

Presentación



Relaciones entre cine y literatura: perspectivas y alcances

Rita De Grandis

The University of British Columbia
Canadá

Ya nadie pone en duda que estudiosos de la literatura se hayan interesado e interesen en el texto filmico y lo aborden, y hayan abordado, para explorar las conexiones estrechas que existen entre ambos tipos de expresiones artísticas. Que la narración sea un elemento que ambos compartan plantea una vía de fácil acceso que, sin embargo, puede resultar una coartada, que lleva a la homologación entre dos narraciones pertenecientes a dos tipos bien diferentes de expresiones artísticas. Estamos obligados a replantearnos una y mil veces de qué modo la literatura y el cine utilizan el texto narrado, ya que en literatura estamos frente a una narración asociada a un texto escrito, mientras que en el cine estamos frente a un complejo interjuego de diversos elementos que para Metz son cinco: lenguaje, imagen, materiales escritos e impresos, sonido diegético y música.

Si bien el cine ha incorporado la literatura, el teatro, la música, las artes plásticas y la danza, en una manifestación compleja, y muchas veces recurre a la literatura escrita para encontrar sus historias, no obstante las contará en un lenguaje “icónico” que es aquel que se expresa por la imagen en movimiento (Luis Quesada 1986). De la reflexión sobre ese traslado surgen un abanico de posibilidades analíticas en torno de cómo describir la especificidad expresiva del cine.

Abordar estas cuestiones en el cine argentino, hispanoamericano y español es un desafío interdisciplinario que expone un complejo reto metodológico. Los artículos del presente volumen exponen un intercambio de acercamientos diversos y se ofrecen como un muestrario e ilustración de las innumerables maneras en que el cine puede abordarse. Nuestro empeño es evaluar los alcances de tales esfuerzos. Las perspectivas expuestas pueden ser medidas, evaluadas y cotejadas en relación con dos maneras principales de análisis. Un modo lo exponen aquellos estudios que destacan el valor ideológico del signo artístico sin tener en cuenta, o abordar en conjunto, consideraciones formales que hacen a la especificidad filmica. Estos análisis ponen todo su peso en cómo la representación filmica participa ideológicamente de un proceso histórico, interviniendo en esa discursividad social de la que toda producción simbólica es parte integrante. Estos estudios abordan el cine en su valencia casi exclusiva de signo ideológico desatendiendo el soporte material de su significante y los aspectos técnicos del lenguaje cinematográfico. En el caso de la cultura nacional argentina, y del cine en particular, esta voluntad ideológica, diría, este seguimiento y diálogo casi simultáneo entre historia política, ideologías y producción artística es uno de los modos o estilos en que la nación se imagina a sí misma (Benedict Anderson [1983] 1991). Por eso no es casual que de las películas argentinas estudiadas, en particular *No habrá más penas ni olvido* (1983), ponga de relieve ese carácter omnipresente de lo político, como Carla Rivara y Patricia Malone así lo demuestran. La película apareció simultáneamente y/o acompañando el proceso político-ideológico por el cual atravesaba el país en esos momentos. *No habrá más penas ni olvido* (1983) así como *Pobre Mariposa* (1986) y *El lado oscuro del corazón* (1992) prueban ese lazo estrecho con el período democrático, elaborando nuevos temas y llevando a la pantalla el debate ideológico de la esfera social. La aparición de *No habrá más penas ni olvido* coincidió históricamente con el cierre de un ciclo histórico nefasto para la

Argentina moderna y la apertura de uno “democrático”. Podríamos atribuirle el carácter de relato fundacional, tal como en literatura lo constituirá *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980), porque simbólicamente lleva a la pantalla el tema de los antagonismos del peronismo de los setenta. Fue rodada entre julio y agosto de 1983 y estrenada en Buenos Aires el 22 de septiembre, poco antes de las elecciones presidenciales en que el candidato radical Raúl Alfonsín derrotara al candidato presidencial Ítalo Luder, clausurando de este modo el gobierno de la dictadura. Adaptación de la novela homónima de Osvaldo Soriano, que se publicó originalmente en Barcelona cuando su autor vivía en el exilio (Alberto Ciria 1995: 108-109). *Colonia Vela* será el escenario simbólico donde se enfrentarán las dos facciones antagónicas del peronismo de la década del setenta. El año 1983 se transforma en emblemático porque con el retorno a la democracia el cine nacional, la literatura y la producción cultural en general se abocan a la “tarea de analizar y proponer una genealogía de un Estado que había llevado la violencia contra sus ciudadanos a extremos brutales”, señala José Maristany. La premisa analítica que enmarca el comentario de Carla Rivara y Patricia Malone, tomada de Žizek, sostiene que lo político no sólo es un subsistema de la representación (y aquí están distanciándose de la sociología de corte positivista que tiende a la estratificación y división) “sino el terreno en el que se decide el destino del todo, en el que se diseña y se suscribe el nuevo pacto”. Es dentro de ese carácter totalizante de lo político, entendido como contradictorio y propio de una “cultura del estar” y no del ser que recorren el contenido temático de la película, poniendo su acento en las relaciones de poder que tanto el novelista Soriano como el director cinematográfico de la adaptación, Olivera, logran aprehender de la heterogeneidad altamente conflictiva del peronismo que había caracterizado la época.

Pobre mariposa (1986), dirigida por Raúl de la Torre, plantea la necesidad de revisar la historia oficial para sacar a la luz aquellas zonas ocultas de la trayectoria intelectual nacional en torno al

antijudaísmo. José Maristany detecta en este filme dos niveles de sentido de valencia ideológica contradictoria. Por un lado, *Pobre mariposa* ofrece una perspectiva liberal del peronismo que se corresponde con la visión encarnada por el grupo nucleado alrededor de la revista *Sur* y, por otro, una perspectiva genérica y étnicamente crítica sobre el antijudaísmo y el trato de la mujer en el contexto de la sociedad argentina de los cuarenta. Para Maristany, este modo de situar la acción en los cuarenta y hablar de un tema tabú en la sociedad argentina como es el antisemitismo, y las relaciones entre el peronismo o protoperonismo y la Alemania nazi, así como la persecución a los sectores de izquierda y a los judíos, es la forma en que el filme alude a ese pasado reciente de la última dictadura militar. La inclusión de una protagonista que muere por ser mujer y judía pone de relieve aún más los mecanismos de exclusión de una ideología fundamentalmente racista y patriarcal. El amplio y complejo recorrido de la historia intelectual del antijudaísmo y antiperonismo en la Argentina, que José Maristany rastrea en los mismos orígenes de la llamada generación del Centenario, pone de manifiesto una renovada conciencia crítica por la diferencia y la alteridad que el enfoque de estudios culturales ofrece, ya que provee un espacio interpretativo y teórico en el cual acomodar una variedad de disciplinas (historia) y enfoques críticos (sociocrítica). La expresión artística como un enunciado vivo y dinámico participa de las condiciones socio-políticas específicas de su tiempo y espacio. Al final de un período de las más encarnizadas y sangrientas disputas en el seno de la comunidad nacional, estas producciones simbólicamente relanzan nuevos relatos sobre la nación en un diálogo vivo y activo con el pasado.

Siguiendo con esa fuerte vocación de referencialidad política con la cual dialoga la cinematografía nacional, *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela, aporta una variante peculiar por cuanto ese referente social, político e ideológico aparece mediado por uno literario. Podríamos decir que el contenido del filme es la literatura o que se habla de lo social y de lo político a través de la

literatura. El filme incorpora la poesía de Oliverio Girondo que modela al protagonista como la imagen del poeta vanguardista, marginal, extratemporáneo, utópico y urbano; la poesía de Juan Gelman y la de Mario Benedetti establece una especie de genealogía propia entre estos tres poetas rioplatenses. Tal como indica Pablo Arredondo Moreira, la relación entre cine, literatura y sociedad es estrecha y, de este modo, Subiela busca una forma expresiva que se aleje de los códigos realistas, tratando de llevar a la pantalla estrategias y recursos surrealistas sobre todo a través de los decorados, y de la irrupción en escena de la figura de la muerte. La propuesta surrealista de Subiela, tal como la califica Arredondo, busca la iluminación profana y la liberación del individuo a partir de la expresión artística. El protagonista Oliverio, que evoca a Oliverio Girondo, es un creador de imágenes; conjuga por un lado el poeta vanguardista de las primeras décadas del siglo, y por otro, el poeta socialmente comprometido, a través de la evocación de Mario Benedetti y Juan Gelman.

Un segundo modo de análisis lo constituyen aquellos artículos que tienen en cuenta su forma artística, desde una estética particular (sea modernista, posmodernista, vanguardista, realista) y desde una perspectiva más formalista con aportes de la semiótica. El filme es considerado un sistema complejo de códigos sucesivos, y el estudio de signos y la palabra son aptos para el cine mientras es una forma de lenguaje. En efecto, es una forma híbrida en la cual el aspecto visual predomina por sobre el verbal, y en el cual los signos son significativos no sólo por sí mismos (sean ellos espaciales, temporales u objetos) sino por el contexto filmico en el que se constituyen. La semiótica quizá represente el punto de contacto más importante entre la lingüística del texto y los estudios de cine. Los aportes de la semiótica al cine permiten abordar la especificidad cinemática, en cuáles son los principios sobre los cuales se construyen las películas y qué medios se usan para lograrlas. Sin embargo, como ya ha sido ampliamente señalado, se debe ser muy cauto en no

establecer analogías entre cine y lenguaje verbal. Ante todo Metz nos recuerda que no hay nada en el filme que se corresponda a la palabra del lenguaje verbal (siendo el morfema su unidad significativa menor). Lo más cercano que podemos llegar a la noción del lenguaje verbal de la palabra en el filme no es el marco sino la toma, nos advierte Jakob Lothe (Lothe 2000).

Dentro de los lineamientos generales de estudios semióticos del cine, y continuando con el cine argentino, *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio se situaría, como sugiere María de los Angeles Carbonetti, a mitad de camino entre la búsqueda de la expresión estética y la realidad social. De las películas argentinas estudiadas en el presente volumen, ésta pertenece a una época anterior —la década del sesenta—, pero que de algún modo, como se demuestra, anticipa la época de terror del llamado Proceso de Reconstrucción Nacional. Carbonetti lleva a cabo un análisis filmico que da cuenta fundamentalmente de dos estéticas con las que se construye el filme, una expresionista y la otra neorrealista. Se trata de dos películas en una (dos proyectos de cortometrajes, uno acerca de la vida en los reformatorios y otro acerca de los mitos en las villas miserias de Buenos Aires), con un final más o menos unificador. El reformatorio y la villa son los dos lugares en que transcurre la vida del protagonista, Polín. La primera parte, de alta afiliación expresionista, se caracteriza por el cuidado formal, el interés poético por presentar lo sórdido y la infancia dentro de esa sordidez. La segunda parte, de corte neorrealista, se “construye como una gran imagen, la de Polín libre y la villa como marco”. La unidad que enlaza ambas partes estaría en “el extramuros como correlato del intramuros”: reformatorio y calle se corresponden el uno al otro. Así, desde estas dos estéticas, *Crónica de un niño solo* caracteriza una realidad social opresiva y excluyente que prefiguraría la opresión y exclusión de las décadas posteriores.

Aun dentro de la cinematografía argentina, pero con el aporte de tal vez la única directora argentina de largometrajes de ficción, con

un conjunto suficiente de películas: María Luisa Bemberg, Nora Forte y Raquel Miranda analizan *Yo, la peor de todas* (1990). Esta película se sale del ámbito para Bemberg tan conocido, como es el argentino, para arriesgarse por primera vez en un espacio más ajeno —el del Virreinato de la Nueva España (México)— y en una época mucho más remota —el siglo diecisiete. Su preocupación por el género sexual como una categoría histórica y cultural le permite incursionar en el género histórico para reflexionar sobre la subordinación de la mujer en las estructuras de poder. Bemberg coescribió el guión con el dramaturgo y novelista uruguayo, Antonio Larreta, y usó como fuente principal un texto escrito autobiográfico de la propia Sor Juana Inés de la Cruz —*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*— (fechada el 1 de mayo de 1691) y el voluminoso ensayo de Octavio Paz —*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). Las autoras de este artículo utilizan una perspectiva con acento en los procedimientos retóricos tanto del texto visual como de los escritos en los que se basa la película para describir el sistema semiótico particular que constituye el filme, señalando de qué modo la definición ambiental es un elemento clave para la producción de sentidos. Asimismo, “los movimientos de la cámara, los diferentes planos y ángulos de toma, los encuadres, las técnicas de montaje, el cuidado del vestuario y los decorados contribuyen a crear ese juego entre espacio interno y externo que evoca el mundo social y las relaciones de poder”. Es de notar que entre las películas estudiadas en este volumen, tanto *Yo, la peor de todas*, como *Pobre mariposa* y *Novia que te vea* muestran de qué modo los espacios públicos narran vidas privadas de mujeres, y las referencias a los aspectos específicos del decorado y del montaje, particularmente en *Yo, la peor de todas* y en *Novia que te vea*, así lo demuestran.

En cuanto al corpus de estudios que abordan películas de otros países hispanoamericanos y de España, destacamos la presencia y el aporte de mujeres directoras de largometrajes. Además de María Luisa Bemberg, este volumen incluye a otras tres cineastas mujeres: la

venezolana Fina Torres —*Oriana* (1985)—, la española Pilar Miró —*Beltenebros* (1991)—, y la cineasta judeo-mexicana Guita Schyfter —*Novia que te vea* (1993). Si las mujeres directoras eran casi invisibles hasta hace unos quince años, desde los setenta, y especialmente en los ochenta, han comenzado a incursionar en el ámbito del cine, en particular las de América latina y España, incorporando nuevos temas y preocupaciones. El presente volumen cuenta con un estudio sobre *Novia que te vea* (1993) de Jan Mennell, uno sobre *Oriana* (1985) de Omar Rodríguez, y otro sobre *Beltenebros* (1991) de Isaac Rubio. *Novia que te vea* y *Beltenebros* tienen correlatos literarios por cuanto la primera se inspira en la novela homónima de Rosa Nissán y la segunda, en la novela policiaca homónima de Antonio Muñoz Molina. En *Beltenebros*, Isaac Rubio aborda el complejo inter e intra-juego entre la novela y su adaptación cinematográfica. Explicita de qué modo la novela se apropia del género americano del *hard boiled novel* y de cómo luego Pilar Miró lo adapta a la pantalla a través de la estética del *film noir*. En ese intrincado entramado entre novela y filme, se analiza e interpreta el “componente cinematográfico de la novela”, y a su vez el narrativo del filme. Pilar Miró, al llevar el componente narrativo al lenguaje cinematográfico, desafortunadamente según Rubio, permanece en él sometiéndolo “a una directa intertextualidad cinematográfica”. La película evoca una serie de otras películas, sin lograr establecer una clara significación con las mismas. Ideológicamente, “si la novela generalizaba el mal, y la responsabilidad del pasado imposibilitaba la redención, la película introduce la argucia ideológica de la esperanza, y hasta deja entrever una ambigua justicia distributiva”. Rubio concluye que tanto la novela como la película reproducen el contexto ideológico y artístico de los ochenta y los noventa conocido como posmodernismo conservador.

Novia que te vea explora cuestiones de género y etnicidad dentro de la construcción de la gran “identidad mexicana”. Se centra en la problemática judía, a partir de la historia de dos amigas

procedentes de diferentes comunidades judías: Oshinica Mataraso (sefardita) y Rifke Groman (ashkenazí). Los conflictos explorados en la película no sólo se presentan al nivel explícito de la acción y de los eventos, sino se inscriben en el contenido de la puesta en escena (los objetos, personas, edificios, paisaje, etc.) y en la puesta en cuadro o las modalidades filmicas por las cuales se representan las imágenes del contenido (focalización, grados de angulación, iluminación, etc.). Jan Mennell pone especial atención en la morfología espacial a través de la cual Schyfter presenta y contesta una topografía cultural nacional institucionalizada. Basándose en las reflexiones sobre el espacio de la gran obra de Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Mennell describe “la elaboración filmica del espacio” como un proceso de significación regido por “nociones de forma y función que sirven como una especie de gramática o sintaxis, y que nos permiten leer el espacio como un texto visual”. Schyfter manipula los códigos de composición de la puesta en escena y el espacio visual para representar y proyectar el imaginario de la sociedad mexicana dominante articulando visual y textualmente la práctica espacial social y cultural que resulta en el aislamiento físico de la comunidad judía en México.

Si, como concluye Rubio, la novela *Beltenebros*, y su adaptación filmica, son parte de la atmósfera cultural e ideológica de los ochenta y los noventa que se materializa en el estilo artístico que ha venido a llamarse posmodernismo conservador, *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echeverría se inscribiría también en ese estilo artístico del posmodernismo en su variante de metaficción histórica. Aquí una vez más las relaciones entre literatura y cine se estrechan, y la película tiene su inspiración en la propia obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca —*Naufragios* (1542)— con la cual dialoga. Para Young, sin embargo, lo relevante no es estudiar la adaptación, sino relacionar la película con el relato de Vaca y también con una novela posterior a la película, *El largo atardecer del caminante* (1992) del escritor argentino Abel Posse, porque pone de relieve un problema fundamental de la representación que ha sido una reorientación

importante en las teorizaciones sobre la Historia en esta última década. El trabajo de Richard Young pone de manifiesto esa otra premisa que comparten el cine y la literatura y que es su capacidad representacional, y dentro de ella el problema de la verdad histórica. Coteja las versiones escritas y el texto filmico en torno del problema de la verdad histórica para demostrar el carácter “ficcional” de la construcción del conocimiento histórico. Así, las tres versiones de la historia de Alvar Núñez Cabeza de Vaca ilustran cómo la verdad, la representación y la reconstrucción de la realidad no sólo con respecto a la novela y la película, sino también con respecto al relato histórico se inscriben según las condiciones culturales y estéticas de cada época.

Finalmente, de todos los artículos de ese volumen, el de Omar Rodríguez, “Montaje e ideologías en *Oriana*” es tal vez el que explora en detalle dos aspectos fundamentales del lenguaje cinematográfico que son la idea de montaje y de puesta en escena, para después identificar cómo se plasman estas dos técnicas en *Oriana* e indagar de qué modo las mismas contienen un valor ideológico diferente. Este artículo se aboca a la tarea de identificar en la práctica filmica la distinción teórica entre el montaje como representación de una estética más expresiva y la puesta en escena, como una más realista. En *Oriana*, la directora, señala Rodríguez, prefiere marcar una línea divisoria entre ambas técnicas que dan como resultado una película con “porciones asimétricas”. En efecto, según las funciones y efectos del montaje, se observan tres secciones, en dos de las cuales predomina el montaje y en la última, la puesta en escena. El objetivo de Rodríguez es indagar de qué modo esta diferencia tiene sus correlatos ideológicos. Así, en las dos primeras secciones del filme, donde predominan las rupturas temporales entre pasado y presente, se pone de manifiesto una interpretación sobre la vida de *Oriana* como una respuesta “no tradicional a las exigencias” del medio social conservador. Por el contrario, la última parte de la película, cuya narración más lineal sustituye los recuerdos, pone de manifiesto que la decisión de *Oriana* de quedarse en la hacienda, lejos de ser un acto de

resistencia y liberación, es el resultado de la “subyugación al modelo patriarcal”.

Para concluir, el presente volumen reconoce la importancia de estudiar el cine y la literatura conjuntamente, en las más variadas formas analíticas en que esta relación pueda ser entendida, a fin de profundizar en las cuestiones teóricas y metodológicas que tal empresa plantea. Insistimos en la necesidad de identificar el valor particular de la representación cinemática como una incorporación de lo “real” en sus estructuras formales significantes. Uno de los propósitos de este ejercicio ha sido el de proveer un foro para orientaciones críticas que incluso compiten y se oponen, para que en el proceso de articularse expongan sus propios mecanismos analíticos.

Por último, ha sido un privilegio trabajar en este volumen con colegas del lado de acá y del lado de allá. Quiero agradecer a Edit de Gregoire su generosa colaboración en el proceso, a la directora Graciela Salto, a los miembros del consejo editorial, en particular, a José Maristany y a María de los Ángeles Carbonetti. A todos ellos vaya mi más sincero agradecimiento.

Rita De Grandis

Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.
- Ciria, Alberto. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995.
- Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Quesada, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: Montealeón, 1986.