El cine, una extensión de la literatura
- 2.2 La vanguardia futurista y el cine
- 2.3 Cine: un arte después de *El Gabinete del Dr. Caligari*
- 2.4 El *Cine negro*: contexto histórico
 - 2.4.1 Características del *cine negro*
- 2.5 *El proceso*, de Kafka a Welles
- 2.6 Neorrealismo italiano: La revolución del cine
- 2.7 Fellini, Pasolini, Antonioni y la literatura
- 2.8 El movimiento de la *Nouvelle Vague*
 - 2.8.1 La *Nouvelle Vague* y las Letras.
 - 2.8.2 Los principales autores de la *Nouvelle Vague*
- 2.10 El cine mexicano y las Letras: 1955 a 1968
 - 2.10.1 Las adaptaciones literarias
 - 2.10.2 La influencia del cine en las letras mexicanas
 - 2.10.3 La crítica cinematográfica del grupo *Nuevo Cine*: una cuestión interdisciplinaria

Capítulo 3: El enfoque interdisciplinario

3.1 La semiótica y el cine: Christian Metz

3.2 La mirada de Deleuze

3.3 Los estudios culturales y el cine

3.4 Frederic Jameson

3.5 Slavoj Žižek

Conclusiones

Glosario

Bibliografía básica

Filmografía básica

Presentación

Frente al interés que ha generado el séptimo arte en nuestros días y la notoria inquietud dentro de la comunidad universitaria por obtener una mayor cultura cinematográfica, resulta importante crear espacios que apoyen la enseñanza de la historia, lenguaje y realización del fenómeno fílmico. En respuesta a estas demandas, un grupo de compañeros de distintos colegios de la Facultad de Filosofía y Letras y yo decidimos consolidar un cineclub cuyo nombramiento oficial fue otorgado por la Filmoteca de la UNAM y reconocido por parte de la Secretaría Académica de dicha facultad. El cineclub, aún activo, tiene por nombre *Cine Club Manuel González Casanova*, en reconocimiento por la trayectoria de quien fuera el pionero del cineclubismo en México y profesor de nuestra facultad. A la par de esta actividad nació la inquietud de publicar un *fanzine* bimestral donde los integrantes pudiéramos expresar nuestra concepción del cine, así como propiciar un espacio donde la creación de nuestra escritura se publicara. El *fanzine*, que llevaba por título *Cinesofía*, tuvo únicamente dos ediciones, pues la falta de recursos ocasionó que no tuviera continuidad.

Debido al fruto de estas experiencias, es que pude colaborar de manera mensual en cuatro números de la revista *Lenguaraz*, con una columna bimestral dedicada especialmente al cine desde una óptica interdisciplinaria. Asimismo, como consecuencia a la actividad del cineclubismo, fue que conocí al recién egresado en Lengua y Literaturas Hispánicas el Lic. Aarón López de la Rosa, quien había organizado el primer ‘Taller de Análisis Estético en Cine y Literatura’ en la misma Facultad de Filosofía y Letras, durante el periodo 2004-1. A partir de la buena recepción que obtuvo el taller decidimos reactivar este proyecto en conjunto. El programa fue avalado por el profesor Rodolfo Palma Rojo y apoyado por la coordinación de Lengua y literaturas hispánicas. Se asignó el espacio y se garantizó el reconocimiento curricular para los

participantes una vez que finalizaran el curso. El diseño del programa tuvo como principio la integración de diversos enfoques de disciplinas humanísticas para entender el fenómeno del cine en su relación con la literatura. Por ello se acordó que la interdisciplinariedad era el elemento base del curso y llevó por título ‘Curso-taller interdisciplinario de cine y literatura’. Después que el proyecto fue aprobado ante las entidades académicas correspondientes, las clases se llevaron a cabo los viernes a las 13:00 hrs en el salón 203 con una duración aproximada de 3 horas por semana, coordinado e impartido por el Lic. Aarón López de la Rosa y Daniel Valdez Puertos durante los semestres 2008-1, 2008-2 y 2009-1. La experiencia fue muy gratificante, pues el interés manifestado por la comunidad estudiantil de la Facultad nos permitió continuar con este proyecto en otros espacios, tal fue así, que trascendió a la División de Educación Continua de la misma Facultad durante el semestre 2009-2. La metodología que se abordó durante los cursos fue siempre bajo el principio de la interdisciplinariedad. Como fruto de todas estas experiencias es que fundo en colaboración con otros compañeros la revista virtual F.I.L.M.E., en la actualmente que me desempeño como editor en jefe, colaborador y desarrollo de estrategias de posicionamiento digital.

El panorama que ofrece la relación entre cine y literatura posibilita el estudio de distintos enfoques que van más allá de las adaptaciones de un texto literario al cine. Con respecto a esta postura, parto de que los estudios literarios y cinematográficos pertenecen a la rama de los estudios humanísticos, y es por ello que los métodos de análisis para cada uno se comparten y complementan con la ayuda de otras disciplinas del pensamiento como la historia, la sociología, la lingüística, la estética, la teoría política y económica. Es posible encontrar en esta interacción las analogías que se encuentran al estudiar ambas expresiones

como un lenguaje: el lenguaje de la narración¹. Este es quizá el concepto más importante para tender un puente entre la literatura y el cine.

Por todo lo anterior, este trabajo pretende demostrar la evolución del lenguaje cinematográfico de la mano de la literatura, de su influencia y de cómo esta relación siempre fue recíproca. Más que un profundo análisis, el documento aquí expuesto se concentra en dotar de pistas de investigación en este tema, para que el lector detone interés en esta rica simbiosis, en las que encontrará claves para el entendimiento de los códigos culturales en los que se ha configurado su experiencia estética, y a su vez, su propio mundo.

Para dicho propósito, el trabajo se encuentra estructurado en tres capítulos: el primero, de carácter fundamentalmente didáctico, consiste en mostrar los elementos básicos del *lenguaje cinematográfico* y cómo fue que éstos se originaron a partir de un contexto socioeconómico específico. El segundo capítulo es una revisión de los principales movimientos del cine mundial en los que la literatura desempeñó un papel fundamental para la evolución de la narrativa cinematográfica. Por un compromiso ineludible con mi realidad, el final de este capítulo aterriza en el contexto mexicano donde se señala la fuerte relación que hay con el cine y la literatura y su comunión cumbre que es la crítica cinematográfica. El tercer capítulo tiene como propósito brindar un panorama interdisciplinario de distintas disciplinas humanistas y su acercamiento con el cine y la literatura, tomando como ejemplos los teóricos que a mi juicio son aquellos que han llevado a cabo el mejor trabajo interdisciplinario en la actualidad.

Sin duda, he dejado a un lado cinematografías de suma relevancia que el lector no encontrará aquí, como es el realismo poético francés, la escuela inglesa y norteamericana de los 60's, el cine ruso, el cine oriental, el cine

¹ Para el presente documento acudiremos al concepto de "lenguaje" acorde al campo de la semiótica, es decir, todo aquel conjunto de signos lingüísticos o no lingüísticos capaces de representar lo real. Cfr. Charles Morris, Fundamentos de la teoría de los signos, Paidós, Barcelona, 1985, p. 36.

latinoamericano y una enorme lista de autores trascendentales. Como el título del trabajo indica, la característica de esta propuesta de estudio es meramente introductoria, en el que espero que todo aquél estudiante de literatura, principalmente, pueda encontrar los motivos temáticos para futuros análisis, ensayos, trabajos académicos y posibles tesis; y con ello enriquecer el alcance de nuestra materia.

Capítulo 1. Introducción al lenguaje cinematográfico

Dado que *lenguaje* es todo aquel medio que propicia un intercambio comunicacional, el cine también lo es. Más allá de un medio de expresión meramente artístico, cuenta con una serie de elementos que permiten decodificarlo, significarlo y recodificar para asignarle un sentido concreto. Siguiendo a Jean Mitry:

Si la literatura permite expresar tanto ideas como emociones, ello ocurre porque poesía y novela son las formas estéticas de un lenguaje que es el *verbo*. Se observará de paso que, en los << medios de expresión >>, se accede a la idea (vaga, imprecisa) pasando primero por la emoción. Por el contrario, con el lenguaje se accede a la emoción pasando primero por la idea. Lo cual nos lleva a definir al cine como una forma estética (tal como la literatura), que utiliza la imagen que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya sucesión (es decir la organización lógica y dialéctica) es un *lenguaje*.²

Conforme a nuestra concepción semiótica, es llamado *lenguaje cinematográfico* al conjunto de elementos audiovisuales que se emplean para comunicar el mensaje fílmico. Para el objetivo de esta exposición, podemos englobar esta serie de elementos en dos unidades: unidad de orden narrativo y unidad de orden plástico.

² Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, vol. 1, México, Siglo XXI, 1978, p. 519.

Unidad de orden narrativo

Se trata de aquellos elementos que nos ayudan a situarnos en el orden sucesivo del discurso audiovisual, es decir, que se dirigen más hacia nuestro sentido intelectual que emocional, estos son:

- **Toma:** Cada uno de los emplazamientos de cámara que no se interrumpe. En definitiva, es el trozo de película entre dos ajustes, cada vez que cambia el plano, el ángulo de la cámara o el punto de vista.
- **Escena:** Conjunto de planos que mantienen una unidad de lugar, tiempo y personajes dentro de un mismo decorado y unidad temporal.
- **Secuencia:** Conjunto de escenas de la película cinematográfico que se desarrollan con un propósito en un mismo escenario y en una unidad de tiempo que concuerda con la realidad.

Unidad de orden plástico

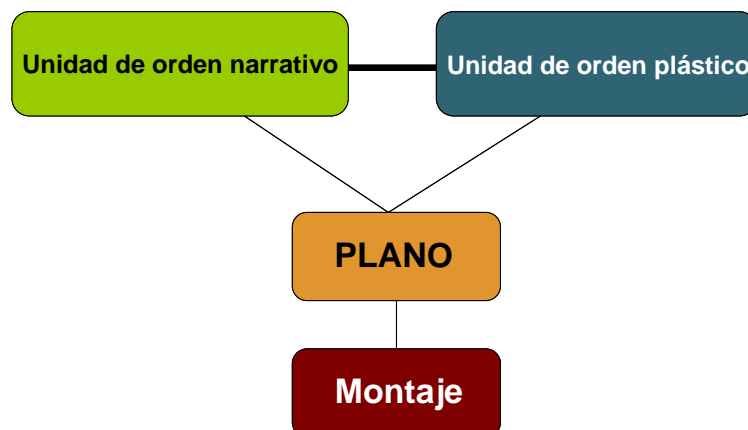
Se trata de aquellos elementos propios del discurso audiovisual que dan profundidad y relevancia a los elementos narrativos, es decir, que se dirigen más hacia las emociones.

- **La fotografía:** Se constituye principalmente por los distintos grado de luz que un objeto absorbe o rechaza y que dará como resultado en la imagen unos valores de tono que irán desde el blanco al negro, pasando por una

serie de grises. Toda la gama de tonos posibles constituye una escala cromática, la cual está emparentada con una escala emotiva.

- **Sonido:** El sonido fílmico puede dividirse en:
 - **Sonido real u objetivo:** Consiste en aquel que es emitido de manera natural por el ambiente de la escena concertada. Puede ser producido por personas, cosas, etc.
 - **Sonido subjetivo:** Es aquél que escuchamos a partir de lo que un personaje escucha, pues sólo existe en el nivel diegético de la narración fílmica.
- **Escenarios:** El entorno en el que las acciones se desenvuelve, el cual puede ser fabricado de manera artificial (en estudios) o tomado de la realidad. Para este elemento se conjuga disciplinas del teatro y las artes plásticas.

Ambas unidades y cada uno de sus constituyentes son los que configuran el *lenguaje cinematográfico* en esencia. Una vez que entran en juego dan como resultado los dos elementos fundamentales del discurso fílmico: el plano y el montaje.



El plano y sus variaciones

Se puede definir como la unidad mínima del lenguaje cinematográfico. Es el espacio que recoge la filmación en relación con la figura humana. Existen distintos tipos de planos y cada uno tiene una intención estética distinta.³

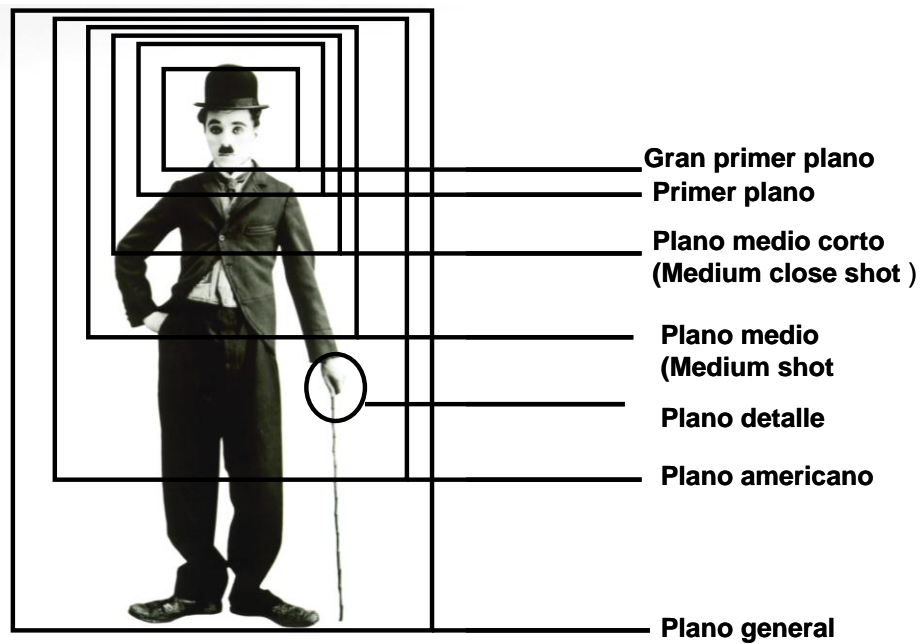
- **Plano general o *Long shot*:** Suele introducir al espectador en la situación, le ofrece una vista general y le informa acerca del lugar y de las condiciones en que se desarrolla la acción. Suele colocarse al comienzo de una secuencia narrativa o al final. En un plano general se suelen incluir muchos elementos, por lo que su duración en pantalla se acostumbra a ser mayor que la de un primer plano para que el espectador pueda orientarse y hacerse cargo de la situación. Puede realizarse de varios modos, según su grado de generalidad.



Ej. de Long Shot,
Tiempos Modernos (1936), Charles Chaplin,

³ Cfr: Joseph Mascelli, *Las 5 C' S de la cinematografía*. Material Didáctico de Uso Interno num. 11, CUEC, México, s/f.

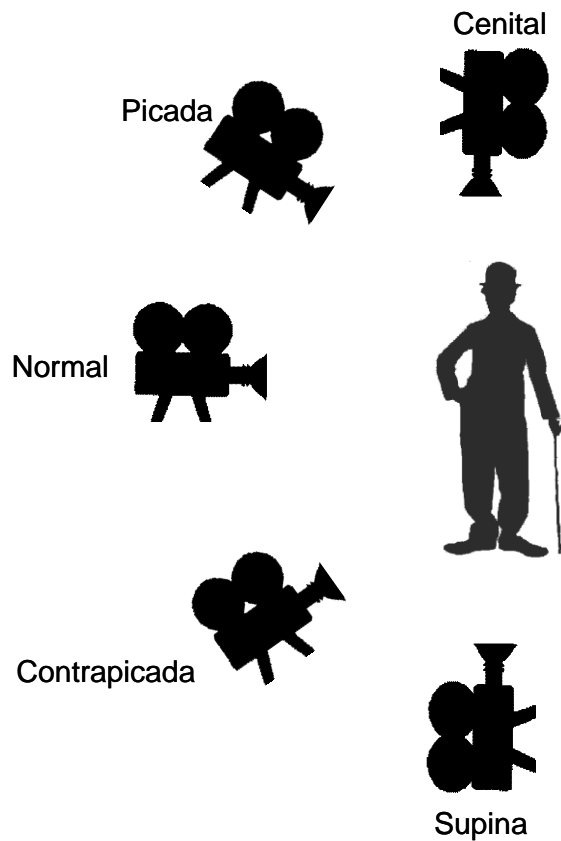
- **Plano general:** Abarca la figura humana entera con espacio por arriba y por abajo.
- **Plano americano:** Toma a las personas antes o un poco después de la rodilla hacia arriba.
- **Plano medio o *Medium shot*:** Encuadre que abarca a la figura humana hasta debajo de la cintura.
- **Plano medio corto o *Medium close shot*:** encuadre de una figura humana cuya línea inferior se encuentra a la altura de las axilas. Es mucho más subjetivo y directo que los anteriores. Los personajes pueden llegar a ocupar la pantalla con un tercio de su cuerpo, y permitir así una identificación emocional del espectador con los actores. Mediante este encuadre es posible deslizar también muchos otros elementos significativos.
- **Primer plano o *Close up*:** encuadre de una figura humana por debajo de la clavícula. El rostro del actor llena la pantalla. Tiene la facultad de introducirnos en la psicología del personaje. Con este encuadre se llega a uno de los extremos del lenguaje visual: los objetos crecen hasta alcanzar proporciones desmesuradas y se muestran los detalles (ojos, boca, etc.).
- **Gran primer plano o *Big Close Up*:** cuando la cabeza llena el encuadre.
- **Plano detalle o *Insert*:** Primerísimo plano de objetos o sujetos, flores, una nariz, un ojo, un anillo, etétera.



Tipos de plano

Variaciones de los planos de acuerdo con el ángulo de la cámara

- **Normal:** el ángulo de la cámara es paralelo al suelo.
- **Picado:** la cámara se sitúa por encima del objeto o sujeto mostrado, de manera que éste se ve desde arriba.
- **Contrapicado:** opuesto al picado.
- **Nadir o supina o contrapicado perfecto:** la cámara se sitúa completamente por debajo del personaje, en un ángulo perpendicular al suelo.
- **Cenital o picado perfecto:** la cámara se sitúa completamente por encima del personaje, en un ángulo también perpendicular.



Ángulos de la cámara

Montaje⁴

Es la organización de los diferentes planos de un filme en ciertas condiciones de orden y duración. Las funciones del montaje son, fundamentalmente, crear sensación de movimiento, dotar de ritmo al filme o bien comunicar una determinada ideología. Se debe distinguir cuatro tipos de montaje narrativo básicos:

- **Montaje lineal:** Acción única relatada en secuencias según un orden cronológico.

⁴ Cfr. Joël Magny, *El montaje del director*, Paidós, Barcelona, 2007, p.12-68.

- **Montaje invertido:** Montaje en el que no se relatan las acciones según el orden cronológico.
- **Montaje alternado:** Relato simultáneo de varias acciones también simultáneas que acaban confluyendo.
- **Montaje paralelo:** Relato alternado de varias acciones que no tienen por qué ser simultáneas ni tienen que confluir. Es el espectador el que establece la relación entre las acciones.

Historia de la imagen proyectada

Antes del cinematógrafo de los hermanos Lumière, le antecedieron una variedad de instrumentos técnicos mediante los cuales se realizaban imágenes proyectadas. La fabricación de estos mecanismos tenían como propósito experimentar con la ciencia óptica, sin embargo terminaron siendo artículos recreativos.

El primero de ellos, y el cual resulta clave para el entendimiento de nuestro tema, fue *la linterna mágica*, un artefacto utilizado por la aristocracia del siglo XVII que servía como apoyo visual para los cuentacuentos, donde se mostraban dibujos alusivos a la narración. En nuestros días podemos emparentarlo con un proyector de diapositivas. Posteriormente, devinieron un gran número de inventos como lo fue el taumátropo, que consistía en un disco con dos imágenes diferentes en cada lado que haciéndolo girar dan la ilusión de ser una sola imagen en movimiento, el zootropo, que se trataba de un tambor giratorio con varias rendijas, el praxinoscopio, un juguete similar al anterior pero donde el espectador mira por encima del tambor.

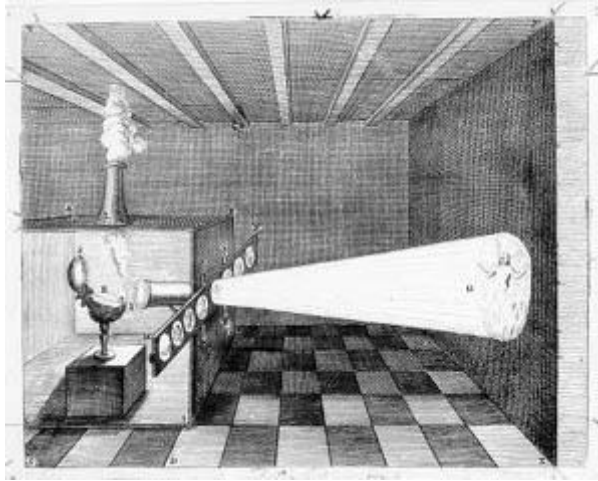
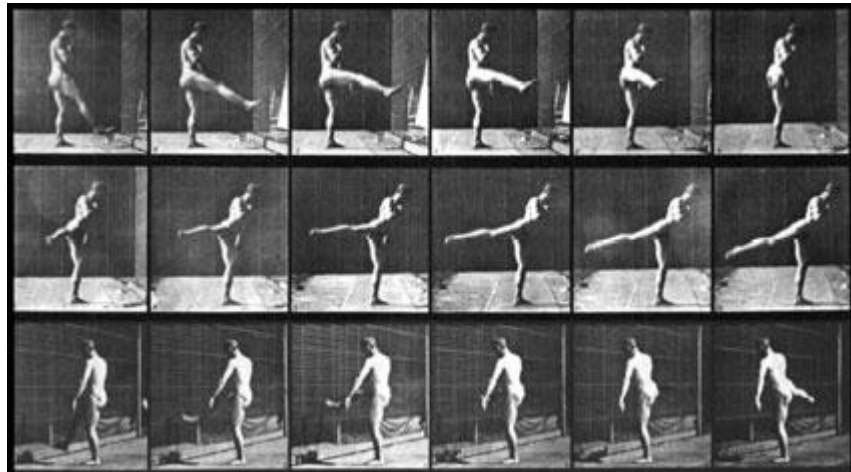


Ilustración de una linterna mágica.

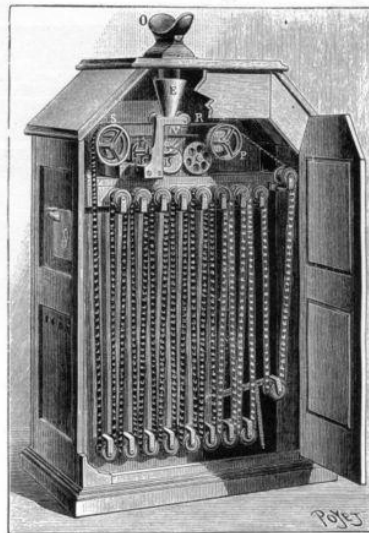
Por su parte, los avances en la técnica fotográfica habían explorado la ilusión de imagen en movimiento a través del trabajo de Eadweard Muybridge, quien había conseguido capturar el trote de un caballo en doce fotografías continuas, que al ser vistas al hilo producían el efecto de persistencia retiniana, es decir, la ilusión de que la realidad comprende una serie de movimientos debido a que una imagen permanece en la retina humana una décima de segundo antes de que desaparezca.

Gracias a estos experimentos, Thomas Alva Edison fabricaría el **quinetoscopio**, un sistema más complejo que el praxinoscopio que permitía mostrar secuencias de más duración, sin embargo, Edison tenía la aspiración de diferenciarse del resto de los aparatos ópticos incluyendo un sonido sincronizado, no obstante, las investigaciones para mejorar el quinetoscopio se detuvieron por la cantidad de proyectos que los laboratorios Edison tenían en puerta. Desalentado por esto, Edison comercializó su invento como un juguete más, aunque el equipo del laboratorio nunca cayó en cuenta del gran avance

que habían logrado con la utilización del celuloide permitiendo así retratar acciones de mayor duración.



Fotogramas de *Animal Locomotion* (1896) (Muybridge)



Quinetoscopio con tapa abierta donde se puede apreciar las filas de cintas.

Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière⁵ fueron los inventores del proyector cinematográfico. Su padre, Antoine Lumière, tenía un taller fotográfico y ambos hermanos trabajaban con él, Louis como físico y Auguste como administrador. A partir de 1892 los hermanos empezaron a trabajar en la posibilidad de imágenes en movimiento. Patentaron un número significativo de proyectos. Por fin, crearon un aparato que servía como cámara y como proyector al mismo tiempo: el cinematógrafo, que se basaba en el efecto de la persistencia retiniana de las imágenes sobre el ojo humano. Al comienzo ellos mismos cargaban las piezas de la cámara filmadora en un cajón para su traslado de un lugar a otro. El cinematógrafo fue patentado el 13 de febrero de 1894. Así, en el verano de 1894, los hermanos Louis y Auguste Lumière tenían a punto la cámara que servía tanto como para capturar la imagen y proyectarla. Con ella llevaron a cabo su primera filmación ese otoño. El 28 de marzo de 1895 fue mostrada en París en una sesión de la *Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale* la conocida *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*, rodada tres días antes.

El cinematógrafo y las repercusiones sociales

El éxito del invento de los hermanos Lumière se debió principalmente a dos aspectos de avance tecnológico que rebasaban el invento de Edison en términos de duración de las cintas y el tipo de proyección que brindaba cada uno. Si bien ambos usaron cintas de celuloide para registrar las imágenes, los Lumière nunca usaron la serie de cilindros de las que colgaban una limitada tira de fotogramas como en el caso del quinetoscopio, sino que emplearon carretes donde las cintas

⁵ Cfr. George Sadoul, *Historia del cine mundial*, 4ª edición, Siglo Veintiuno, México, 1989, p.9.

eran enrolladas, permitiendo más duración de la proyección. El segundo aspecto fue que el cinematógrafo lanzaba imágenes de proporciones mayores, pues ya no se trataba de la vista individual y miniaturista de todos los artefactos ópticos anteriores. Se trataba de una experiencia sensorial poderosa y colectiva, algo que Edison no contempló jamás como un valor importante, debido más que nada a la obstinación en la búsqueda del sonido para su invento.

Pero ¿qué impacto generó para la sociedad de entonces la aparición del cinematógrafo? Es conocido el acontecimiento que ocurrió en el Salón Indien el 28 de diciembre de 1895 en París, cuando la gente, que presenciaba *La llegada del tren a la estación* de los Hermanos Lumière, salió despavorida del recinto imaginando que el tren que veían ante sus ojos era real y se dirigía hacia ellos para arroyarlos. Cabe resaltar que los Lumière fueron bastante perspicaces en el uso del plano que eligieron para esta toma, ya que supone un punto de fuga que da profundidad a la pantalla, generando con ello un efecto de vértigo y mayor realidad. Después del éxito de esta película habrá una asociación en el imaginario de esta sociedad donde cine y locomotora se hermanarán por un largo período. Ambos avances tecnológicos; la locomotora y el cine, representan los dos hitos de la industrialización de los que las masas pueden disponer y que suponen movimiento y velocidad. Es así que se organizarán proyecciones dentro de los trenes, así como artefactos de feria extravagantes que consistían en un riel con un túnel circular por donde la parte derecha del tren se encontraba descubierta y que a su marcha se proyectaba a un filme sobre la pared del túnel. Se creó una fascinación extrema sobre la idea de movimiento, como acción suprema de la modernidad de entonces.

Asimismo, a finales del siglo XIX, un fuerte materialismo, fruto de la ideología positivista que imperaba en la época, albergaba dentro de sus ambiciones filosóficas hacer de la espiritualidad algo tangible y tener el dominio total de la naturaleza. Por tanto, en cierta manera el cinematógrafo viene a

realizar una de las máximas fantasías de todo hombre: la supresión de la muerte. A continuación cito algunos fragmentos de la prensa de entonces que escribió sobre el cinematógrafo:

Ya podía recogerse y reproducir la palabra. Ahora podrá reproducirse y recoger la vida. Podrá usted, por ejemplo, volver a ver acciones de los suyos mucho tiempo después de haberlos perdido [...] Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que les son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte dejará de ser absoluta.⁶

El cinematógrafo fue promovido en todo el mundo y pronto fue adquirido por comerciantes para realizar sus propias películas y proyectarlas en teatros o carpas improvisadas. Estas primeras cintas básicamente retrataban escenas de la vida cotidiana, carentes de estructura, aunque poco a poco surgieron intenciones narrativas. No es de extrañar que hayan sido las tres primeras potencias culturales de entonces las que dieran muestra de los primeros balbuceos de lo que ahora llamamos lenguaje cinematográfico: Francia, Inglaterra y Estados Unidos de América.⁷

Francia

Una vez que se instaló comercialmente en Francia, el cine fue rechazado por las clases acomodadas. Un factor que lo propició fue sobre todo el siniestro que ocurrió en el Bazar de la Caridad, donde pereció una gran parte de la alta sociedad francesa al quemarse la película y con ello incendiarse todo el lugar. A partir de aquí se generó la idea de que ir al cine era una actividad peligrosa. Como consecuencia, la clase obrera será su público selecto, una clase para la que el riesgo físico forma parte de sus condiciones habituales de existencia. Este

⁶ Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1984 p. 65.

⁷ Cfr. Noël Burch, *Op.cit.*, capítulo III, IV y V.

fenómeno social condicionará los contenidos de las cintas. Se tratará de un cine completamente popular, temas relacionados con las condiciones de vida del proletariado y con una estética fuertemente influida por el teatro de carpa.

Temas	Características.
Historias de borrachos. Historias escatológicas. Historias pornográficas. Historia que tocan el problema de la lucha de clases.	<ul style="list-style-type: none"> • Frontalidad en los planos. • Distancia excesiva entre el personaje y la cámara. • Carácter centrífugo: todo se lleva a cabo justo en medio del plano. • Mucha composición en la escenografía.

Es así pues, que este primer cine testimonia el atraso estético y narrativo en el que surgió el séptimo arte, pues la pintura, en tanto plasticidad, ya había explorado ángulos y composiciones muy superiores.

Inglaterra

Desde 1849 en Inglaterra las clases dirigentes se obsesionan con el control del ocio de los obreros. Dominar sus espacios de divertimento era una tarea importante para el Estado inglés pues se encontraban en una merma competitiva en términos de producción y mercado global, sobre todo frente a la ascendente potencia que representaba Estados Unidos. Por ello, para evitar agrupamientos y huelgas por la excesiva explotación que atravesaba este sector con sus consiguientes repercusiones sociopsicológicas, el estado extendió una campaña antialcohólica que fue promovida por medio de exhibiciones utilizando el antiguo artefacto de la *linterna mágica*. La reaparición de este instrumento tiene un papel crucial en el desarrollo del lenguaje cinematográfico y en el cine realizado en la Inglaterra de entonces, pues determinó una noción distinta de la

imagen que se extrapoló al cine por parte de los realizadores que estuvieron en contacto con la *linterna mágica* durante esta crisis, ya que sus imágenes mostraban angulaciones y distintos tipos de plano para contar las historias. Así es como se comenzaron a dar los primeros planos que constituirán el lenguaje cinematográfico.

Temas	Características.
Alcoholismo Lucha de clases Persecuciones policíacas	<ul style="list-style-type: none"> • Planos menos descentrados. Ej. <i>Attack on a China Misión</i> (1900) de James Williamson. • Planos intercalados. (primera noción de montaje) • Planos de campo/contracampo. • Primera elipsis. Ej. <i>Matrimonio en auto</i> (1903) de Alfred Collins.



Attack on a china misión (1903), James Williamson

Estados Unidos

Hacia 1850 comienza a llegar la tercera oleada de inmigrantes más importante en la historia de Estados Unidos: alemanes, polacos, italianos, chinos, irlandeses, entre otras, que hasta la Primera Guerra Mundial constituirá junto con la otra primera oleada de inmigrantes forzados (los negros) la clase obrera. Y así como los negros en su momento, estos inmigrantes quedarán fuera de la cultura de

masas para quien se constituyen las nuevas formas de espectáculo, incluso ocuparán un peldaño más bajo que los inmigrantes afroamericanos en la sociedad estadounidense. Estados Unidos se exhibía ante el mundo como el escaparate ideal en el que toda iniciativa conducía al éxito y proyectada a través de los medio de comunicación de masas. Pulularon centros de divertimento donde se podía ver cine, como teatros, ferias, circos. Hubo una explosión comercial de nickelodeons, pequeños cines que por un níquel (cinco centavos de dólar) podía acceder cualquiera para ver una película. Dentro de este público se encontraba un personaje cuya influencia en la industria posterior sería decisivo: un payaso de circo con aspiraciones empresariales llamado William Fox, que para 1915 ya había creado una serie de cadenas de cine donde se podía apreciar toda serie de películas. A la postre estos cines evolucionaron a una cadena de producción bien conocida en nuestros días, la llamada 20th Century Fox. Una historia similar ocurrió con cuatro hermanos judíos que tenían un taller de bicicletas instalado en Pennsylvania, apellidados Warner.

Temas	Características.
Racismo Nacionalismo Crimen y violencia Historias sobre bomberos Historias sobre policías	<ul style="list-style-type: none"> • Morfología pobre. • Chateza visual. • Uso variado de planos y movimientos de cámara. Ej. <i>Asalto al tren del dinero</i> (1903) Edwin S. Porter • Estructura narrativa fragmentada por secuencias • Tensión dramática sostenida

Hasta este momento, no había más que un cine de atracciones, orientado a las ferias, sin vocación de contar historias complejas y dirigido, en esencia, a los estratos más bajos de la sociedad. No obstante, a la vez que el cine iba

convirtiéndose en un sensacional negocio, también iba encontrando la mejor forma de expresarse. Así fue como algunos creadores caerán en la cuenta de la potencialidad narrativa del nuevo invento.

En el año de 1915, un comerciante llamado David W. Griffith, asiduo a las salas de cine, realizará una obra titulada *El nacimiento de una nación*, influida por el género cinematográfico “colosal” o *peplum* cultivado en Italia en el que se hacían obras de larga duración, utilizando una gran cantidad de extras y diversos recursos técnicos y narrativos⁸. Sin embargo, *El nacimiento de una nación* plantea un extenso aglomerado de todos los hallazgos realizados desde las primeras tomas de los hermanos Lumière, en la que Griffith supo asimilar las unidades tanto de orden narrativo como de orden plástico para contar una historia como no se había visto jamás, sin embargo, su mérito únicamente estriba en estos aspectos, pues la temática que aborda representa un oprobio a la Historia, ya que retrata el nacimiento del Ku Klux Klan, retratando con heroísmo la supuesta supremacía de la raza blanca.

A partir de aquí se puede hablar de una clasificación superior para entender el lenguaje cinematográfico, según nos dice Burch se trata de un modelo de representación institucional (MRI), una gramática arbitraria bajo la cual se confecciona todo el cine clásico, y en suma, el cine de *Hollywood*. Una narrativa perfectamente bien codificada y que su evolución será más que nada una cuestión de matices más que de cambios profundos.

⁸ En particular las películas *Quo Vadis?* De Enrico Guasón (1912) y *Cabiria*, de Giovanni Pastrone (1914)



El nacimiento de una nación (1915), David W. Griffith.

Capítulo 2. Cine y literatura

El cine, una extensión de la literatura

A veinte años de su nacimiento, el cine por fin pudo establecerse como una institución narrativa al servicio de un público masivo. Esto sólo pudo darse con la labor de los cinematógrafos quienes perfeccionaban (proceso que continúa hasta hoy en día) su técnica para contar historias a partir de sonidos e imágenes, recurriendo, a la par, a dispositivos tecnológicos que inventaban *ad hoc* para tal fin. El cine había configurado un lenguaje capaz de franquear todo tipo de fronteras si se lo proponía, sin embargo aún no podía ser un medio completamente autónomo en un sentido creativo, pues se encontraba supeditado a los argumentos teatrales y literarios cuyos medios originales ya habían explorado siglos antes de manera efectiva.⁹

Existe la idea generalizada de que el cine se nutrió en un principio del teatro. Hay algo de verdad en esta idea, pero no se corresponde del todo con la realidad. La forma de expresarse del cine le debe mucho más a la novela realista decimonónica que propiamente al teatro. Basta con echar una ojeada al catálogo del primer decenio del siglo XX de aquellas productoras francesas, italianas, norteamericanas, inglesas y españolas que se enfocaran exclusivamente en realizar versiones cinematográficas de obras clásicas.

El afán por producir el cine de temas literarios, evidentemente tenía razones comerciales. Se quería que el cine no fuera ya un espectáculo de feria o, en específico, sólo para las clases populares. Se quería llegar a un público burgués cuyos temas le fueran familiares y como consecuencia elevar el estatus del cine a un medio artístico. Pero la forma en que se presentaban estas adaptaciones fílmicas carecía por completo de la profundidad estética que la obra literaria

⁹ Santos Zunzunegui y Jenaro Talens, *Historia General del Cine*, Madrid, Cátedra, 1998, p.32.

transmitía. Por ello la gente de negocios fracasó una vez más en la empresa de conquistar a las clases altas; sin embargo, realizaron sin proponérselo una labor cultural que benefició tanto al sector popular como a la misma institución literaria.

La influencia de este cine fue determinante al acercar argumentos de obras de la literatura clásica a un público (la clase obrera) cuyo acceso a idiomas, libros y tiempo de lectura estaba restringido. Como bien apunta Dall'Asta:

Si no se puede ignorar el empobrecimiento resultante de las adaptaciones cinematográficas con respecto al original, la importancia de la obra de divulgación cultural realizada por el cine es igualmente innegable. Piénsese, por ejemplo, en la colaboración de las editoriales que empieza a establecerse hacia mediados de la primera década del siglo, cuando los clásicos llevados a la fama por el cine vuelven a publicarse en nuevas ediciones ilustradas con las imágenes de las películas.¹⁰

La vanguardia futurista y el cine

Después del año de 1915 con *El Nacimiento de una Nación* de Griffith, documento fílmico que recogía de manera integral todos los hallazgos tecnológicos y narrativos que se venían acumulando desde el invento de las primeras vistas de los hermanos Lumière hasta los grandes aciertos de los realizadores que tuvieron contacto con la linterna mágica, era posible acudir a las salas cinematográficas a presenciar una maquina ruidosa que contaba historias perfectamente inteligibles, cumpliendo con las necesidades estéticas e intelectivas que cualquier espectador promedio tenía.

Para entonces, las vanguardias literarias habían asumido el papel promotor de un arsenal ideológico combatiente cuyos principales aliados eran las expresiones artísticas más importantes: la pintura, el teatro y la poesía. Así lo constata la primera de ellas surgida en el año de 1909 con la publicación del

¹⁰ Mónica Dall'Asta, "Los primeros modelos temáticos del cine" en *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra. p. 275.

Manifiesto Futurista, del movimiento encabezado por el poeta italiano Filippo Tomasso Marinetti. Resulta del todo extraño que un movimiento que celebraba el ruido, las máquinas y la velocidad como elementos definitorios de una nueva época artística no hayan puesto la mirada, desde su comienzo, en un artefacto que les brindaba la oportunidad de expresar todas sus inquietudes estéticas. Pero la vanguardia futurista no podía confiar en un instrumento que apenas encontraba una manera de comunicarse al mundo, menos aún cuando no se encontraba entre los medios preferidos por la burguesía. No fue hasta 1916, siete años después de la conformación del movimiento, que el grupo de los futuristas publicó un manifiesto descubriendo al cine y exaltando su potencial sobre los otros medios:

El libro, medio absolutamente tradicionalista para conservar y comunicar el pensamiento, estaba desde hace mucho tiempo destinado a desaparecer como las catedrales, las torres, los museos y los ideales pacifistas. El libro, estático compañero de los sedentarios, de los inválidos, de los nostálgicos y de los neutralistas, no puede divertir ni exaltar a las nuevas generaciones futuristas ebrias de dinamismo revolucionario y belicoso. La conflagración agudiza siempre más la sensibilidad europea. Nuestra guerra higiénica, que deberá satisfacer todas nuestras aspiraciones nacionales centuplica la fuera novata de la raza italiana. El cinematógrafo futurista, que nosotros preparamos, deformación gioconda del universo, síntesis alógica y fugaz de la vida mundial, llegará a ser la mejor escuela para los muchachos: escuela de alegría, de velocidad, de fuerza, de temeridad y de heroísmo. El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, dará velocidad a la imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. El cinematógrafo futurista colaborará así a la renovación general sustituyendo la revista (siempre pedantesca), el drama (siempre previsto) y asesinando el libro (siempre tedioso y oprimente). La necesidad de la propaganda nos obligará a publicar un libro, de tanto en tanto. Pero preferimos expresarnos mediante el cinematógrafo, las grandes mesas de palabras en libertad y los avisos luminosos móviles.¹¹

Lo que el cine necesitaba para compartir un lugar entre las artes era el impulso de la voz *avant-garde* y no necesariamente recurrir al cobijo de expresiones con las que no podía competir en términos argumentales. Pero no

¹¹ Vicente Sánchez Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*, Madrid, Paidós, 1998, p.76.

fue el Futurismo de Marinetti quien le otorgara tal beneficio al cine, si bien se realizaron algunos filmes, estos nunca obtuvieron la atención que el grupo desearía. Obras como *Vida futurista* (1916) de Bruno Corra y Arnaldo Ginna, "*Thais*" (1917) o *Pérfido encanto* (1918) de Anton Giulio Bragaglia con la escenografía de Enrico Prampolini, son ahora testimonios de aproximaciones, donde poetas y artistas plásticos intentaba entender cómo expresar de manera libre los postulados futuristas en un medio cuyo lenguaje comenzaba apenas a consolidarse. Estos documentos cinematográficos fueron obras siempre incomprensibles. No contaban con el conocimiento técnico imprescindible para entablar comunicación intelectual y afectiva para su público selecto. Pero este hecho fue sin lugar a dudas un potente catalizador para que artistas de otras latitudes acogieran al cine como vehículo propicio para explorar su creatividad.

En 1919, Robert Wiene, director alemán de formación eminentemente teatral, termina su primer trabajo cinematográfico: *El gabinete del doctor Caligari*. La obra obtendrá el reconocimiento internacional de toda la crítica y representará la incursión oficial del cine al mundo de la vanguardia. La plástica que propone Wiene proviene de fuentes expresionistas, los escenarios donde se desenvuelve la historia son hechos por artistas plásticos influidos por el cubismo, donde las formas distorsionadas y angulares crean la atmósfera de opresión y delirio que se respira durante toda el desarrollo de la trama. Con esto, sin habérselo propuesto, Robert Wiene extenderá el pasaporte de entrada al cine hacia aquello que podríamos llamar el mundo de las formas artísticas.

[...] El gabinete del doctor Caligari no sólo fue un éxito, sino un verdadero acontecimiento cinematográfico y extracinematográfico en la Europa de los años veinte: el 26 de febrero de 1920 la estrenaba el lujoso Marmorhaus de Berlín, donde permaneció cuatro semanas, regresando de nuevo a las pantallas el 14 de abril del mismo año. En París, la apadrinaba Louis Delluc desde las páginas de su influyente revista *Cinéma* y él mismo promovió su proyección en el cine Colisée el 14 de

noviembre de 1921 para luego ser estrenada comercialmente en el Cine-Opéra, donde permaneció desde el 3 de marzo hasta el 5 de mayo de 1922. Muchos intelectuales franceses -Abel Gance o Vuillermoz, además de ya citado Delluc- le dieron su apoyo y la circulación del filme por toda Europa fue inmediata. Incluso fue estrenada en Japón el 13 de mayo de 1920. Como suele suceder con las obras clásicas, la película despertó en cada lugar un aire de familia distinto que se tradujo en la atribución de filiaciones variopintas: la crítica estadounidense vio en ella la evocación de un clima cercano a los demoníacos cuentos de Edgar Allan Poe, mientras en Francia fue asimilada al naciente movimiento de los cineclubs y sesiones especiales de arte cinematográfico y, por tanto, considerada en el ámbito de la vanguardia.¹²

El cine: un arte después de *El gabinete del Dr. Caligari*

¿Cuál fue la razón del éxito de Caligari? ¿Por qué esta película pudo entenderse como una auténtica obra de arte y no los experimentos cinematográficos de artistas anteriores? Para dar respuesta a estas preguntas es necesario elaborar una aproximación analítica de los elementos plásticos y narrativos que constituyen la película. De principio es preciso dividir los componentes plásticos más representativos del filme y la narrativa que expone para el desarrollo de la trama. Lo primero que salta a la vista son los decorados compuestos por los artistas expresionistas Hermann Warm, Walter Roerig y Walter Reimann, que vienen a ser una demostración clara de la estética deformante del expresionismo: las perspectivas son irreales, las casas son de una arquitectura asimétrica, todo se desarrolla en un ambiente claustrofóbico. Los ingredientes plásticos sirven para introducirnos en el mundo interior del protagonista. Otro de los recursos más notables de la película es el uso de la luz. La fotografía del filme propone un juego de contrastes entre luces y sombras, una clara influencia heredada de los salones de teatro alemán. La decisión de iluminar un objeto o un rostro dejando el resto en penumbras como medio de enfocar la atención del espectador sobre aquel. Pero ¿qué historia cuenta *El gabinete del Dr. Caligari*? y ¿cómo la cuenta? El argumento del

¹² Vicente Sánchez Biosca, *Op. cit.* p. 67

Gabinete... es sumamente complejo. La historia comienza con el relato proferido por un personaje llamado Francis, donde relata cómo fue que conoció al feriante ambulante y su sonámbulo vidente, del cómo es que consiguió desenmascarar los crímenes perpetrados por estos al encontrar dos escritos clave: uno que lleva por título ‘El gabinete del Dr. Caligari’, y el segundo, un diario personal que pertenece al director de un centro psiquiátrico. En el primer libro se encuentran los delirios de un criminal del siglo XVIII, curioso entramado metadieético que viene a representar la versión resumida de todo el filme. Cuando creíamos que estábamos frente a un relato en retrospectiva, descubrimos con asombro que se trataba de los desvaríos de un alienado: el mismo Francis que se encuentra internado en un hospital psiquiátrico.

La relación entre el feriante, el Dr. Caligari así como la del sonámbulo con éste, son claras muestras de la figura del *doppelganger*, muy estilada en la literatura romántica alemana del XIX. Su referente directo se encuentra en las obras de E.T.A Hoffmann, en relatos como *El hombre de arena*, *El magnetizador* y *Los autómatas* por citar algunos, así como en la literatura gótica inglesa de Charles Maturin, en *Melmoth, el errabundo*, *El monje* de M.Lewis, o en Norteamérica con Edgar Allan Poe con *William Wilson*.

El derrotero narrativo de la película, así como el ambiente de crimen e intriga y su temática siniestra son francas herencias de esta literatura y en ella se encuentra en gran medida la razón por la que se convirtió en la primera película de arte y de vanguardia. *El gabinete del Dr. Caligari* contaba una historia enrevesada, compleja pero de manera artística y perfectamente inteligible. Las obras anteriores de los futuristas podían contar con una estilización de las imágenes en grado superior, pero desprovistas de la capacidad legible, clara e intrigante que caracteriza la obra de Wiene. Esta película inauguró una nueva vertiente cinematográfica que llevaría por nombre

“Cine expresionista alemán”, por el que desfilarán cineastas que lograrán consolidarse como artistas e intelectuales, y no ya únicamente técnicos narrativos. A partir de este filme, fue posible hablar sobre la riqueza expresiva de un lenguaje que no sólo se limitaba a contar historias de manera efectiva a partir de imágenes, sino que tenía en su naturaleza la cualidad polisemántica, analizable en cada capa significativa, como si por fin la pintura y la poesía de la época, en toda su ambigüedad retórica, se ajustara al cine y no a la inversa, todo ello gracias a la literatura.



El gabinete del Dr. Caligari (1919), Robert Wiene

El *Cine negro*: contexto histórico

Al término de la primera gran guerra, Francia e Inglaterra quedaron en una situación de endeudamiento financiero muy desfavorable y Alemania, bajo los postulados que dictaba el tratado de Versalles, fue despojada de todas sus colonias, condenada a pagar enormes compensaciones y señalada como responsable del conflicto. Mientras tanto, Estados Unidos comenzó a experimentar una prosperidad económica sin precedentes, convirtiéndose así en la primera sociedad de consumo de masas. Estados Unidos era la gran meca industrial cuyo espíritu ferviente de innovación empresarial estribaba en la libertad de mercado. En este marco de desarrollo y expansión capitalista, la corrupción política y administrativa se hizo presente, permeando esta manera de proceder hasta las capas más bajas de la sociedad. Es así que de este caldo de cultivo emerge la figura del gangster, personaje que busca el enriquecimiento fácil, rápido y poco escrupuloso.

Un acontecimiento que hizo florecer y destacar a la gente del hampa, fue la ley Volstead de 1919 que prohibía el consumo de alcohol, orillando a que la sociedad norteamericana y sus instituciones se convirtieran en delincuentes habituales, consumiendo en bares clandestinos bajo el arropamiento y cuidado del sector gangsteril. Uno de los personajes que se hizo históricamente famoso por estas actividades fue Al Capone, que inspiraría en múltiples ocasiones relatos tanto literarios como cinematográficos de las décadas siguientes. La ola de violencia, criminalidad y corrupción que comenzó durante los años posteriores al término de la Primera Guerra Mundial se agudizará tras la crisis económica de 1929 que sufrió Estados Unidos, ocasionada principalmente por la sobreproducción de la industria armamentista. Pero el ambiente turbio se prolongará hasta el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, cuando Estados

Unidos participe de manera activa tras el atentado de Pearl Harbor. Durante los cinco años que durará la guerra, la situación de zozobra e inseguridad social seguirá asolando este país, es así que el cine funcionará como la válvula de escape por excelencia para los norteamericanos, un medio que les servirá como reflejo en metáfora de la realidad que se vive. El cine de este período se decanta sobre todo en los relatos gangsteriles, policíacos y detectivescos, desplazando el drama y melodrama que ocupaban las pantallas en los años inmediatamente anteriores. Es así que surge una de las corrientes cinematográficas más sólidas de la historia: el cine negro o *film noir*.

La relación entre el cine negro y la literatura surge de las circunstancias históricas que determinaron a Estados Unidos durante treinta años, de los veinte hasta los cincuenta, que favoreció el terreno propicio para ensayar un tipo de narrativa que tiene en sus raíces los relatos de Conan Doyle y toda la novela policíaca clásica del siglo XIX, donde la intriga o el motivo, se organiza en una serie de acontecimientos de manera alterada hasta su revelación al final de la trama, gracias a la capacidad deductiva e inductiva del detective, Sherlock Holmes.

Por el año de 1920, se retoman estos temas y surgen los llamado *pulp magazines*, llamados así por la barata pulpa del papel en el que eran impresas estas publicaciones con gran auge editorial. La más conocida de ellas era una serie editorial titulada *Black Mask* en donde se formarían escritores como Raymond Charles y Dashiell Hammet y con ello comenzaba el sello de un nuevo género de novela policíaca y detectivesca. Sin embargo, las versiones del siglo XIX y aquellas de la segunda década del XX, comprendían algunas diferencias entre sí:

El racionalismo optimista del relato policial se sustituye, de este modo, por el pesimismo radical del género negro; el crimen de salón, por la violencia callejera; el relato lineal, por la narración fragmentada; las luces del raciocinio metódico y

meticuloso, por las sombras de la realidad; y el héroe estereotipado, por seres de carne y hueso con las mismas contradicciones que el hombre de la calle.¹³

Así es como nace una nueva literatura, exitosa y popular, que llevará por nombre *novela negra*. El género toma su nombre de una colección francesa que, a partir de los éxitos taquilleros de películas como *El halcón maltés* (1941), *Historia de un detective* (1945) y *La mujer del cuadro* (1944), se concibió para que la editorial *Gallimard* divulgase las obras de los escritores que realizaron los guiones y argumentos de estas cintas. La presentación de esta serie editorial era en forro negro, de ahí que se bautizara al género literario igual que el cinematográfico. Por ello es que podemos ubicar aquí, la segunda influencia más relevante, en términos editoriales, que tuvo el cine sobre la literatura.

Características del cine negro.

Como se mencionó, este tipo de cintas eran influenciadas por el aire de los tiempos. En gran medida las colecciones editoriales delinearon los argumentos y personajes que posteriormente serían emblemáticos en la pantalla, pero estos se consolidarían como estereotipos exclusivamente cinematográficos, dejando en el olvido el origen literario.

El género de *cine negro* cuenta con rasgos estilísticos muy particulares en el orden de las imágenes. El uso contrastante de sombras y encuadres cerrados son claras herencias del cine expresionista alemán, pero esta estética también tiene su razón histórica. Con la emergencia del nazismo, muchos directores alemanes y de otros países europeos que formaban parte del movimiento expresionista, se exiliaron en Estados Unidos, tal fue el caso de Fritz Lang, Wilhelm Murnau, y Robert Siodmak. Estos directores llevaron a Hollywood las nuevas técnicas de

¹³ Carlos F. Heredero, *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*, Paidós, Buenos Aires, 1996, p.42.

iluminación que pretendían ilustrar un estado psicológico y un nuevo modo de acercamiento a la puesta en escena, realizando algunos de los primeros clásicos del cine negro. Así, por ejemplo, *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), es una de las primeras películas de la era del sonido en adoptar tanto la estética y los argumentos característicos del *cine negro* como la presentación de un protagonista con rasgos criminales.

Pero fue, sin lugar a dudas, *El ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles, la película más importante del periodo. Le caracterizó principalmente el uso de numerosos recursos visuales y narrativos para elaborar una intrincada historia alrededor de la figura ficticia del magnate Charles Foster Kane y el misterio de las últimas palabras que articuló antes de morir. Con esta obra, Welles inició su carrera de manera brillante, sin embargo nunca pudo superar el primer gran éxito que le brindó *El ciudadano Kane*.

Orson Welles siempre se sintió inclinado a realizar adaptaciones de la literatura, tanto clásica como contemporánea. Llevó a cabo una versión de *Macbeth* (1947), *Otelo* (1952) y un fallido intento de *El Quijote de la Mancha* (1955)¹⁴ que no vio luz hasta después de su muerte, así como *El cuarto mandamiento* (1942) de la novela *Los magníficos Amberson* de Booth Tarkington, *Una historia inmortal* (1968) de Isak Dinesen; y lo que resulta más sorprendente, de novelas de segunda y tercera categoría con las que Welles haría obras interesantes como son *La dama de Shanghai* (1948) de la novela *If I die before I wake* de Sherwood King y *Sed de mal* (1958) de la novela *Badge of evil* de Whit Masterson, pero es quizá la versión de *El proceso* (1963) de Kafka, la adaptación más afortunada y trascendente de su trayectoria.

¹⁴ Sobre todas las adaptaciones al cine que se han hecho del Quijote existe un trabajo de Rafael de España Renedo, *De La Mancha a la pantalla: Aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*, co. ed. Universidad Autónoma de Zacatecas y Universitat de Barcelona, 2006.

El proceso de Kafka a Welles

En este ejercicio de adaptación, Welles se apropia del texto de Kafka con la intención de resaltar la sustancia crítica sobre un mundo cuyas leyes se manejan bajo el principio de lo absurdo. Tema ideal para ilustrar de manera artística bajo las formas del cine de vanguardia. En su hechura es posible identificar la escuela expresionista y surrealista tanto en el plano visual como narrativo.

¿Pero, de qué sirve el estudio comparativo de textos literarios trasladados al cine? Sin duda permite comprender el arte de la narración durante el proceso en que se analizan los elementos constitutivos del relato y su desarrollo en los dos lenguajes. Para ello creo conveniente empezar con la novela de Kafka. Lo primero en saltar a la vista es el nombre del protagonista. A diferencia del resto de los personajes que aparecen en la obra, el apellido de Joseph K. nunca se devela. En la novela de *El Castillo* este recurso es aún más marcado, pues el nombre del antihéroe es simplemente “K”, y con ello nos indica el autor que el destino de este hombre no es el de un personaje privilegiado, sino cualquier hombre. De Joseph K, lo único que llegaremos a saber es que es empleado de un banco y que se le acusa de algún tipo de cargo. El mundo en el que respira este personaje, desprovisto de toda individualidad, es el de la burocracia. Un mundo por completo impersonal donde las relaciones humanas de ven desvanecidas o reducidas a la nada. Cada uno de los sucesos que componen la trama de la novela se desarrollan en la atmósfera de lo absurdo¹⁵. La estética del absurdo le sirve a Kafka para hacer una crítica al sistema bajo el que Joseph K está sometido. Nos dice la película que los principios del capitalismo y la burocracia son de por naturaleza incongruentes: el trabajador, quien crea la riqueza, se empobrece en muchos sentidos, mientras que el capitalista se enriquece. La razón del ser de lo absurdo humano está en la enajenación del hombre que surge a raíz del trabajo,

¹⁵ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI México, 2005, p.132.

que envés de afirmarle lo cosifica, lo deshumaniza. “El proceso” es el proceso de lucha de Joseph K, pero que no pasa de la protesta verbal contra los procedimientos judiciales: *una lucha que lleva a cabo solo con el destino fatal de la muerte. Kafka nos muestra con esta obra la esterilidad de la lucha individual*¹⁶.

Por su parte, en la obra de Welles, la atmósfera del absurdo se modifica, dándole un aire de actualidad, situándola en el contexto psicodélico de los años sesenta, el ambiente ideal para que los elementos surrealistas y expresionistas que se manifiestan en la cinta se presenten como parte de un universo coherente con una estructura singular: la irrupción de modelos artísticos que coexisten entre sí con el propósito de una total liberación cultural, propio del espíritu de la época. La escena en que K conoce al pintor Tintorelli es posiblemente donde se aprecia más esta inteligente puesta en escena. En la novela de Kafka, Tintorelli es un pintor de paisajes, en Welles es un pintor de arte abstracto al estilo de Jackson Pollock, de lienzos con finas salpicaduras de pintura abigarradas; las siniestras niñas que hostigan el recinto del pintor en Kafka son cambiadas en el filme por adolescentes ‘a go go’ en pleno desenfreno y que nos hacen recordar a las fanáticas de los Beatles, mientras que de fondo se escucha un jazz al estilo Charlie Parker.

Finalmente, el ejercicio de la traslación de un lenguaje a otro, no sólo consiste en recuperar cada elemento sustancial de la obra original a otro medio, sino ajustar su estética a las coordenadas de un sistema expresivo diferente que permita explicar de otra manera el significado trascendental del texto matriz, y de ser posible, enriquecerlo para su efectiva comunicación con las nuevas generaciones de lectores o espectadores.

¹⁶ Sánchez Vásquez, *Op.cit.*



El proceso (1963), Orson Welles

Neorrealismo italiano: La revolución del cine

Durante la década de los treinta hasta los años cincuenta del siglo XX la historia del cine abarcará en gran medida todo lo que ocurrirá en Hollywood. Se elaboran las fórmulas del *star system* y el *studio system* (políticas de comercialización para asegurar efectivas ganancias del éxito taquillero) bajo las cuales todo tipo de película tendrá que someterse. Junto con ello también se elabora un código restrictivo (Código Hays) donde se estipula lo que podía verse y lo que no en las películas estadounidenses. Con la consolidación de los géneros cinematográficos hollywoodenses un modo de representación audiovisual se institucionaliza, se convierte en una manera de leer y entender cualquier relato cinematográfico, que se propagará por todo el mundo. La idea de un cine distinto resultaba complicada, específicamente en términos

comerciales. Sin embargo, en Italia, una vez liberada del régimen fascista, surgió una corriente de realizadores que ante la situación devastadora de la guerra, tomó como escenario la calle y la gente no profesional como sus actores, en busca de un cine que retratará con más veracidad una realidad que se vivía no sólo en Italia sino en el resto de Europa. Fue así que surgió la corriente del *Neorrealismo italiano*, un cine cuya política de austeridad para la realización de filmes trascendería hasta nuestros días como *La nouvelle vague*, *El nuevo cine latinoamericano*, *Movimiento Dogma*, y todo el cine contemporáneo,

Una de las características más importantes de *Neorrealismo italiano* es la recurrencia de los espacios naturales, en parte porque los estudios *Cinecittà* se encontraban en un deplorable estado, funcionando como albergue para las víctimas más afectadas de la guerra, y otro por la comprensible falta de recursos económicos. Este aspecto clave que proporcionó un rostro inconfundible a esta corriente, se encontraba justificado por los postulados del guionista y teórico Césare Zavattini, el cual defendía la teoría del seguimiento, donde el ejercicio de acompañar con una cámara en la vida cotidiana a cualquier personaje daba como resultado una historia. Por tanto, en un nivel narrativo, el relato propuesto de un filme neorrealista, ya no comprendía una resolución final cercana al cine de Hollywood, donde los personajes encontraban algún tipo de redención y la fortuna se ponía de su lado. De la misma manera, en un nivel técnico, se observa la ausencia de montaje, es decir, una secuencia no está sometida por las reglas del *deocoupage* clásico¹⁷ que da la ilusión de escenas conectadas por el transcurso del actor. En vez de ello, existe en el Neorrealismo un uso abundante del plano-secuencia, es decir, una toma

¹⁷ El *découpage* es ante todo un instrumento de trabajo. El término apareció durante los años diez con la estandarización de la realización de los films. Designa entonces el ‘recorte’ en escenas del guión, la última etapa de la preparación del film en papel; sirve de referencia al equipo técnico. Cfr. Jacques Aumont, *Diccionario teórico y crítico del cine*, Editorial La Marca, Buenos Aires, 2006

de larga duración sin que se haga ningún tipo de corte, este recurso vendrá a ser muy socorrido por el cine de arte.

Posteriormente, una vez que la situación económica de Italia se restablece, los autores neorrealistas se verán seducidos por un tipo de cine menos austero y con más presupuesto económico, sin embargo la impronta que dejaron será inmediatamente continuada por una nueva generación de realizadores.

Autores representativos del Neorrealismo italiano.	Obra representativa
Roberto Rosselini	<i>Roma, ciudad abierta</i> (1945), <i>Paisá</i> (1946), <i>Alemania, año cero</i> (1948)
Luchino Visconti	<i>La tierra tiembla</i> (1948), <i>Bellísima</i> (1951) Adaptaciones literarias: <i>Bocaccio 70</i> , episodio de <i>La apuesta</i> (1962), <i>El gatopardo</i> (1963), <i>Muerte en Venecia</i> (1971)
Vittorio de Sica	<i>Ladrón de bicicletas</i> (1946), <i>El limpiabotas</i> (1948), <i>Umberto D</i> (1952) Adaptaciones literarias: <i>Bocaccio 70</i> , episodio de <i>La rifa</i> (1962)

Fellini, Pasolini, Antonioni y la literatura

Tanto Federico Fellini, como Paolo Pasolini y Michelangelo Antonioni serán los herederos directos de la corriente neorrealista, aunque cada uno forjará una huella autoral inconfundible muy apartada de la estética de sus antecesores.

Fellini comienza su carrera colaborando con los guiones de algunas películas de Rosselini, entre ellas, *Roma, ciudad abierta* (1945), así como un episodio de la película *El amor* (1948), en la que Fellini adaptó la novela del

escritor español, Ramón del Valle Inclán *Flor de santidad*. A la postre, debutará como director con *El jeque blanco* (1952). Su obra se destaca por una narrativa de parsimonioso ritmo y de varias intensidades climáticas, en las que el argumento se encuentra supeditado por el entramado que los mismos personajes van construyendo a partir de anécdotas, diálogos, ensoñaciones y encuentros fortuitos. Es posible encontrar en sus películas constantes referencias autobiográficas en las que el autor rendirá, al mismo tiempo, un homenaje al cine como su neurosis y la razón de su existencia, tal es el caso de *La dolce vita* (1960), *Ocho y medio* (1963), *Julieta de los espíritus* (1965), *Amarcord* (1973) e *Y la nave va* (1983). En el año de 1969, Fellini adaptó *El satiricón*, la obra atribuida a Petronio, en la que se ironiza la sociedad romana de la época de Nerón. En este filme, intitulado *Fellini-Satyricon*, declarando así que se trata de una versión específicamente suya, el director italiano construye un relato a partir de escenas, inconexas en su mayoría, y con acentuado relieve plástico sin precedente en su filmografía. Los elementos esperpénticos que influían en él por las lecturas de Valle-Inclán junto con los ambientes de bohemia y decadencia se hacen notar en esta obra. Lo extraordinario de *Fellini-Satyricon* estriba en una propuesta de lectura de la misma obra de Petronio. Fellini intentó ajustarse lo mayor posible a la hechura original del texto literario, respetando las lagunas propias del libro, ya que de este sólo se conservan algunos fragmentos, dando como resultado un filme experimental, que no se comporta acorde a una narrativa convencional. Por ello, la propuesta de apreciación del texto de Petronio que elabora el cineasta, es que esa ausencia de linealidad narrativa no es ya una imperfección si no un modo de relato que tiene por su propia naturaleza equívoca una lógica estética ante el lector-espectador moderno, reafirmando la cualidad fragmentaria como un sentir de la sociedad de a finales de los sesenta.

Por otro lado, Pier Paolo Pasolini, es un autor que se debatió constantemente entre la creación, la teoría literaria y la realización cinematográfica. Hasta la fecha, es más recordado como cineasta que por su nada exigua producción literaria, en la que es posible encontrar una variedad de libros de poesía, narrativa y ensayo. En su faceta poética y narrativa, mantiene una línea temática contestataria en la que defiende los ideales proletarios y arremete contra las costumbres burguesas y católicas como se puede leer en *Las cenizas de Gramsci* y *La religión de mi tiempo*. Dedicará algunos ensayos exclusivamente a la poesía y otros a la crítica política, con una marcada tendencia marxista y con un lenguaje tomado de la lingüística y la semiótica. Como cineasta, Pasolini reconoce en su obra fílmica la deuda que tiene el cine con la literatura, es así como llevó a cabo varias adaptaciones de clásicos como *Medea* (1961), *Edipo Rey* (1967), *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1973). En el año de 1967, realizará una adaptación de su propia novela *Teorema* y en el año de 1975, llevará a cabo un ejercicio de adaptación de la novela *Saló, o los 120 días de Sodoma* del Marques de Sade, en el que enriquecerá los diálogos de los personajes con disertaciones ensayísticas y literarias de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Simone De Beauvoir, Pierre Klossowski y Philippe Sollers. Esta película le valió la fama internacional y el mote de cineasta maldito, por ser una de las cintas más controversiales de todos los tiempos.

De este autor, cuyo cine se vio fuertemente influenciado por la literatura y la poesía, se derivó una concepción singular de cine a partir de su teoría *Cine de prosa y cine de poesía*. En un breve pero denso ensayo en la que explica el lenguaje cinematográfico con rigurosidad semiótica, defiende que el cine moderno ya no dedica a construir relatos, sino acercamientos miméticos, subjetivos, códigos cerrados pero que son perfectamente comunicables. Para tener una idea de los debates que propone este ensayo, basta con asomarnos a

un pequeño fragmento donde Pasolini explora una serie de preguntas por las que tiene que transitar para definir lo que es el cine moderno o cine de poesía.

¿Cómo es teóricamente posible en el cine «la lengua de la poesía? Quisiera responder a esta pregunta fuera del ámbito estrechamente cinematográfico, o sea, liberando la situación y actuando con la libertad asegurada de una relación particular y concreta entre cine y literatura. Por tanto, transformaré momentáneamente la pregunta: «¿Es posible en el cine una lengua de la poesía?, en la pregunta: ¿Es posible en el cine la técnica de la narración libre indirecta?» Más adelante veremos los motivos de este viraje: es decir, veremos cómo el nacimiento de una tradición técnica de la lengua de poesía en el cine, está ligado a una forma particular de narración libre indirecta cinematográfica. El «libre indirecto» es más naturalista, en cuanto es una verdadera y propia narración directa sin comillas, e implica por consiguiente la utilización de la lengua del personaje. En la literatura burguesa privada de conciencia de clase (es decir, identificándose a sí misma con toda la humanidad) muy frecuentemente el «libre indirecto» es un pretexto: el autor se construye un personaje, muchas veces hablando una lengua inventada, para expresar una propia y particular concepción del mundo. Es en este «indirecto protextual» —tanto por razones buenas como malas— donde se puede encontrar una narrativa escrita con fuertes componentes cuantitativos tomados de la lengua de la poesía.¹⁸

Este interesante ensayo, pone de manifiesto con rigor intelectual, la manera en que el cine, el habla vernácula y la poesía se comportan de manera similar. Se trata de una aproximación teórica para dirimir y reivindicar el cine de los años 60's y demostrar contundentemente su relación con todas las formas representativas del lenguaje.

La obra de Pasolini, tanto cinematográfica, poética y teórica resulta por demás interesante para encontrar una aquellos múltiples vértices que comparte el cine con la literatura.

En el caso de Michelangelo Antonioni, otro de los herederos del neorrealismo italiano, si bien en su obra no demuestra una proclividad tan cercana a la literatura, sí llevó a cabo un ejercicio de adaptación con *Las babas del Diablo* de Julio Cortazar con la película *Blow up* (1966). Para ello

¹⁸ Pier Paolo Passolini y Eric Rohmer, “Cine de poesía contra Cine de prosa” en *Cuadernos Anagrama*, Barcelona, 1970, p. 23

recomiendo la tesis de licenciatura de Aarón López de la Rosa, que lleva por título, justamente: *Análisis comparativo de 'Las babas del diablo' de Julio Cortázar con Blow-Up de Michelangelo Antonioni.*



Satyricon (1969) Federico Fellini



Saló (1975) Pier Paolo Pasolini



Blow Up (1966) Michelangelo Antonioni

El movimiento de la *Nouvelle Vague*

Como consecuencia a la renovación estética y temática que supuso al corriente del *Neorrealismo italiano* en el panorama del cine mundial, en Francia, durante la década de los 60's, también se escribió uno de los episodios más interesantes e importantes de la historia del cine y su relación con la literatura. El movimiento bautizado como *Nouvelle Vague*, por la redactora en jefe Françoise Giroud del diario *L'Express*, quien publicó en octubre de 1957 los resultados de una encuesta sobre la juventud francesa de entonces, con el título de *La Nouvelle Vague arrive!*, difundió la expresión que se extendería, por natural añadidura, a esta serie de filmes que retrataban con frescura e ingenio sin precedentes, la realidad de la sociedad juvenil.

La *Nouvelle Vague* y las letras

Durante el periodo que va del año de 1957 a 1959, Francia abandonaba el territorio que ocupaba en Indochina, mientras que en Argelia existía un conflicto en fuerte apogeo por la misma situación colonizadora que ejercía la nación gala. En 1958 Francia pasó de la IVª República a la Vª con el general Charles De Gaulle en frente, quien reencauzó la política y promulgó una nueva constitución engrosando ideales de derecha. En la etapa final de este gobierno, se enfrenta un recrudecimiento del conflicto social que derivará en el denominado “Mayo Francés” en 1968, el cual tendrá su par en varios países del mundo. Las implicaciones sociológicas a partir de estos movimientos, inauguraría la era del poder estudiantil y la marcada brecha generacional en términos ideológicos. En

el mundo de las ideas se hallaba en pleno la vigencia del existencialismo y los estudios antropológicos de Claude Levi-Strauss, un renacido marxismo parido por la pluma de Louis Althusser y Herbert Marcuse, así como las disertaciones filosófico-lingüísticas de Roland Barthes entre otros tantos.

En ese contexto, nace el movimiento de la *Nouvelle Vague*, cuyo origen tiene en una profunda relación con la literatura. Cada uno de uno de los directores que lo conformaron, antes de emprender su carrera como cineastas, fueron parte de la fila de críticos de la revista *Cahiers du Cinema* y *Positif*, donde ejercían de manera desenfadada un tipo de ensayo con fuertes tintes sociológicos y filosóficos pero por sobre todo ponderaban un amor al cine y sus secretos. Cada uno de estos críticos y posteriores realizadores contaban con una formación intelectual, muchos de ellos enteramente literaria (como Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alan Robbe-Grillet y Margarite Duras). Esta manera de abordar el fenómeno fílmico tendrá una resonancia concreta en México, de la que se hablará más adelante.

Fue en las páginas del *Cahiers du cinema*, donde André Bazin, patriarca teórico de la *política de los autores*¹⁹ proponía de una vez por todas una revisión de la Historia del Cine, a partir de las características emblemáticas de las obras, desde donde era posible apreciar la huella única e inconfundible de un artista, como si de una pintura o una novela se tratara. Esta postura fue una reinterpretación de las ideas expresadas por Alexandre Astruc, quien promulgaba “la camera stylo” bajo la impronta de que si un escritor escribe con toda libertad

¹⁹ Posición en la que se reivindica al *auteur* como aquél sobre el cual recae toda la construcción de la película. Aunque participen otros profesionales -desde el diseño de vestuario hasta el sonido- el resultado final es producto de la visión del que grita "*¡acción!*"; hay una absoluta libertad creativa y marca su obra con su personalidad y forma de ver el mundo.

con una pluma, el cineasta debería buscar esa misma libertad filmando con una cámara.

Los principales autores de la *Nouvelle Vague*

Cada uno de los integrantes de este movimiento se conocían entre sí, ya sea por colaborar en la revista de *Cahiers du cinéma* o por encontrarse en repetidas ocasiones en la Cinematheque Française, recinto cultural privilegiado, único lugar en que sólo era posible apreciar cinematografías de otros países y de otro tiempo en el contexto parisino.

Claude Chabrol

En su juventud estudió letras, derecho y por imposición de los padres, farmacia. Fue por su frecuente aparición en los cineclubes parisinos que conoció a Eric Rohmer y a Jean-Luc Godard. En noviembre de 1953 apareció su primer artículo en los *Cahiers...*, una crítica de *Cantando bajo la lluvia*. Su filmografía está marcada por su formación universitaria, como apunta Riambau:

Los filmes de Chabrol, a diferencia de buena parte de los de Truffaut, rechazan la autobiografía a favor de la adaptación de textos ajenos cuyos autores divide, él mismo, en dos grandes tendencias: << Hay una línea constituida por Balzac, James, Simenon. Otra por Edgar Poe, Clifford Simak y Philip K. Dick >>²⁰

Adaptaciones de obras literarias al cine

Ophelia (1962) basada en *Hamlet* de Shakespeare, *Accidente sin huella* (1969) basada en *La bestia debe morir* de Nicholas Blake, *La década prodigiosa* (1971) basada en *Ten days Gonder* de Ellery Queen, *Nada* (1973) basada en la novela homónima de Jean Patrick

²⁰ Esteve Riambau, *El cine francés 1958-1998*, Paidós, Barcelona, 1998, p.70.

Manchete, *Los fantasmas del sombrero* Betty (1982) basada en la novela homónima de Georges Simenon, *Pollo al vinagre* (1984) basada en *Une morte en trop* de Dominique Roulet, *El grito de la lechuza* (1987) basada en la novela homónima de Patricia Highsmith, *Madame Bovary* (1992) basada en la novela de Gustave Flaubert, *La ceremonia* (1997) basada en la novela *A judgement in stone* de Ruth Rendell.

Francoise Truffaut

Distinguido por manifestar un amor al cine de manera más emocional que intelectual, Truffaut hizo de su vida un relato cinematográfico. Así lo constata la saga de su personaje *alter ego* Antoine Doinel, cinco obras basadas en vivencias del propio Truffaut en la que narra sus amoríos, sus fracasos y éxitos, con la soltura y gracia como quien escribe una novela. Truffaut no deja de hacer referencias constantes a sus influencias literarias en cada uno de sus filmes: Balzac, Dickens, Proust, a quienes menciona en constantes ocasiones a través de sus personajes, y en los que de alguna forma se apoyará para realizar algunas películas.

Adaptaciones de obras literarias al cine

Tirez sur le pianiste (1960) basada en la novela *Down There* de David Goodis, *Jules et Jim* (1961) basada en la novela homónima de Henri-Pierre Roché así como *Las dos inglesas y el amor* (1971), *Diario íntimo de Adela H.* basada en *Le journal* de Frances V. Guille, *La chambre verte* (1978) basada en *El Altar de los Muertos* de Henry James

Eric Rohmer

Licenciado en letras francesas, de personalidad sumamente discreta y sobria, pues en realidad lo que se sabe de su vida no va más allá de su trabajo como cineasta. Rohmer fue el autor que llevó la relación entre cine y literatura más allá de un ejercicio de adaptación, de hecho no llevó a la pantalla ninguna obra literaria, sino intentó emprender un cine exclusivamente literario, ajeno a cualquier artificialidad, teniendo por resultado una estética de la austeridad, pues toma del cine los elementos indispensables para que el espectador ocupe el lugar

de un lector que saca sus propias conclusiones después de haber leído algún cuento o una novela. Es por ello que a lo largo de su filmografía decidió catalogarla en un gran recopilado de cuentos, en la que se deriva una discusión sobre las problemáticas de la sociedad burguesa de entonces.

Cuentos morales.

La Boulangère de Monceau (1963), *La Carrière de Suzanne* (1963), *La Collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (1969), *Le Genou de Claire* (1979), *L'Amour l'après-midi* (1972)

Comedias y proverbios.

La Femme de l'aviateur(1981), *Le Beau mariage* (1982), *Pauline à la plage* (1983), *Les Nuits de la pleine lune*(1984), *Le Rayon vert*(1986), *L'Ami de mon amie* (1987)

Cuentos de las cuatro estaciones.

Conte de printemps(1991), *Conte d'hiver*(1995), *Conte d'été*(1995), *Conte d'automne* (1998)

Jean-Luc Godard

Quizá el más importante de esta generación de cineastas innovadores, su influencia es decisiva para la historia del cine que se desarrolló después de la *Nouvelle Vague*. Su obra es un cine de ruptura, un lenguaje cinematográfico complejo, pues invita al análisis y a la disertación. En cada película suya existe un cuestionamiento sobre ¿qué es el cine? y cuáles son sus limitantes. En Godard, el relato cinematográfico se destruye y se reinventa para dar paso a una experiencia subjetiva e intelectual. Sus referencias, constantes, que a menudo podrían parecer gratuitas y pretenciosas, van desde pintores, filósofos, escritores y cineastas. Pero una de las características más sobresalientes de su cine es que en el cine de Godard, la imagen y la palabra juegan en un mismo nivel:

Godard siente fascinación por los carteles del cine mudo y conserva la nostalgia de esa época en la que el cine tenía una relación casi privilegiada con la lengua. Todos sus filmes conceden a lo escrito un lugar predominante: letreros luminosos, cartas,

postales, páginas escritas, créditos muy trabajados. El cine de Godard refleja por todos los medios la unidad perdida (mítica) de la lengua y del filme, buscando al mismo tiempo agrandar y disminuir la distancia. Se trata de imprimir y de expresar, de expresar una impresión, de imprimir una expresión, etcétera.²¹

Es por ello, que el cine de Godard se acerca a la literatura desde otro de los múltiples ángulos que el cine puede mantener una relación con ella.

Adaptaciones de obras literarias al cine

El desprecio (1963), basada en la novela homónima de Alberto Moravia, *Pierrot Le fou*, (1965), basada en la novela *Obsesión* de Lionel White, *Week-End*, (1968) basada en el cuento de *La autopista del sur* de Julio Cortazar.

Louis Malle

Louis Malle no mantuvo una relación tan estrecha con el grupo de los *Cahiers du Cinema*, sin embargo compartía muchos de los elementos estéticos y narrativos de sus contemporáneos. Su estilo se asemeja más al de un Godard, que al de un Chabrol o Truffaut.

Adaptaciones de obras literarias al cine

Fuego fatuo (1963), basada en la novela homónima de Pierre Driey La Rochelle, *Zazie en el metro* (1960), basada en la novela homónima de Raymond Queneau.

Alain Resnais

Su obra es un claro ejemplo de la experimentación narrativa que la *Nouvelle Vague* llevó acabo. Recurre a la fragmentación del tiempo, a la dislocación psicológica de los personajes, a la digresión de los diálogos y se auxilia con los registros del documental, del teatro y por supuesto la novela. Colaboraron con él

²¹ Suzanne Liandrat, Jean-Luc Godard, Cátedra, Madrid, 1996, p. 38.

escritores de la *Nouveau Roman*, movimiento literario que se caracterizaba por prescindir de un orden narrativo convencional, para realizar sus dos primeros largometrajes, los cuales le dieran el reconocimiento de todos sus contemporáneos. Si bien no realizó ningún tipo de adaptación literaria, la deuda para con la literatura y la poesía, está expresada en la mayoría de sus filmes. Su cine reivindica el lugar de la palabra poética, como se puede apreciar en *Hiroshima, mon amour* (1959), guión escrito junto con Marguerite Duras, y *El año pasado en Marienbad* (1961), con Alain Robbe-Grillet.



Madame Bovary (1992), Claude Chabrol, cinta basada en la novela de Gustave Flaubert



La Boulangère de Monceau (1963), Eric Rohmer



Jules et Jim (1961), Françoise Truffaut, cinta basada en la novela homónima de Henri-Pierre Roché



Pierrot Le fou, (1965), Jean-Luc Godard, cinta basada en la novela “Obsesión” de Lionel White



Fuego fatuo (1963), Louis Malle, cinta basada en la novela homónima de Pierre Driey



El año pasado en Marienbad (1961), Alain Resnais, escrita junto con Alain Robbe-Grille.

El cine mexicano y las letras:1955-1968

En el período que va de 1958 a 1964, con Adolfo López Mateos como presidente, México era considerado uno de los pocos países subdesarrollados que prometía un progreso económicamente ordenado. Se habían abierto las puertas de par en par a la inversión del capital extranjero. La política de López Mateos aún conservaba un ligero aire de nostalgia cardenista. En el contexto internacional, Europa terminaba por recuperarse de la Segunda Guerra Mundial y Vietnam ya estaba dividida en dos alas ideológicas antagonistas. La Revolución Cubana, con Fidel Castro a la cabeza, había triunfado. Este suceso significó la caída de un régimen que duró más de 30 años en la isla. Tras dos

años de guerrilla Castro subió al poder con el apoyo de la oposición, tanto urbana como rural.

López Mateos fue relevado por Díaz Ordaz en la presidencia. El movimiento estudiantil de 1968 terminaría en la masacre de Tlatelolco. Habían quedado atrás los gloriosos días de la pantalla mexicana, mundialmente reconocida por la cámara de Gabriel Figueroa, el rostro adusto de Pedro Armendáriz, la mística belleza de María Félix, y la dirección de Ismael Rodríguez y Emilio el “indio” Fernández. El cine mexicano atravesaba una incipiente crisis, pues de la cuota de producción en décadas pasadas (de 300 a 400 películas por año) la cifra descendió a un tercio, situación de la que nunca logró recuperarse. Varios fueron los hechos que detonaron esta crisis: Pedro Infante murió en 1957, y con ello el cine mexicano perdió a su actor más popular. Quebraron tres estudios fílmicos: Tepeyac, los Clasa y los Azteca, relegando la producción a los estudios Churubusco y los Ángeles Inn²². Los temas del cine de este periodo seguían redundando en el melodrama principalmente, aunque aparecieron dos nuevos: el cine de horror y el mundo juvenil.

Las adaptaciones literarias

Así como todo el cine mundial a lo largo de la Historia, nunca ha abandonado el ejercicio de la adaptación literaria, fue en esta década que el cine mexicano experimentó una de las épocas más prolíficas en el desarrollo de adaptaciones. En cuanto a las letras mexicanas se refiere, se llevaron a cabo interesantes adaptaciones como *La culta dama* (1956) de Rogelio A. Gonzáles, basada en una pieza de Salvador Novo; *Vainilla, Bronce y Morir*, una novela de Lilia Rosa, hecha por el mismo Rogelio A. Gonzalez; *Simitro*, (Gómez Muriel, 1960) basada en un cuento de Tomás Cordova; fueron adaptados también dos autores mexicanos del siglo XIX, *El zarco* de Ignacio M. Altamirano, llevado al cine por Miguel M.

²² Cfr: Garcia Riera, *Historia del Cine Mexicano.*, Secretaría de Educación Pública (SEP), México, 1986.

Delgado en 1957, y una novela de Manuel Payno, *El pistol del Diablo*, por Fernando Fernández en 1958. Asimismo se llevó a cabo la adaptación de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo en 1966, encomendada a Carlos Velo y con la participación en el guión de Carlos Fuentes, se hizo una tercera versión de *Santa*, de Federico Gamboa, al igual que de la novela de Rubén Romero *Pito Pérez*. Un relato de Salvador Elizondo, *Narda o el verano*, hecho filme por Juan Guerrero, y *Los recuerdos del porvenir*, la novela de Elena Garro por el mismo director en el año de 1967.

En obras extranjeras, se encuentra *Nazarín* de Benito Pérez Galdós, ambientada en contexto mexicano por Luis Buñuel en 1958, Roberto Gavaldón haría en el mismo año *Flor de Mayo*, de Blasco Ibáñez, también se hicieron una extraña versión mexicana del legendario relato de H.G.Welles, *El Hombre invisible*, que se tituló *El hombre que logró ser invisible*, 1957 por Alfredo B. Crevenna, así como el caso de *El hombre y el monstruo* (1958, Rafael Baledón) del relato de Louis Stevenson Dr. JEkill and Mr. Hyde, *El vestido de novia*, en el mismo año, de Benito Alazraki, adaptación de un cuento de Mapuassant. Una desafortunada adaptación sería el caso de *Impaciencia del corazón* (1958, Tito Davison) inspirada en la novela de Stefan Zweig; de Jhon Reed, se adaptó *Reed: México insurgente* por Paul Leduc, en 1967, de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*(1968) por Cardona Jr.

A la par de estos ejemplos de adaptación, la incidencia del cine vino a influir fuertemente el estilo literario de los escritores emergentes de entonces.

La influencia del cine en las letras mexicanas

Un ejemplo contundente de cómo el cine influyó en la literatura mexicana, se encuentra en la llamada generación de ‘La Onda’, en las obras de estos autores es posible apreciar una serie de recursos narrativos propios del lenguaje

cinematográfico: el uso frecuente de *flashbacks*, *flashforwards*, imágenes congeladas, tendencia a explicar la realidad en términos de cine y constantes alusiones a películas. Por ejemplo, en la literatura de José Agustín es posible encontrar estas constantes figuras narrativas; el cuento que más lo devela es *Amor del Bueno*, donde un niño, a manera de anfitrión, nos narra con humor las peripecias por las que atraviesan los familiares de una pareja de novios durante el proceso de casamiento. Todo está escrito con el formato de un guión cinematográfico. Asimismo, por aquél periodo, desde otra postura literaria y otra brecha generacional, se encuentra la generación de ‘La Escritura’, bajo la que se inscriben Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Carlos Montemayor y Salvador Elizondo, quien fuera este último el que manifestara y demostrara de manera muy activa su pasión por la cinematografía. Su primer novela, *Farabeuf*, es la culminación de un trabajo experimental cinematográfico llamado *Apocalipsis 1900* (1961) donde abordó el tema sádico-quirúrgico que caracteriza la novela. La presencia de Elizondo en la historia del cine mexicano y las letras ocupa un lugar importante, pues sería el intelectual que diera nueva vida a una práctica simbiótica entre las letras y el cine: la crítica de cine. Ayala Blanco, narra con su excelente prosa este periodo, que me permito citar aquí:

Cuando la situación del cine mexicano se vuelve intolerable, los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de proporciones insospechadas, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad estético. Surge un nuevo tipo de escritor: el crítico de cine que quiere investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria personal de su realizador. Los jóvenes críticos son casi todos de formación universitaria, algunos de ellos tienen prestigio como ensayistas y narradores, otros son eruditos recopiladores de datos, varios han sido militantes en agrupaciones políticas de izquierda, pero todos son admiradores del cine norteamericano. Saber inglés y sobre todo francés resulta indispensable: se nutren en revistas especializadas (*Cinema '60*, *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Film Culture*, *Sight and Sound*, *films and filming*, etcétera) que leen con avidez, discuten y tratan de descifrar y asimilar [...] Los jóvenes cobrarán fuerza cultural cuando se reúnan finalmente con el nombre de Grupo Nuevo Cine. Es la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana. Lanzan un manifiesto que firman cineastas,

aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, en conjunto, sin jerarquías: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.

23

La crítica cinematográfica del grupo *Nuevo Cine*: una cuestión interdisciplinaria

La aparición de la revista *Nuevo Cine* refleja el sano ambiente cultural que vivía la generación de su tiempo, ecléctico y comprometido. Para poder llegar a una posible interpretación de los alcances que *Nuevo Cine* consiguió con su crítica, sería pertinente empezar por cuestionar cuál es la verdadera función del ejercicio crítico. Naturalmente se obtendría una gama variada de respuesta si se atiende las distintas corrientes ideológicas que han engendrado sus respectivas teorías críticas. Por ejemplo, la crítica sociológica respondería que lo único valedero en una obra artística es la manera en que el autor presenta la circunstancia político-social en las que se sitúa, y de qué manera éstas se apegan a la realidad. Por su lado, la crítica psicológica se interesaría en las manifestaciones del subconsciente de un autor y en que medida se retrata el yo interior subliminal. El estructuralismo haría un distanciado diagnóstico de los constituyentes que componen el sistema semiótico de la obra. No obstante, el común denominador que palpita en el seno de todas estas tendencias es el emprender una interpretación activa del texto de manera clara, objetiva e incluso artística. En toda empresa crítica subyace la intención de objetivar lo subjetivo, institucionalizar este ejercicio con carácter científicista sin acallar la expresión personal.

²³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Era, México, 1968, p. 293.

Toda actividad científica exige un método, un inventario de leyes que intervienen en la naturaleza del objeto estudiado y una despersonalización de quién realiza el estudio. La crítica sólo cuenta con algunos atisbos metodológicos y mucho de intuición. Por lo mismo, estaríamos hablando de una de las más extrañas disciplinas, pues su efectividad recaerá sobre el bagaje que el crítico tiene a su disposición, muchas veces heterogéneo y dispar.

Pero aún no se ha contestado la pregunta ¿cuál es la función de la crítica? Una tentativa solución podría encontrarse en el comportamiento más general de la crítica. Es una idea muy aceptada de que la crítica es un metalenguaje, Barthes lo explica de la siguiente manera: *La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos.*²⁴ Resulta por ello, que los ensayos de Salvador Elizondo sobre los factores que aquejan la producción mexicana, los ensayos de García Ascot sobre la actuación y el lenguaje cinematográfico, las críticas valorativas de José de la Colina y García Riera, en suma, todo lo vertido en la revista *Nuevo cine*, puede considerarse como una obra donde el razonamiento sociológico, psicológico, estético y subjetivo opera en función de otro lenguaje para complementar así la gran experiencia del conocimiento interdisciplinario.

Para finalizar, se puede decir que el objetivo más inmediato alcanzado por la revista *Nuevo Cine* fue haber cumplido con el punto 4. d) de su manifiesto donde dice: *Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine.*²⁵ La fundación del CUEC, (Centro universitario de estudios cinematográficos) la creación de la Cineteca Nacional y la Fimoteca de la UNAM, pueden considerarse como consecuencias directas o indirectas del ejercicio de la crítica cinematográfica interdisciplinaria

²⁴ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2000, p.41.

²⁵ *Nuevo Cine*, núm 1, pág. 4, 1961.

México, así como el haber patentado el oficio del crítico cinematográfico como actividad creadora.

Capítulo 3: El enfoque interdisciplinario

La semiótica y el cine: Christian Metz

Después de los estudios estructurales del relato que realizaron autores como Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Claude Levi Strauss, fue posible que el cine se estudiara como un “texto”, materia ideal para el campo de la semiótica. La semiótica como ciencia de la significación se configuró hacia el interior de la lingüística estructural, pero tuvo que romper con el enfoque lingüístico para configurarse como disciplina. Quien llevó a cabo con sumo interés este tipo de análisis fue el sociólogo y semiólogo Christian Metz, su trabajo comprende un cruce entre el psicoanálisis lacaniano y las ciencias del lenguaje, relación que no resulta gratuita, a decir del propio autor: “porque la lingüística y el psicoanálisis son ciencias de lo simbólico y son incluso, si nos fijamos, las dos únicas ciencias que tienen por objeto inmediato y único el hecho de la significación como tal. (Evidentemente, afecta a todas las ciencias, pero nunca de manera tan frontal y exclusiva).”²⁶

Una de las primeras líneas que postula Metz es que no hay una lengua del cine. Todo aquello de lo que se compone el cine (imágenes, sonidos,

²⁶ Christian Metz, *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 1990, p.32.

palabras articuladas)²⁷ hace posible que se estudie como un sistema rico en signos, que se combinan en ausencia de la materialidad de lo representado: la condición *fantasmática* de las imágenes externas y sonoras del cine. Es por ello que para Metz, el cine es un sistema, una serie de elementos sintagmáticos con los que se construye el relato fílmico susceptibles de ser analizados por separado.

A partir de aquí es que surge la construcción de una semiótica del cine que postulaba el estudio de un lenguaje no lingüístico. Puede leerse el ensayo inicial de Metz: “El cine, ¿lengua o lenguaje?” y su libro “Psicoanálisis y cine” donde se esbozan, a grandes rasgos, la idea de que el filme puede funcionar como una larga oración en términos de análisis. La relevancia del trabajo de Metz consiste en la forma en la que la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis pueden convergen en pos del mismo objetivo: el cine como documento cultural y narrativo. Así como un interesante ejemplo de una manera distinta de escritura teórico-ensayística.

La mirada de Deleuze

Frente a la lingüística de Ferdinand de Saussure, con la que Metz lidiaba en tanto le servía para enfrentarlo con la semiótica para sus disertaciones sobre el relato fílmico, y el revivir de la teoría semiótica de Peirce, el filósofo Gilles Deleuze encuentra una rica veta para incursionar en los estudios cinematográficos. Deleuze pasa revista a las cinematografías que se encuentran ya señaladas como artísticas, estudia desde los inicios hasta los movimientos más representativos.

²⁷ Metz analiza las materialidades del cine en: “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”: revista *Lenguajes*, año 1, número 2, Buenos Aires, 1974.

Para Deleuze, el cine desde sus inicios se presenta como una constante lucha entre la narratividad y la legibilidad de las imágenes y signos del mismo. En el prefacio de su libro “Imagen-movimiento” Deleuze aclara que lo que pretende es hacer una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos. Deleuze sigue a Pierce en toda su investigación sobre los signos y entra en la profundidad de los mismos gracias a su también inclinación por la teoría de Bergson. Deleuze afirma que el cine no es un lenguaje, en cambio sí una semiótica. Los componentes de los que está hecha la imagen son los signos y que se pierden cuando asistimos al desfile de las imágenes. Miramos, y por consiguiente, también la imagen empieza a perder su esencia. La semiología aplica al cine principalmente al nivel de las relaciones sintagmáticas, en palabras suyas:

La semiología de inspiración lingüística, la semiocrítica, dio con este problema de las narraciones falsificantes a lo largo de ricos y complejos estudios sobre lo «disnarrativo». Pero esta semiología identificaba la imagen cinematográfica con un enunciado, y la secuencia en general con una narración, con lo que la diferencia entre narraciones diversas sólo podía provenir de procesos de lenguaje constitutivos de una estructura intelectual subyacente a las imágenes. Esta estructura estaba formada por el sintagma y el paradigma, ambos complementarios, pero en condiciones tales que el segundo resultaba débil y poco determinado, mientras que sólo el primero era decisivo en la narración tradicional²⁸

Los estudios culturales y el cine

Durante los dos capítulos previos del presente trabajo se ha estudiado desde un muestreo histórico la manera en que el cine y la literatura han interactuado en distintos niveles de la producción cultural desde el surgimiento y consolidación del lenguaje cinematográfico. En esta tercera parte, se mostrará un panorama de acercamiento teórico que se ha venido ensayando de manera sólida desde los 60's hasta nuestros días, los llamados ‘Estudios Culturales’, con el fin de

²⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine. 2*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 184.

enriquecer la óptica comparativa de la relación cine y la literatura desde un amplio registro crítico-teórico que involucra diversas disciplinas del pensamiento humano.

El origen de los Estudios Culturales tiene su antecedente en la llamada corriente del marxismo occidental y su posterior cristalización académica en la “Escuela de Frankfurt”, cuyos representantes compartían el interés de rescatar los postulados teóricos del marxismo al margen de lo que el realismo socialista ponía en práctica en la URSS, inspirados sobre todo por una filosofía crítica de cuño Kantiano y el idealismo alemán de Hegel, filósofos como Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer entre otros, se dieron a la tarea de realizar estudios donde el marxismo servía para explicar cualquier tipo de manifestación cultural.

Durante la década de los 60’s, como consecuencia del poderío que los medios de comunicación masiva comenzó a obtener en décadas pasadas, y la crisis del arte vuelto mercancía, un grupo de intelectuales anglosajones formaron círculos de estudios críticos de la cultura, tal es el caso del círculo de Birmingham quien absorbe la metodología marxista delineada por la “Escuela de Frankfurt”, y que tendrán también su resonancia en una generación de intelectuales norteamericanos que harán uso de una variedad de conocimientos procedentes del psicoanálisis, la lingüística, teoría política, sociología, filosofía, el cine y la literatura. Todo ello puesto en juego para revelar el papel regulador de las condiciones del poder en las actividades cotidianas de la sociedad.²⁹ Entre las características de los Estudios Culturales encontramos:

- Los estudios culturales examinan sus materias en términos de prácticas culturales y sus relaciones con el poder.

²⁹ Ziauddin Sardar, *Estudios culturales para todos*, Paidós, 2005, p.175.

- Tienen el objetivo de comprender la cultura en toda su complejidad y analizan el contexto político y social, que es el lugar donde se manifiesta la cultura.
- Son tanto objeto de estudio como lugar de la crítica y la acción política.
- Tratan de reconciliar la división del conocimiento, para superar la fractura entre un conocimiento cultural "tácito" y otro "objetivo" (universal).
- Se comprometen con una evaluación de la sociedad moderna moral y con una línea de acción política radical.

Frederic Jameson

Sin duda, el teórico de la cultura más importante de los estudios anglosajones es Frederic Jameson, de formación principalmente literaria pero con una ideología fuertemente orientada al marxismo ortodoxo. Su pensamiento se embebe del psicoanálisis, particularmente lacanniano, que con sus apreciaciones literarias y estéticas aborda todos los campos posibles de la cultura. El acercamiento que ha ejercido Jameson hacia la literatura y el cine, y en particular todos sus textos, se rigen por dos categorías claves de su teoría del "inconsciente político" y la "posmodernidad". El primero consiste en que todo documento artístico ostenta en su fuero un inconsciente que se inscribe en una tendencia política dadas las condiciones espacio tiempo en las que se produjeron. El inconsciente político palpita desde el autor o no, ya realizada la obra en el momento de su exhibición o publicación, pero incluso, puede revelarse mucho después. En la acción de escribir un relato, el escritor proyecta en su poética sus determinaciones históricas y sus fantasías, sus deseos individuales. Quien hace literatura o cine puede controlar prácticamente toda la materia con la que trabaja: los verbos y los sustantivos que usa, los planos, la fotografía y las intenciones del montaje, el

fraseo sintáctico, el ritmo de su prosa. Pero el lenguaje sugiere automatismo, fluye de complejas maneras en donde se cruzan configuraciones concientes e inconscientes. En su segunda categoría, la “posmodernidad” es la etapa del capitalismo actual en la que todos los fenómenos culturales que estudia Jameson se encuentran enmarcados. En la era de la posmodernidad o la lógica del capitalismo avanzado³⁰, los valores mercantiles han sufrido un cambio en el comercio desde el capitalismo industrial. La posmodernidad es el capitalismo de consumo donde las formas artísticas se realizan a través del pastiche de la alta cultura, la cultura popular y la baja cultura. Uno de los trabajos en los que Jameson se centra para estudiar el cine y sus significaciones es en *La estética Geopolítica*, en él elabora una sesuda interpretación de cinco filmes de nacionalidades diferentes, como si los hubiese elegido al azar, para explorar los mecanismos de representación del cine contemporáneo para retratar a la sociedad; lo asombroso es que, pese a la disparidad de cada uno de los filmes que estudia en términos de estilo, procedencia y trayectoria del autor, la conclusión es que en cada uno se comparten formas discursivas que los asemejan en un inconsciente político y en una época atravesada por el consumismo masivo y una psicología fragmentada de los personajes.

Slavoj Žižek

Otro de los teóricos que se encuentran trabajando en este momento en el mismo tenor que Jameson es el Dr. Slavoj Žižek, de formación filosófica y psicoanalítica, quien ha tenido mucha popularidad en los círculos académicos actuales. Si para Jameson la base de la que parten sus demás ideologías como el

³⁰ Para saber más: Frederic, Jameson, *La posmodernidad o la lógica del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, p.121.

psiconálisis, la semiótica y la teoría política es el marxismo, para Žižek es el psicoanálisis tanto de Freud como de Lacan por donde llegará a un marxismo no tan ortodoxo como el de su colega norteamericano pero sí vivaz y constante. El cine y la literatura para Žižek son los grandes "textos sintomáticos" de la modernidad y la posmodernidad, que ponen en juego las formas más complejas de la realidad. Resulta verdaderamente interesante lo que Žižek es capaz de hacer, desde un punto de vista teórico-filosófico, con el análisis de novelas o filmes, de los que a menudo echa mano para tratar cualquier fenómeno social, político o psicológico. Por poner un ejemplo, al hablar sobre el objeto de deseo en la actualidad y el tema de la plusvalía explicado por Marx, el autor comenta:

¿Por lo tanto, dónde se equivocó precisamente Marx con respecto a la plusvalía? Uno se tienta a buscar una respuesta en la distinción lacaniana clave entre el objeto de deseo y la plusvalía de goce como su causa. Recordemos el rizo de cabello rubio, ese detalle fatal de Madeleine en *Vértigo* de Hitchcock. Cuando en la escena de amor en el granero, hacia el final de la película, Scottie abraza apasionadamente a Judy convertida en la Madeleine muerta, durante su famoso beso de 360°, deja de besarla y se separa lo suficiente para tener una visión de su cabello recientemente rubio, como para asegurarse de que el rasgo particular que la convierte en objeto de deseo sigue estando allí... De manera que siempre hay una brecha entre el objeto del deseo en sí mismo y su causa, el rasgo o elemento mediador que hace deseable a ese objeto. Regresando a Marx: ¿qué pasaría si su error fuera también presuponer que el objeto de deseo (la productividad que se expande ilimitadamente) seguiría allí aun privado de la causa que lo impulsaba (la plusvalía)?³¹

Žižek cuenta con numerosos ensayos donde la mención de películas y pasajes literarios son citados para ejemplificar problemas culturales, o bien para detonar cuestionamientos políticos de los que eventualmente, a lo largo del texto, desarrollará. El objetivo de este tipo de ensayos, además de encontrar los significados posibles de la realidad alterna que propone las cintas y las obras literarias, le sirve para llegar a conclusiones filosóficas insospechadas, que sólo

³¹Slavoj Žižek, *La suspensión política de la ética*, FCE, Buenos Aires, 2005, p.54.

una lectura hermenéutica detenida y un pensamiento interdisciplinario pueden proporcionar.

Conclusiones

Antes de que el cine lograra configurar por completo su sistema de comunicación, es decir, su lenguaje, la literatura estuvo presente como referente obligado para que el naciente arte de la imagen en movimiento pudiera realizar narraciones, tal es el caso de las múltiples adaptaciones que se hicieron desde principios del siglo XX, pero que no ofrecían más que una versión simplificada e ilustrada precariamente, rivalizando con la experiencia literaria que estos textos podían proporcionar en un grado estético superior. Una vez que el cine encontró los códigos expresivos que le brindaban sus propias condiciones materiales, episodio que podemos identificar veinte años después de su nacimiento, el cine comenzó a fabricar sus propias historias, pero la deuda con la literatura seguiría estando presente, pues las fuentes de estos nuevos relatos hacían clara referencia de manera indirecta o no, a obras capitales de la historia literaria. Las agitaciones sociales junto con los movimientos de vanguardia en el marco de la cultura, fueron el escenario propicio para la búsqueda de nuevos códigos expresivos del lenguaje cinematográfico, que comenzará desde el expresionismo alemán y que tendrá su momento de mayor experimentación durante la década de los sesenta y el cine francés. Aquí la relación entre cine y literatura, más allá del fenómeno de las adaptaciones, adquiere una dimensión distinta, pues los estudios del lenguaje y la narración se volcarán sobre los documentos fílmicos, los directores intentarán elaborar un cine que se asemeje más al proceso de la escritura, y que se distancie más de las formas de producción hollywoodenses.

En el contexto mexicano, dicha revolución estética tuvo su impacto en una generación de escritores que se enfrascaron en la aventura del cine, ya sea como realizadores o críticos. Por su lado, los estudios culturales, que surgen a partir de la efervescencia teórica y crítica de los años 60 encontraron en el cine y a la literatura objetos de estudio para la elaboración de sus hallazgos, reavivando la importancia de las dos artes como documentos imprescindibles para entender el pensamiento contemporáneo, y no como simples artículos de consumo.

Estudiar la historia de la relación interdisciplinaria que el cine y la literatura han mantenido, es una de las muchas formas que se puede acercar al estudio del cine y su lenguaje, para entender como es que un medio de expresión se ha formado a partir de la influencia de otros y los procesos socioeconómicos por los que atravesó, proporcionando el estatuto de arte.

Glosario³²

Abismada (estructura): Desarrollo de una acción dentro de los límites de otra acción, es decir, de la metadiégesis ofrecida por un narrador/personaje dentro del marco de la diégesis o narración primario o de primer grado. Esto ocurre cuando un personaje de la historia relatada toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro espacio, en otro tiempo, y quizá con otros protagonistas convirtiéndose así en un personaje narrador (intradiegético), de una narración secundaria o de segundo grado. Ej. *El gabinete del Dr. Caligari*.

Acción: 1 Hecho evento, acto, realizado por un sujeto agente. En semiótica narrativa, conjunto de los actos encadenados, manifiestos en los nudos o acciones narrativas (no ejecutadas sino descritas que en los relatos se organizan sintagmáticamente conforme al programa de una intriga (o argumento preordenado) y que se presentan la lector o al espectador como un proceso que transforma y que proviene de una intención.

El desarrollo de la acción es paralela a la distribución temática a través de divisiones convencionales como las escenas y los actos o cuadros, distribución que se da en apartados tales como exposición, nudo, clímax y desenlace.

2 Etapa de una escena cinematográfica o de televisión con más movimiento o intensidad que otra.

Alegoría: En la teoría de la intertextualidad, este término se utiliza para hacer referencia a un texto que significa cualquier otra cosa, además del sentido literal. Por su naturaleza elíptica, las alegorías tienden a la brevedad extrema.

Ángulo: Posición de la cámara de cine con respecto a lo que la rodea, es la incidencia angular del objetivo de la cámara de cine con relación al objeto que se fotografía y algún punto de referencia como puede ser el horizonte.

Argumento: 1. Asunto del que trata una obra cinematográfica **2.** Etapa anterior al desarrollo del guión cinematográfico en donde se explica, en veinte cuartillas aproximadamente, la trama principal de la obra cinematográfica.

³² El presente glosario está basado en el trabajo de Ana María Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, México, UNAM/ENEP Acatlán, 1989. Así como en el trabajo de Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 8º ed, 2003 y en el libro de Lauro Zavala, *Cómo estudiar el cuento: una guía para analizar minificción y cine*, Guatemala, Editorial Palo de Hormigo, 2002.

Blow up: Ampliación de un negativo cinematográfico, a un tamaño mayor que su original.

Celuloide: 1. Sustancia maleable que se prepara con nitrocelulosa y alcanfor; prensada tiene distintos usos, entre otros, como base de la cinta cinematográfica. 2. Unidad de la obra cinematográfica.

Carnavalización: Subversión de la norma discursiva (Bajtin)

Close up: Encuadre cinematográfico de gran acercamiento a un actor o a un objeto, que abarca, en lo actores, de la parte inferior de los ojos hasta arriba de la cabeza, dejando un espacio encima de ésta; acercamiento.

Corte: 1. Cada uno de las distintas tapas de edición por las que pasa una película. 2. Manera de indicar que se debe interrumpir el movimiento de la cámara. 3. Voz de mando que indica que se terminaron las labores del día, *ripper up*.

Collage: Transferencia de materiales de un contexto a otro (Ullmer). Superposición sintagmática, de fragmentos provenientes de discursos, textos y códigos distintos entre sí, con o sin una intención específica. Heterogeneidades, superposiciones, diferencias. LZ

Décupage: Es ante todo un instrumento de trabajo. El término apareció durante los años diez con la estandarización de la realización de los films. Designa entonces el 'recorte' en escenas del guión, la última etapa de la preparación del film en papel; sirve de referencia al equipo técnico

Diégesis: Sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). Es lo que Todorov llama relato, Barthes llama historia, Rimmon llama significado o contenido narrativo.

Edición : 1. Procedimiento mediante el que se seleccionan, se cortan y se usan distintas escenas, para dar continuidad a la película cinematográfica. 2. Etapa de la elaboración cinematográfica que abarca los procesos que van desde el final del rodaje hasta la etapa de regrabación.

Fade: 1. Efecto de surgimiento o desvanecimiento de la imagen o del sonido en la escena cinematográfica. 2. *Fade in*, efecto del surgimiento de la imagen o el sonido que consiste en que desde la oscuridad se tiende a ir observando la imagen más clara y desde el silencio se torna perfectamente audible. 3. *Fade out*, efecto de desvanecimiento que consiste en hacer una imagen cada vez menos clara y un sonido cada vez menos audible hasta su desaparecimiento.

Flashback: Técnica narrativa que consiste en intercalar en el desarrollo de una acción pasajes pertenecientes a un tiempo anterior. Se utiliza tanto en cine como en literatura.

Flashforward: Técnica narrativa que consiste en alterar la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al futuro. El *flashforward* es una ida repentina y rápida al futuro de un personaje en una historia.

Fuera de cuadro: Cuando la acción o el sonido ocurre fuera del encuadre cinematográfico; en off.

Intertextualidad moderna: Relación de ruptura con un texto en específico y de todo lo que puede representar ese texto a partir de empleos de recursos como alusión, la polémica, la parodia y la cita irónica de un texto completo e irreconocible. (Ej. Ulyses de Joyce y Odisea de Homero o Joseph Andrews de Fielding y Don Quijote de Cervantes). Relación paradigmática de sustitución con textos anteriores. Adición de nuevos significados a un nuevo texto. Afirmación de lo nuevo y su novedad. Ej. *Satyricon* de Fellini.

Intertextualidad posmoderna: Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genealógicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (y de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde un texto habla de si mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación de pseudos citas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos. Ej. Todas las adaptaciones realizadas por Jean-Luc Godard.

Jump cut: Edición defectuosa de la película cinematográfica, en la que la acción de la escena posterior, brinca sobre la anterior. Ej. *El año pasado en Marienbad* presenta varios *jump cuts*.

Overshoulder: Emplazamiento de cámara en el que se toma al personaje por encima del hombro de alguno de los otros personajes interlocutores.

Pato: Escena adicional que se filma como protección para intercortar un master.

Technicolor: Marca comercial del proceso de color que consiste básicamente en el uso de tres matrices, distintas en amarilla, cian y magenta, en el que la impresión positiva del color se obtiene al embeber los colores.

Bibliografía básica

Aumont, J. y M. Marie, *Análisis del film*, Tr. Carlos Losilla, Barcelona, Paidós 1990.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.

Aumont, Jaques, *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, Editorial La Marca, , 2006.

Barthes, Roland, "Salir del cine" en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.

Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1984.

Cortázar, Julio, *Las armas secretas*, 6ª ed, Estudio de Susana Jakfalvi, Madrid, Cátedra, 1986.

Costa, Antonio, *Saber ver el cine*. Tr. Carlos Losilla, Barcelona, Paidós, 1988.

Herdero F. Carlos, *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

Kafka, Franz, *El proceso*, 2º ed, Madrid, Alianza, 2000.

López, De la Rosa A, *Análisis comparativo de “Las babas del diablo” de Julio Cortazar con Blow-Up de Michelangelo Antonioni*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, México D.F, UNAM, 2008.

Mascelli, Joseph *Las 5 C’ S de la cinematografía*. Material didáctico de uso interno núm. 11, México, CUEC, s/f.

Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, vol. 1, Tr. Maro Armiño, México, Siglo XXI, 1978.

Passolini, Pier Paolo, “Cine de poesía contra Cine de prosa” en *Cuadernos Anagrama*, Barcelona, Anagrama, 1970.

Riambau, Esteve, *El cine francés 1958-1998*, Barcelona, Paidós, 1998.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, 4ª edición, México, Siglo Veintiuno, 1989.

Sánchez Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas*, Madrid, Paidós, 1998.

Sánchez Noriega J. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

Zunzunegui, Santos y Talens, Jenaro: *Historia General del Cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

Žižek Slavoj, *La suspensión política de la ética*, FCE, Buenos Aires, 2005.

Filmografía fundamental

Título: *Asalto al tren del dinero*

País: Estados Unidos

Año: 1903

Director: Edwin S. Porter

Intérpretes: A.C. Abadie, Gilbert M. «Bronco Billy» Anderson, George Barnes

Duración: 12 minutos

Título: *Attack on a China Misión*

País: Inglaterra

Año: 1900

Director: James Williamson

Intérpretes: Desconocidos

Duración: 9 minutos

Título: *Blow-up*

País: Inglaterra, Italia, Estados Unidos

Año: 1966

Director: Michelangelo Antonioni

Intérpretes: Vanesa Redgrave, David Hemmings, Sarah Miles.

Duración: 111 minutos

Título: *El año pasado en Marienbad*

País: Francia

Año: 1961

Director: Alain Resnais

Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff

Duración: 91 minutos

Título: *El ciudadano Kane*

País: Estados Unidos

Año: 1941

Director: Orson Welles

Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, George Coulouris, Dorothy Commingore, Ray Collins

Duración: 119 minutos

Título: *El gabinete del Dr. Caligari*

País: Alemania

Año: 1920

Director: Robert Wiene

Intérpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover, Hans Heinrich von Twardowski

Duración: 71 minutos

Título: *El gatopardo*

País: Italia

Año: 1963

Director: Luchino Visconti

Intérpretes: Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Romolo Valli, Terence Hill, Pierre Clémenti, Lucilla Morlacchi, Giuliano Gemma, Ida Galli, Ottavia Piccolo

Duración: 205 min.

Título: *El halcón maltés*

País: Estados Unidos

Año: 1941

Director: John Huston

Intérpretes: Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Barton MacLane, Lee Patrick, Sydney Greenstreet, Elisha Cook Jr., Ward Bond, Walter Huston, Jerome Cowan

Duración: 100 min.

Título: *El nacimiento de una nación*

País: Estados Unidos

Año: 1915

Director: David W. Griffith

Intérpretes: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper, Mary Alden, Ralph Lewis

Duración: 124 minutos

Título: *El proceso*

País: Estados Unidos

Año: 1962

Director: Orson Welles

Intérpretes: Anthony Perkins, Romy Schneider, Jeanne Moreau, Orson Welles.

Duración: 118 minutos.

Título: *El regador regado*

País: Francia

Año: 1895

Director: Louis Lumière

Intérpretes: Desconocidos

Duración: 1 minuto

Título: *Fellini-Satyricon*

País: Italia

Año: 1969

Director: Federico Fellini

Intérpretes: Martin Potter, Hiram Keller, Lucía Bosé, Capucine, Alain Cuny, Max Born, Salvo Randone

Duración: 129 min.

Título: *Fuego Fatuo*

País: Francia

Año: 1963

Director: Louis Malle

Intérpretes: Maurice Ronet, Jeanne Moreau, Lena Skerla

Duración: 103 minutos

Título: *Historia de un detective*

País: Estados Unidos

Año: 1945

Director: Edward Dmytryk

Intérpretes: Dick Powell, Claire Trevor, Anne Shirley, Otto Kruger, Mike Mazurki, Miles Mander, Douglas Walton, Don Douglas

Duración: 95 min.

Título: *Jules y Jim*
País: Francia
Año: 1962
Director: Françoise Truffaut
Intérpretes: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre
Duración: 105 minutos

Título: *La dolce vita*
País: Italia
Año: 1960
Director: Federico Fellini
Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Alain Cuny, Nadia Gray, Annibale Ninchi, Margali Noel, Lex Barker, Jacques Sernas
Duración: 175 min.

Título: *La fórmula secreta*
País: México
Año: 1965
Director: Rubén Gamez
Texto: Juan Rulfo
Intérpretes: Pilar Islas, José Castillo, José Tirado, Pablo Balderas, José González, Fernando
Voz: Jaime Sabines, Leonor Islas
Duración: 42 minutos.

Título: *La llegada del tren a la estación*
País: Francia
Año: 1895
Director: Louis Lumière
Intérpretes: Desconocidos
Duración: 45 segundos.

Título: *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*
País: Francia
Año: 1895
Director: Louis Lumière
Intérpretes: Desconocidos
Duración: 1 minuto

Título: *M, el vampiro de Düsseldorf*

País: Alemania

Año: 1931

Director: Fritz Lang

Intérpretes: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustav Gründgens, Theo Lingen, Theodor Loos, Georg John, Ellen Widman, Inge Landgut

Duración: 111 min.

Título: *Otelo*

País: Marruecos

Año: 1952

Director: Orson Welles

Intérpretes: Orson Welles, Suzanne Cloutier, Micheál MacLiammóir, Robert Coote, Fay Compton, Hilton Edwards, Michael Laurence, Nicholas Bruce, Doris Dowling, Jean Davis

Duración: 91 min.

Título: *Pierrot, le fou*

País: Francia

Año: 1965

Director: Jean-Luc Godard

Intérpretes: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina

Duración: 110 minutos

Título: *Roma, ciudad abierta*

País: Italia

Año: 1945

Director: Roberto Rosellini

Intérpretes: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Plagiero

Duración: 100 minutos

Título: *Saló o los 120 días de Sodoma*

País: Italia

Año: 1975

Director: Pier Paolo Pasolini

Intérpretes: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavall

Duración: 111 minutos

Título: *Sed de mal*

País: Estados Unidos

Año: 1958

Director: Orson Welles

Intérpretes: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Marlene Dietrich, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Dennis Weaver, Ray Collins, Mercedes McCambridge, Joseph Cotten, Zsa Zsa Gabor

Duración: 108 min.

Título: *Thais*

País: Italia

Año: 1917

Director: Anton Giulio Bragaglia

Intérpretes: Thais Galitzky, Augusto Bandini, Alberto Casanova, Ileana Leonidoff, Dante Paletti, Mario Parnagnoli

Duración: 37min

Título: *Week-End*

País: Francia

Año: 1967

Director: Jean-Luc Godard

Intérpretes: Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon

Duración: 105 minutos