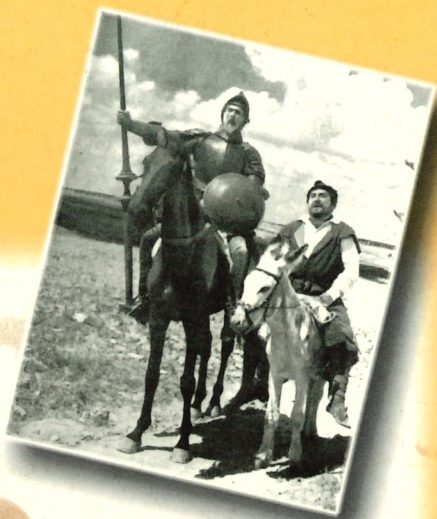


COLECCIÓN
**COMPÁS
DE
LETRAS**



Literatura española y cine

EDITORIAL COMPLUTENSE

COLECCIÓN
COMPÁS DE LETRAS

DIRECTOR
José Paulino Ayuso

CONSEJO EDITOR

Consolación Baranda	Pilar Martínez
Elena Catena	José Paulino
Jesús Antonio Cid	Alicia Redondo Goicoechea
Ángela Ena Bordonada	Carlos Sainz de la Maza
Covadonga López Alonso	Ana Vian Herrero

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

© 2002 by Editorial Complutense, S. A.
Universidad Complutense de Madrid
Donoso Cortés, 63 - 3.ª planta. 28015 Madrid
Tels.: 91 394 64 60 / 61. Fax: 91 394 64 58
ecsa@rect.ucm.es
www.ucm.es/info/ecsa

Primera edición: Octubre 2002

ISBN: 84-7491-681-X

Depósito legal: M-41.211-2002

Fotocomposición: M. C. F. TEXTOS, S. A.

Impresión: GRÁFICAS ENCO, S.L.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Del Doble al Autor

MARGARITA LEDO ANDIÓN

Universidade de Santiago de Compostela

El narrador que se narra. O las transferencias hacia su propia obra y hacia la obra de los otros. De los que lo destilan como objeto, como ausencia, como deseo. Para su puesta en película. Una de las posibilidades para adentrarnos en un mundo organizado bajo la relación Cine y Literatura.

No vamos a tratar, en *Del Doble al Autor*, sobre los usos que el cine, ese artefacto, vino haciendo de la literatura, y que Joaquim Molas¹ señala en la búsqueda de argumentos, en la posibilidad de experimentar a través de su conversión en imagen y, por fin, en ponerse —el Cine— a desarrollar su propia literatura. Por el contrario, los autores que irán apareciendo en este texto tal vez tengan más que ver con el «fuera de campo», aun cuando a nivel empírico lleguen a establecer lazos de profunda empatía con autores literarios, o con el pasaje de lo escrito para lo visual. Y en absoluto brillarán por su ejemplaridad para ayudarnos a dar con el quid de este *couple inconnu*.

Ellos son, en general, personajes dobles, en no pocos aspectos transferibles, intercambiables entre sí, y su función única y unívoca consistió en hacernos retomar un interrogante que estaba en los sesenta y del que, a día de hoy, encontramos indicios ligerísimos, raros trazos que nos gustaría ampliar aun a riesgo de falsificar.

Para atrevernos a este tipo de incursión poco reglada traemos para casa a Todorov, al Todorov que observa e interpela al humanismo desde la historia del pensamiento —tal y como les propongo interpelar al cinematógrafo— precisamente por las relaciones que el pensamiento establece con la práctica, es decir, con la política y, retomando un término del Godard profundo, con la moral. Desde Todorov la historia del pensamiento son esos autores de los que uno se decide servir, esos autores que uno vuelve a utilizar no para reconstruir-

¹ Joaquim Molas: «Literatura d'Avantguarda i Cinema», *Literatura i Cinema Occidentals, Segle XX (II)*, Pere Corenellas/Jordi Graset (Coord.). (Sabadell: Ajuntament de Sabadell/Cine Club Sabadell, 94), pp. 17-29.

➤ los o contextualizarlos, sino para expresar con ellos tu propia propuesta, ese cierto estado de necesidad que te convoca hacia la intervención, hacia la creación de ruidos, a no aceptar las cosas *tal cual*.

Desde ellos, desde cada referencia, establecemos un ámbito imaginario de diálogo con ese lector, con ese receptor, que será el destinatario de una mirada, de una película, sin por ello tener que renunciar a su capacidad de re-escritura, a su afán abismal de interpretación, pero sabiéndose abocado a rozarse cada vez más con obras cuya legibilidad, ese síntoma de gran madurez², está codificada al igual que su efecto estético, con la salvedad de que si hablásemos de cine literario nos deslizaríamos hacia la sugestión en lugar de fijarnos en la representación.

No oculto que esta entrada en el problema sumado a las incertezas que me plantea pensar, en el caso español, las relaciones Cine y Literatura, me condujo a un sin número de pasajes sin destino final, y sólo un texto althusseriano, texto a su vez aderezado por Alain Badiou, fue capaz de venir en mi ayuda, gracias a su misma terquedad y capacidad de seducción como todo sistema bien acabado, y animarme a plantear lo más frágil de este romance como una cuestión que tiene que ver directamente no con el resultado —ese producto sobre-representado, falto de credibilidad, con personajes hiper-caracterizados, etc.—, sino con la debilidad del proyecto de la última generación del cine español.

Porque, de hecho, hemos rutinizado eso de «demasiado literario» para referir la mala resolución entre literalidad y narratividad, mala resolución que solemos transferir hacia el pinchazo en los diálogos y para el repertorio de tics que acumula un cine hecho de prisa, y que pasa aún más de prisa por la exhibición. Por otra parte, resulta inevitable en el actual sistema de producción no seguir acudiendo a la literatura para encontrar un argumento pre-elaborado sobre el que trabajar más o menos rápido. Si además el filme de referencia —casi siempre con un juego burdo de espejo frontal— es de autor o autora con grupo mediático de fondo, asistiremos perplejos a la descalificación de la mínima crítica, *and so on*. Y así, de esta manera, se sigue fabricando la creencia de «nueva edad de oro» del cinema.

Lo real, visto desde esta perspectiva, nos anima a retornar a la teoría. A los veinte, a los treinta, cuando se nos aprende que el montaje paralelo viene de Dickens, que Flaubert

➤ ² Marie-Claire Ropars Willeumier: *Lecturas de Cine* (Madrid: Fundamentos, 1971, pp. 253-272). Al comparar los dos discursos, el de la novela y el del cine, hace hincapié en que la estabilización de las convenciones permite un cine literario.

expresó la necesidad de nuevos lenguajes para acceder a la simultaneidad o que Dos Passos es sólo un botón del inmenso muestrario viceversa de la literatura que viene del cine. Nos anima, lo contemporáneo, a volver la vista a los sesenta y establecer un meta-discurso que trate sobre todo en su mismo andamiaje, de los materiales en los que confió y de dilucidar en qué se manifiesta el conflicto viscoso que nos impide el placer del texto y nos aleja, también, de la emoción. Que nos hace ignorar la necesidad de ese brebaje, un «chá da vida» iniciático con el que me pienso como mi mismo doble, sin perder la distancia con ese mi doble.

Desde *Le jardin imparfait*³, de Montaigne/Tzvetan Todorov, anunciamos nuestro compromiso contractual con ciertos autores, escogidos como material sobre el que desplegar su propio modo de pensar y de actuar. Sin pretensión de historizarlos, me preocupa entender cómo se dirigían a sus contemporáneos, si se pensaban a la vez producto y operadores de su época, si su actitud se traduce o no en intervención, ese estar inmersos en un territorio expresivo cuyo «Konstructor» no se encontraba ni en el relato ni en la mostración, sino, tal vez, en «faire le point du temps», en las transiciones y en el propio *medium* que nos aprendió la relación con la apariencia como nueva consciencia, como esa/otra modalidad de conocimiento y de comprensión.

Las categorías que nos permitieron iniciar esta aproximación crítica entre el Cine y la Literatura considera tres posibilidades, algunas complementarias, otras alternativas, que a nivel funcional podrán leerse como contrarias —capaces de anularse mutuamente— o bien coaligadas por un vínculo mórbido, activo y paradójico que mantiene, en abierto, esa su puesta relación entre dos:

1. La obra literaria como *origo*, como generadora de un proceso de re-escritura —dejamos al margen adaptaciones fieles, por ejemplo, «Los Santos Inocentes», de Delibes/Camus—, la obra literaria como pretexto para hacer crecer la apuesta de un Autor: «La Princesse de Clèves», de Madame de LaFayette, para una constante de Autor: Manuel de Oliveira, el mal de amores, esta vez en «La Lettre». O el secreto, el triángulo, los personajes en espacios cerrados —la religiosa, la mujer de la alta sociedad, el cantante popero—, tipologías que le permiten al realizador «acompañar esta historia personal e íntima con fragmentos de una visión social que mos-

³ Tzvetan Todorov: *Le jardin imparfait. Le pensée humaniste en France* (Paris: Grasset, 1998).



traría el desajuste que acontece en la actualidad, con la misma fuerza que las crueldades del pasado», se recoge en el programa de mano de los «Renoir».

2. La literatura como fuente no visible, como *La Voix des Choses*, una compilación de textos pegados con fotos-*souvenir* desde diferentes culturas o personas, desde los Evangelios apócrifos a Tao-Te Ching, Blake, Dylan (Bob) o Paul Klee, un nuevo «libro de horas» que nos abre desde su interior la Yourcenar, eco de una impronta o de un objeto que perteneció a otro tiempo, a otro lugar, a otra mirada. Ecos de Mallarmé o de James Joyce fáciles de tocar en «Vida en sombras»⁴, de Llobet-Gràcia, el autor que comienza en el 1928 con un «cinehome», «Una terraza», sus hermanas como personaje, y que veinte años después ensambla todas sus ausencias —ausencias tanto en el cine como en la existencia del protagonista— en un filme emblemático para el análisis de cómo narrarse a través de otro autor —el Hitchcock de «Rebecca»— o de los autores que como Sigmund Freud alargaron los nuevos paradigmas también a la producción literaria, también a la obra cinematográfica, también a la democracia (las mujeres accedimos al Yo).

⁴ «Vida en sombras» (1948): Producción Castilla Films, con Fernando Fernán-Gómez, María Dolores Pradera, Isabel de Pomés. Único filme de Llobet-Gràcia en 35 mm, se exhibe en 1973 en el Cine Club Sabadell y, restaurado, en 1983 en la Setmana Internacional de Cinema de Barcelona. Cfr. Basilio Casanova Varela: *Circularidad y eclipse del sujeto en «Vida en sombras», de Llobet-Gràcia*, TD, UNED, 1998.

3. La vampirización, la mimesis, el conflicto no manifiesto, las mil simulaciones que aletean en el cine español, y que no podemos separar, extrañar, de la interrupción violenta de su evolución en 1936.

Después vino la adhesión a la literatura social-realista, para volver a tocar tierra; la inmersión en el cotidiano desde lo hiperreal, para recontar todas las pérdidas, incluso la de la quiniela, un real con póliza de veinticinco céntimos en la instancia que te identifica como candidato en la España del puesto de verdugo vacante. Llegaron los cincuenta, los sesenta y nos alejaron tanto de la iconografía del régimen como de las mujeres del régimen, guapas como siempre. «La tía Tula», de Miguel Picazo, y, sobre todo, «Nueve cartas a Berta».

Y del Llobet-Gràcia de la modernidad, organizador cultural en «Amics del cinema», a otro bien distinto, un animador del cineclubismo en el franquismo, del cineclubismo-sujeto colectivo que nos permite hoy regresar a publicaciones como *Nuestro Cine* o como *Film Ideal*, en su función de crítico: Víctor Erice escribiendo sobre «Il Gattopardo»⁵, un Visconti que se va cien años atrás, hacia el fresco lúcido que Giuseppe Tommasi Di Lampedusa entretejió para esa figura que pierde pie en la arena movediza de la Historia. Un héroe negativo, en lenguaje convencional, que no nos costaría mucho trabajo localizar en la filmografía de un Erice que habla del Príncipe de Lampedusa al hablarnos del personaje de la novela de Lampedusa; un Erice escribiendo sobre «La tía Tula» de Miguel Picazo para hablar del pensamiento de Unamuno, y para adentrarse en lo que será «El espíritu de la Colmena», en lo que será «El Sur». Para hablar de Proust. Para dejar constancia de que esa línea clara nos conduce, siempre, hacia el narrador que se narra, hacia la mirada del doble desde la del autor.

DIDEROT, DIDEROT

El piso parisino de Monsieur Marey sirve, en no pocas ocasiones, de espacio de presentación y de discusión sobre nuevos ingenios y es justo el lugar en el que un inglés retornado de América se dispone a proyectar con el Zoetrope un disco de cristal en el que había impresionado imágenes de un animal en movimiento a partir de clichés fotográficos. Cuando el disco se pone a girar, los invitados, entre los que está Monsieur Ardan, si lo denominamos a partir del personaje de «De la Tierra a la Luna», o Nadar, si hablamos del impecable indagador y positivista creativo que comienza a hacer fotos como fotos y no como retratos al óleo,

⁵ Víctor Erice: «Entre la historia y el sueño», *Nuestro Cine*, núm. 26, enero 1964, Madrid.

asisten a la visión de Sally Gardner, a galope sobre un caballo negro, todo el tiempo que dura la contención de la respiración. El 3 de noviembre de 1890 el fisiólogo Marey presenta en la Academia de las Ciencias un artefacto que permite fijar el movimiento.

La necesidad de efectos se entrelaza con un nuevo espectáculo, el «teatro óptico», y con él se nos brindan las pruebas de artista de la fotografía en movimiento con una bifurcación desde sus comienzos: hacia lo natural y hacia lo imaginado. Con la obsesión de transparencia, con la profusión de artimañas para la exhibición de lo imposible en el reino de lo terrenal y con un espectador que paga por ver cada sesión, ahora en el Gran Café.

Pero antes de su existencia material, es decir, mucho antes de existir las condiciones técnicas, sociales y políticas —una cierta asunción de la ciudadanía— para la producción de películas, un consumado experimentalista, Monsieur Diderot, piensa en el muro virtual, en la pantalla, y desarrolla obras para ser vistas. La innovación formal más importante del XVIII es, en efecto, la invención de la puesta en escena y de un espacio teatral fundamentado en el reconocimiento efectivo de lo visual al que se le otorga por primera vez un estatuto verdaderamente positivo y lógico, nos dice Jean-Claude Bonnet⁶ en un texto precioso que analiza lo pre-existente como fuente además de señalar la impronta de Diderot en los directores que trabajaron con sus obras, una notación que está argumentada por Eisenstein en 1943, «Diderot a parlé du cinéma» estableciendo la coincidencia entre la «cuarta pared» de 1767 y su puesta «en acto» por el teatro de artistas en 1898, llegando a lo que sólo el cine es capaz, es decir la pulverización de la frontalidad, juego de planos para una deslinearización general. En todo caso un final feliz que avalaría la creencia hegeliana de que cualquier hecho es una teoría, como en este caso el debate sobre una relación aún inmaterial «écrit/écran», ese *couple inconnu* que en «Moderato Cantabile» nos brindaron, manteniendo lo específico desde cada sistema, Peter Brook/Marguerite Duras.

Como ya se habrán dado cuenta, nuestro interés en Diderot —a partir de los autores que van apareciendo en un corto papel de sí mismos— tiene que ver con un método que consideramos matricial para la relación que nos ocupa: la sustracción. Por eso Diderot no resulta «histórico», ni siquiera «clásico» cuando quien lo acoge como referencia es Robert Bresson.

Y una de las reglas bressonianas —que siempre trabaja desde el interior— se desprende del *idearium* Diderot al evitar la usurpación de las estructuras enunciativas por un deslizamiento más que usual de lo argumental hacia la representación.

⁶ «Le XVIII^e siècle à l'écran», *Cinémas, Revue d'Études Cinématographiques*, vol. 4, núm. 1, Automne, 1993, Québec.

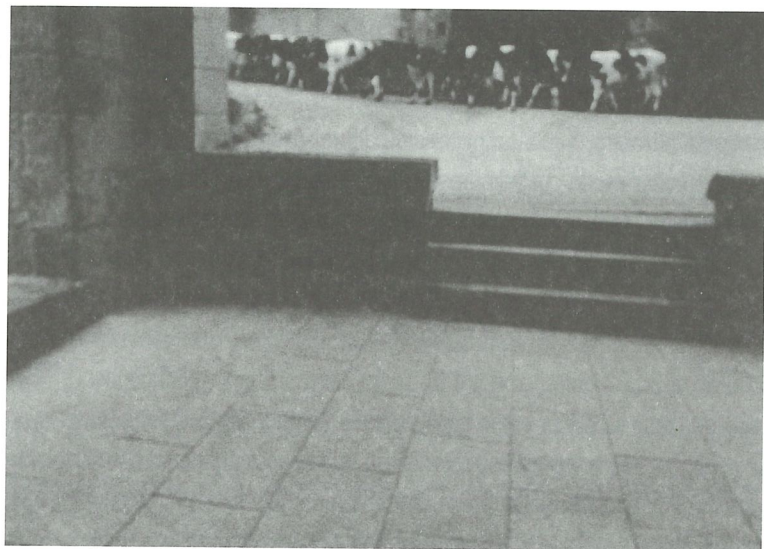
Es conocida la atracción de Bresson por nuestro enciclopedista de cabecera, su manifiesto contra lo redundante entre imagen y voz, su confesión a propósito de la imposibilidad de entrar en el otro, en Diderot, despejándonos el camino hacia la notación, «La voix des Choses», hacia el rastro, hacia la influencia cultural desde otro sistema expresivo, desde otros objetivos (evitar a toda costa la presencia de la religión en el caso Bresson), desde otros parámetros políticos (pre-revolución en el setecientos, postguerra en el 1945) y desde un producto dentro y fuera del cine, próximo y lejano como lo es siempre el producto literario.

Porque a partir de este nuevo *medium* sin pasado, un filme y un libro resisten apenas como método la comparación. Son categorías tan distintas, que bastaría con pararnos y observar la diferencia ontológica entre un lector, aun cuando coincidamos con Barthes en aquello de que «leer es volver a escribir», y un espectador, una persona también doble que mira y se mira a sí mismo como espectador, un espectador consciente de los lazos que se crean entre el cine, el deseo y la mirada, entre la mirada y el poder, como nos repite desde hace mucho tiempo, ya desde *Cahiers*, Jean Louis Comolli.

Porque en cada *medium*, su misma materialidad instaure un tipo de distancia entre los signos que convoca y la realidad que evoca, distancia entre significativo (acciones, escenas, segmentos espaciales y temporales) y referente desde que entra en juego el dispositivo lingüístico, nos advierte Gaudreault⁷, al revisar los conceptos de uno de los primeros teóricos, de Mitry, de su discurso en torno al paso de la teatralidad a la narratividad y al anotar la preocupación última de uno de sus maestros, de Gérard Genette, que trata de eliminar en el relato, *dans le récit*, la segmentación entre lo teatral y lo fílmico. Genette va a extrañar del filme la narración y dirige su punto de mira hacia la noción de construcción, construcción de acciones, escenas, segmentos espaciales y temporales... como el lugar de los nuevos dilemas. Por su parte, la propuesta de Gaudreault no elimina ni del texto escénico ni de la escritura la narratividad, pero los distingue por lo que llama, retornando a Jakobson, la literalidad:

Mais quelle-est au juste que cette *littéralité* filmique, cette faculté langagière qu'aurait le cinéma de produire divers énoncés qui se situent à un niveau supérieur d'abstraction à la seule démonstration? Elle se situe à différents niveaux de l'intervention «cinéastique», mais on la voit principalement à l'oeuvre à deux niveaux: les *intertitres* et le *montage*.

⁷ André Gaudreault: *Du littéraire au filmique* (Paris: Armand Colin, 1999), pp. 179-183.



El libro y el filme participan, en muchos aspectos, como expresión —pensemos en la función constitutiva del montaje para la cinematografía frente a la calidad de la experiencia expresada con enunciados lingüísticos—, como arte —parémonos en esa acepción feliz de la Literatura como la abolición del tiempo—, como comunicación —partiendo de nuestra capacidad de imaginación, de intuición, de reacción a la memoria todos nos sabemos diferentes como personas lectoras y como personas espectadoras—, por su relación con la técnica, participan, decíamos, de una suerte de irreductibilidad que sólo la dialéctica, la implicación de contrarios en el mismo objeto estético que se crea en torno a las hipótesis 1 y 2, nos permiten pensar en una posibilidad de articulación. Y para esta posibilidad quizás convendría eliminar de una vez, como giro en el lenguaje, la palabra adaptación y con ella comenzar a transferir para la cultura material el modo de mirar la posible relación entre el texto y el filme en tanto modo de conocimiento.

Señalando que la mitad de la producción cinematográfica se origina en la literatura, Marie Claire Ropars-Wuilleumier nos introduce en la re-escritura como apropiación, como *mise en double*, en la que el filme deberá inventar, crear, construir su propia diferencia, borrar las huellas y no temerle a «les brusques retours mémoriels qui disent en quoi l'oubli suppose la mémoire qu'il occulte». *Mise en double* que ejemplifica, magistralmente, en Max

Ophuls el autor que sin asomo de pudor ni de problematización manierista reivindica, por una parte, la referencia a la literatura para, por otra parte, incorporarla a su paradigma máspreciado, a la autosuficiencia de lo fílmico, la paradoja de lo subjetivo en cada producto al que accedemos por cultura, mediante reglas, aunque permanezcan más o menos ocultas en esa palabra prodigiosa que puede que sólo exista cuando la nombramos: la imaginación. O en ese atributo que te responsabiliza de la realidad, la historia, el estilo, la puesta en forma y te somete a la definición que cada época establece para autor: ese que decide los caminos de la transformación.

Sentimos especial atracción, como tema literario y cinematográfico, por una figura que admite técnicas realistas, flujos impresionistas, aproximaciones psicoanalíticas, insertos de *non sense*, densidad expresionista, etc. Nos atrae de manera abismal cada trabajo en torno a la pareja desconocida, desde *Exiliados*, por seguir con Joyce, a *Cuando vuelvas a mi lado*, de Gracia Querejeta, para cerrar el arco temporal. Y como entrada en ese ámbito, para darle cuerpo a la transformación y a la pérdida inevitable de la literatura que, como obra cinematográfica, ya no podrá ser nunca más literatura porque se le pegó, como una membrana, lo visual, nos parece inexcusable tratar ese *couple inconnu* Duras/Brook en una peli-relicario donde se unieron para siempre Jeanne Moreau y Belmondo, la mujer del patrón y el asalariado, *Moderato Cantabile*, desde la cadencia de lo temporal:

La historia de la pareja desconocida se convierte, entendámonos, en la historia de Anne y de Chauvin, de esa pareja que no se conoce pero que existe, se nos revela, a medida que se inventa. Desde entonces, el tiempo del primer relato, el del cotidiano, el de los reencuentros renovados durante diez días, a pesar de la precisión del reloj, va a ser habitado por un tiempo de fabulación, por un tiempo libre de contingencias, un tiempo que se nutre de cada acontecimiento vivido para convertirse en un tiempo sin límites en el que el pasado, el presente y el futuro se anulan en un tiempo absoluto, ese de la pasión incandescente [...].

Doble relato que en la obra de Brook se articula oponiendo lo verbal con la imagen, nos advierte Gardies⁸, para hacernos entrar en un pormenorizado análisis sobre la diferente materia expresiva de un libro y un filme.

⁸ André Gardies: «Narration et temporalité dans *Moderato Cantabile*», *Cinémas*, vol. 4, núm. 1. Automne 1993 (Traducción de la autora).

Diderot habló sobre cine. Y uno de los suyos, Bresson, radicaliza la sustracción en su búsqueda de un espacio expresivo y de sentido para lo auditivo, sin que se utilice como ilustración de una imagen, ni como connotación de una acción. En *Les dames du bois de Bologne*, el autor de *Notas sobre el cinematógrafo* omite nada menos que la descripción psicológica, tan cara a Diderot, y se ciñe a los hechos como paso para la intriga, esa abstracción, para determinar el destino de Mme. de La Pommeraye, y para cuyo análisis recomendamos el trabajo ejemplar de Giorgio Tinazzi desde la frase-reclamo, *l'economia della forma*, con que define a Robert Bresson⁹.

Acercándonos ahora a un bressoniano, sólo un finlandés, Aki Kaurismäki, podría aventurarse a la transparencia de las condiciones en las que una obra se produce como relación de identidad con su propio tiempo al explicar, sin más, en una entrevista en *Dirigido por...* (febrero, 1990) los porqués de *Crimen y castigo*:

Aún no tenía ningún estilo, seguramente no rodaría en mucho tiempo, Hitchcock había comentado que era un no-filmable, así que conjugué austeridad, un alfabeto de la serie B, la psicodostoieskiana, y una pléyade de acontecimientos que pasan en una ciudad anónima. Como resultado, retorné a la idea que me había sido anunciada: infilmable.

Tal vez porque lo infilmable tiene que ver con él, el proletariado, la nostalgia, la ambición y el deseo de ser eterno polizón, Kaurismäki, cuando ya podíamos reconocerlo por su estilo, dio media vuelta hacia la pieza más conocida del mundo para intervenir en eso tan reconocible y palpable de la burguesía: el beneficio, el engaño, el crimen, la traición, pero enganchados en lo que no puede escapar del filme, al tratamiento de la luz para que se nos peguen sus rituales como se nos pega la ironía; Hamlet-propietario mayoritario de la compañía, tocado por una infancia de la que no consigue salir, se entretiene pintando monigotes, describe Angelo Signorelli¹⁰, del mismo modo que se entretiene, con él, el destino.

El espacio de los interiores sombríos lo domina un mobiliario pesado, que parece tragar toda la luz imponiendo su propia marca lúgubre. La estructura es una lucha en dirección a la oscuridad, en la que sombras penetrantes cortan cualquier conexión con el tiempo. Los personajes son curas introvertidos con vestimenta sobria que realizan ceremonias que tienen que ver con la muerte y con la traición.

⁹ Giorgio Tinazzi: *Il Cinema di Robert Bresson* (Venezia: Marsilio Editori, 1976), pp. 61-68.

¹⁰ Peter von Bagh: «A comedia dos vencidos», *Aki Kaurismäki* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990), pp. 13-35.

En todos los casos la literatura como alteridad, como ese otro con el que te relacionas desde la diferencia, como visión romántica o como línea de sombra que depende de vientos propicios para que se resuelva de modo creativo ese enigma que enlaza dos modos de construir la ausencia. En todos los casos la puesta al día del conflicto, su reactualización a partir de una forma pensada que no depende del material literario como referente, que moviliza el acervo simbólico que se fue convencionalizando en la cultura occidental en torno a determinados clásicos y que consigue hacer avanzar ese misterio dostoeskiano de que no hay razón que no pase por la sensación ni sensación que no tenga que ver con la razón, frase que deja el proyecto genoma en rutina aburrida de los almacenistas.

UN SUJETO PARA UN OBJETO

Personalmente le debo a Dziga Vertov cierta aprehensión hacia el cinema «literario» con su torpe ilusión de credibilidad. O a Brecht, o a Benjamin, o, para seguir citándolo, al mismísimo Marx: la obra de arte o cualquier otro producto crea un público sensible al arte y capaz de disfrutar la belleza. Así, la producción no sólo elabora un objeto para un sujeto, sino, además, un sujeto para un objeto.

Reduciendo al máximo, aplicando la sustracción hasta su punto cero, tal vez planteásemos la hipótesis de si el cine español, al fallar como objeto, o como modo de situar ese objeto por entre ese *couple inconnu* de la cultura como mercado, tampoco consiguió crear ese sujeto capaz de gozar con la mirada que ese otro, el director-autor, le está proponiendo, de modo fragmentario, desde nada menos que el plan de estabilización, el seiscientos, la real-politik y la bisera antiamericana del general De Gaulle.

Desde Vertov —y hasta Erice, Basilio Martín Patino o José Luis Guerín— nada me fascina más que darle vueltas, a través de sus textos, a la consigna lisa de los kinok>s: el cine-drama es el opio del pueblo. Sus manifiestos contra el héroe o el guión, contra «ese juego de muñecas, en otro tiempo divertido, que las gentes llaman teatro, cinematógrafo y demás», me sitúa en el interior de una época en la que escritores como Tolstoi defendían un cine que expresara «la verdad», o en la que Jack London, un escritor metido a periodista, saludaba la llegada del medio que acabaría con la desigualdad entre alfabetos, alfabetizados y todos los que no sabíamos leer.

No es casual que el cine como teoría del cine esté en los filmes de los años veinte en Vertov, Vigo, Epstein, que realiza «La caída de la casa Usher»; en autores que al hacer cine hacen teoría del cine, como nos relató Dominique Païni en la presentación del conocido como «ciclo bretón»¹¹; Epstein con sus fondos activos de aguas, mareas, la tempestad, la necesidad, el sujeto colectivo como resultado de un proceso de relación en el que los personajes pueden representarse a sí mismos y, sobre todo, por *faire le point du temps*.

No es en absoluto aleatorio en estos pasajes desde el doble al autor, desde el autor cinematográfico al literario, si entendemos la Literatura como pre-existente, como fuente, que desde los escritores-guionistas de los años treinta americanos y hasta los franceses que escribían para Alain Resnais, la escritura para otra cosa que no es literatura nos devuelve un paisaje completamente diferente al que no es ajeno la consciencia de la muerte del héroe ochocientista, que pobló la gran novela de lo real, y la quiebra del siglo xx en dos. Si seguimos la periodización de Goldmann¹², la misma nos llevaría de la etapa final del capitalismo liberal, pongamos el drama en el *crack*, al capitalismo de organización, pensemos en el *nouveau roman*:

Todo este conjunto de criações nos parece situar-se no interior de um processo de radicalização, que começou com o romance de herói problemático, continuou com a filosofia existencialista e no romance de dissolução do personagem e de um mundo descomposto e angustiante para chegar à reaparição de um universo estável, equilibrado, mas rigorosamente a-humano.

Acercándonos a lo que recordamos, los cuarenta para el musical o la comedia Hollywood, pero también para Bresson y para el neorrealismo, nuestra memoria mima a Robbe-Grillet, el «off» como presencia de una mirada «en el seno de lo que se le ofrece a la mirada» (Ropars Wuilleumier: 71), el bruto de la realidad, el objetualismo, y la época del cinema moderno cuando nos hace ver la imposibilidad de relación con formas expresivas anteriores y con modalidades del cinema anterior. Reaparece, como en los veinte, la preocupación por el espectador; por los personajes sin imagen; por el doble-autor, como nos comenta la Duras al referirse a *Hiroshima* de Resnais, de que la obra escrita para el filme es

¹¹ Porto 2001, *Odisseia das Imagens*, Cinema Rivoli, septiembre 2000.

¹² Lucien Goldmann: *A criação cultural na sociedade moderna* (Lisboa: Presença, 1972), pp. 99-123.

la huella de una obra anterior; por la insistencia en mostrar en lugar de decir; por la cámara como espacio de lenguaje y de la exploración del tiempo mental; por la elipsis y hasta llegar a la ausencia, total, de narrador. El cine como diálogos y como escenarios: la casa, el tren, la calle, el paisaje..., la foto, la pose, la palabra, la no-acción. El fuera de campo, la cámara fija, lo que no se ve, el tránsito: *Sicilia*, de Jean Marie Straub/Danièle Huillet.

¿Qué es esto?, comentaba el septiembre pasado a la salida de los cinemas Unibanco, en São Paulo, un espectador. ¿Qué é o qué isto é? Nen teatro, nen opera, por suposto cinema nao. Premio de la crítica del Festival Internacional de São Paulo, 1999.

Desde la novela, censurada, de Elio Vittorini (1937-1938) «*Conversazione in Sicilia*»: *Sicilia*. Isto é.

Con Greenaway¹³ como autor de cabecera debajo de mi almohada tiendo a creer que los directores se limitan a narrar novelas en la pantalla, que el desvío de origen está en Griffith y que eso de la civilización de la imagen es una notación tan próxima y distante como lo es la percepción del aura. Pero algo se tambalea cuando aplico este tipo de entrada a lo que, de manera genérica, denominamos como «caso español».

¿Por qué resulta casi imposible pensar en una relación como la que entretejen Cine y Literatura y qué resquicio queda para establecer alguna referencia que no nos conduzca inevitablemente a la confrontación?

Evitamos, por un principio elemental de oportunidad, los grandes relatos, *Don Quijote* en la pantalla, como tituló uno de sus artículos en *El Nacional* de Caracas, años cincuenta, Alejo Carpentier repertoriando, desde la época del cinema mudo y con excursos teatrales y operísticos, la mala suerte que acompaña a quienes tratan de sacar al personaje de su libro y a los directores que no son capaces de ver que el imaginario no resiste de manera cómoda la visibilidad. Escogemos, de memoria, la materia más próxima, ese personaje que no tiene imagen, *La Femme de Chambre du Titanic*, pero seguramente no nos servirá —desde dentro de la norma— porque Bigas Luna es Bigas Luna y porque Didier Decoin, el autor de la novela, es francés.

Aun así, el pequeño percurso nos aportó esa figura resbaladiza del doble autor, en un juego de espejos que por su misma existencia elimina las dicotomías, esa conjunción entre Cine y

¹³ Peter Greenaway (28-9-1995), Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Conferencia de inauguración del curso 1995-96 de los Estudios de Comunicación Audiovisual.

Literatura, devolviéndonos la posibilidad paradójica del dos como identidad, como producto y como causa, en lo que suele conocerse como re-escritura, en lo que durante un tiempo se llamó adaptación para ser sustituido, en esa búsqueda agónica de territorio empírico, por versión. Retornamos a *L'oubli du texte*¹⁴, el gesto de borrar las huellas como bruscos retornos que nos indican justo ese punto en que el olvido trae en su regazo la memoria que quiere ocultar.

«Pensar en hacer películas», la frase de Erice¹⁵, me devuelve la idea de proyecto, de actitud moral (desde el *travelling* y Godard), de realismo crítico frente a manierismo y me hace combinar opiniones como las de Pere Gimferrer, en defensa de las adaptaciones teatrales: «Es tracta d'una experiència de filmació de la paraula, pura fenomenologia del diàleg i del gest que vertebrada i és vertebrada per ella» con las declaraciones de Erice, en 1984, a la revista *Positif*—recuerden su influencia en *Nuestro Cine*, donde publicó sus escritos como crítico, y aprovechen para recordar la relación paralela entre *Cahiers* y *Film Ideal*— al anunciarnos que la ficción seguramente haya naufragado: Los personajes han desaparecido [...], para qué hablar, qué decir [...], a menudo he tenido la tentación de derivar hacia una estructuración cinematográfica fragmentaria, el diario íntimo, el ensayo, la reflexión con, puede ser que, un soplo de ficción.

Puede ser que un soplo de ficción. Suerte de tránsito, como «o chá da vida», que en el corazón de la Amazonia te coloca para la reflexión. Durante un tiempo limitado, limitado como el *tempus* del filme. Y en un espacio que no nos pertenece, como no nos pertenece el espacio del tránsito, porque es un espacio creado por la cámara, por el movimiento de la cámara, esa mediación. Por «o chá da vida». Por el tacón de aguja de la camarera. Don Luis Buñuel, *voyeur*.

* Imágenes Vari Caramés.

¹⁴ Marie-Claire Ropans-Wuilleumier: «L'oubli du texte», *Cinémas*, vol. 4, núm. 1, Automne 1993, pp. 11-21.

¹⁵ Carmen Arocena: *Víctor Erice* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 9-36.