

el cine, la literatura y sus destinatarios

por: ambrosio fornet

Antes de someter algunas ideas sobre el tema, quisiera poner las cartas sobre la mesa: sólo me referiré al cine de ficción, no al documental.

El término cine-literatura me recuerda siempre un alucinante relato de Poveda escrito a raíz de la Primera Guerra Mundial. Es la historia de dos hermanos siameses que acaban odiándose y matándose al descubrir que son infinitamente desdichados, precisamente porque son inseparables. En realidad, es el más fuerte quien toma la iniciativa, tal vez sin darse cuenta de que deshacerse del otro equivale a suicidarse.

Me atrevería a decir que en sus ambiguas relaciones con la literatura, el cine se ha mostrado a menudo como el hermano más fuerte de la fábula. No podía ser de otra manera en la prehistoria de un arte que aún buscaba a tientas su propia identidad. Aquel curioso aparato tomavistas que con su impasible ojo de cristal registraba el fluir inagotable de la comedia humana, las vicisitudes del pícaro, el gesto operático del rufián, el desplome de la doncella burlada—, tomó de pronto conciencia de sí mismo y empezó a exigir credenciales artísticas, pese a sus orígenes mecánicos y a su irrenunciable vocación industrial. Aún no había producido una obra maestra y ya balbuceaba una poética insolente, basada en centenares de melodramas baratos y en su indiscutible capacidad para apresar la vida en movimiento.

En movimiento y, sobre todo, sin barreras de tiempo ni de espacio: con esos trucos de magia se atrevió a reclamar, a menos de veinte años de nacido, un sitio propio entre artes tan venerables como la danza y el teatro. Fue a través de este último que chocó por primera vez con la literatura; puesto que no hay arte que se limite a reproducir otro arte, el cine no podía formular su propia estética sin afirmar previamente su naturaleza antiteatral. Era,

como diríamos hoy, un problema de lenguaje, y los primeros dramas adaptados al cine parecían demostrarlo. "No es culpa de Shakespeare que las películas Hamlet y El rey Lear sean tan malas—observaba el sicólogo Hugo Münsterberg en 1916.— Si alguna vez surgiera un Shakespeare de la pantalla, su obra tampoco resultaría convincente en caso de ser llevada al escenario. Peer Gynt, con actores mudos, ya no es la obra de Ibsen."

Son argumentos que revelan una clara conciencia de los propios medios expresivos, pero la rama industrial del cine carecía de escrúpulos artísticos o literarios: necesitaba materia prima y allí estaba el botín, al alcance de la mano, con el prestigio de la alta cultura y el brillo indeleble de los clásicos. El hecho de que un Ibsen mudo dejara de ser Ibsen, no impidió que, entre 1911 y 1922, se hicieran treintidós versiones cinematográficas; es decir, treintidós falsificaciones o sucedáneos de sus obras en cinco países distintos.

El descrédito del cine en los círculos intelectuales de la época no reflejaba sólo el choque de dos formas de producción y distribución de la cultura—con el cine como portavoz de una línea colectivista, democrática y popular—, sino también de dos concepciones sobre la difusión y el consumo de bienes culturales—con el cine como representante del más burdo mercantilismo. No asumir esa contradicción, en términos teóricos y prácticos, era caer en el falso dilema del populismo o la vanguardia, una opción que por lo demás la historia misma del cine—o al menos la de Hollywood y el cine sonoro— no tardaría en cancelar. Münsterberg decía que la primera exigencia estética de aquel arte naciente—que él todavía llamaba fotodrama— era el talento imaginativo de directores y guionistas, y que en eso el fotodrama no se diferenciaba en lo



Doña Flor y sus dos maridos. Basada en la novela de Jorge Amado

más mínimo de las artes tradicionales; nadie, por consiguiente, debía albergar temores de que "escribir libretos para uso de este nuevo arte sea algo que esté por debajo de su dignidad artística". Pero junto a la sosegada voz del Dr. Jekyll no dejaba de oírse la del persuasivo Mr. Hyde: el señor Frederik Palmer, de la Palmer Photoplay Corporation de Los Angeles, California, que publicó en 1919 una voluminosa Enciclopedia de argumentos cinematográficos. "Todo escritor —advertía sagazmente el señor Palmer— debe estudiar con mucha atención su mercado para saber qué escribir y dónde venderlo". Sólo Coalidge podía haber sido más lacónico: "The business of America is business", nuestro arte es el arte de hacer plata.

Ya nadie sabrá nunca qué papel cultural hubiera desempeñado el cine a escala planetaria de no haber seguido la estética de Palmer, es decir, la dramaturgia del individualismo y la frivolidad. Tal vez ya fuera tarde en 1920, pese a Griffith, o en 1930, pese a Avaricia, La quimera del oro, Metrópolis y la eclosión deslumbrante de Potemkin y el cine soviético. En un plazo brevísimo, casi diríamos que por arte de magia, la verdadera magia del cine como fenómeno social, millones de personas en todo el mundo habían sido alfabetizadas visualmente. . . para que pudieran descifrar sin esfuerzo una docena de historias mil veces repetidas cuyo único secreto consistía en ser siempre las mismas y

saber ocultarlo hasta el final. Barbaro se sorprendía con razón de que en los países civilizados este tipo de cine no estuviera sujeto a las mismas sanciones que el tráfico de drogas, y cabe suponer que si la televisión no hubiera recibido en herencia un público previamente narcotizado por millares de westerns, thrillers y dramones baratos, hoy no existiría el videota como problema sociológico y humano.

Hablar del vínculo cine-literatura sin tomar en cuenta al lector-espectador sería eludir una probada relación de connivencia. La cultura de masas rechaza al individuo porque no puede programarlo. Los siameses de la fábula se odian porque son inseparables, pero también porque no pueden unirse voluntariamente, en un verdadero nexo de solidaridad. La connivencia cine-literatura se ha dado históricamente en dos niveles, con cada uno de los cómplices asumiendo por turno el papel de su presunto adversario. El mercantilismo cultural y ese producto totalmente homogeneizado que caracteriza a la cultura de masas no surgió con el cine, sino con la literatura. Fue la consolidación de la sociedad burguesa —el desarrollo de la técnica impresora, de los centros urbanos, del proletariado y la pequeña burguesía, de la instrucción popular— lo que viabilizó en Europa el boom periodístico que a su vez hizo posible el auge de la literatura folletinesca, primera muestra laica de la cultura de masas. Y fue la alienación de la sociedad burguesa la que impuso



Fiebre. Basada en la novela de Miguel Otero Silva

a escala masiva la necesidad de evadirse y soñar a través de fantasiosos intermediarios. La religión tuvo que ceder una parcela al folletín como vía de escape para la frustración creciente de las masas. Ya a mediados del siglo diecinueve la influencia del kitsch en la ideología popular era un hecho consumado. En el avance arrollador de la artesanía a la industria literarias, Walter Scott representó el paso a la manufactura y los folletinistas franceses, el tránsito definitivo a la producción industrial.

Hollywood no podía pasar por alto una experiencia semejante. Del folletinista, su ilustre antecesor, el guionista mercenario tomaría estructuras narrativas, esquemas sentimentales, un populismo nada ingenuo y la perenne seducción de la aventura y el drama. En otras palabras, se esforzaría por cumplir a toda costa el primer mandamiento del oficio: "No aburrirás". Porque lo cierto es que la búsqueda del éxito comercial presupone la búsqueda de un público y por lo tanto de una comunicación eficaz con las más amplias capas populares. Para eso no bastaban las fábulas antiguas, ni los mitos de procedencia aristocrática, ni la simple habilidad profesional; la novela folletinesca supo reflejar a su modo "un fondo de aspiraciones democráticas" (Gramsci) que el cine iba a remozar y proyectar, con el atractivo adicional del espectáculo, aún en películas estrictamente comerciales. El vasto fenómeno de hipnosis colectiva en que hoy se sostiene la cultura de masas —una de las tantas expresiones de la división del trabajo en la sociedad clasista— sería inconcebible si no partiera de necesidades individuales y sociales profundamente arraigadas en la conciencia del pueblo. Una sociología del gusto quizás podría decirnos cuáles son espurias o legítimas, impuestas o espontáneas, pero entretanto nos basta con saber que son históricas y por consiguiente vulnerables. Eso no les resta solidez. Están ahí y sólo pueden ser trans-

formadas desde adentro, descubriendo sus contradicciones internas, e insuflándoles la dinámica de su propio contexto sociopolítico. En esta tarea los narradores y cineastas progresistas del continente tienen un importante papel que desempeñar. Se trata, entre otras cosas, de combatir al enemigo en su propio terreno o, como ha dicho García Espinosa, de "hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo".

Es una confrontación difícil y riesgosa. En Europa la narrativa "seria" fue obligada a abandonar el campo después de gloriosas batallas, no exentas de concesiones, sostenidas en el terreno mismo del folletín por autores como Dickens, Dostoievski y Zola. Ya a principios de siglo la novela europea de vanguardia se repliega en sí misma —en un dramático forcejeo con el lenguaje y sus propios laberintos imaginarios— ante el empuje del folletín, el periodismo, el cine y ese inesperado y potente esfuerzo enemigo que llegó a convertirse en el folletín de los analfabetos: la novela radial. Tanto Hauser como Adorno han llamado la atención sobre ese fenómeno, común a todo el arte burgués contemporáneo. La novela de vanguardia renuncia al argumento, al héroe, a la psicología, a la ilusión de realidad y, por otra parte, se apodera de las técnicas del cine —el montaje, la manipulación del tiempo y el espacio— para terminar elaborando una poética obsesada por la imagen o, mejor dicho por la imaginación visual.



El recurso del método. Basada en la novela de Alejo Carpentier.

En otras palabras, formalmente se hace cada vez menos novelesca y más cinematográfica. Es un proceso que se extiende de Joyce a Robbe-Grillet pasando por Dos Passos, Azorín, Faulkner y la nueva novela latinoamericana. Como bien observa Juan José Sauer, esta última recibe la influencia del cine por la doble vía del cine mismo y de la narrativa estadounidense. Por lo demás, ya nadie se sorprende de que un poemario escrito en este continente se titule *Oración por Marilyn Monroe*, o una novela, *La pasión de Rita Hayworth*; al igual que sus lectores, los escritores de nuestro tiempo van al cine y no son impermeables.

El impacto del cine en la literatura se basa en una profunda afinidad de lenguajes. El cine dio a la novela una conciencia hipertrofiada de sus propios recursos poéticos y técnicos en el preciso momento en que la novela perdía su carácter narrativo, es decir, su sentido de la realidad. La literatura en cambio, le otorgó al cine títulos de nobleza, la base teórica que éste necesitaba para ubicarse definitivamente en la historia del arte. Griffith confiesa en 1922 que la idea del montaje paralelo proviene de Dickens; Pudovkin afirma en 1926 que el plano representa para el cineasta lo que la palabra para el poeta, e insinúa que el montaje es una suma de metonimias y metáforas; Eisenstein precisa en 1929 que el lenguaje "está más cerca del cine que de la pintura", y Balazs admite en 1931 que se propone elaborar "una especie de gramática, una estilística y tal vez hasta una poética" del cine. En más de una ocasión Eisenstein volverá a la carga, como quien acaba de hallar el eslabón perdido, para aportar pruebas irrefutables de ese secreto parentesco. Al montaje le atribuye un abolengo que se remonta a Milton, se concreta como verdadero "montaje intelectual" en los famosos diálogos cruzados de *Madame Bovary* y se manifiesta con variantes inequívocas en Pushkin, Maupassant y, por supuesto, Dickens, cuya afinidad con el cine —"en método, estilo y especialmente en puntos de vista y exposición"— le parece asombrosa.

De ese modo, asumiendo sus préstamos como deudas —nobleza obliga—, el cine saldó cuentas con la literatura y a la vez reivindicó una tradición que sólo gracias a él pudo hacerse evidente. La relación cine-literatura había cambiado. Pero no porque se le concediera a esta última una sospechosa paternidad, sino porque la llegada del sonido había creado entre ambos una nueva correlación de fuerzas. En lo adelante, el cine sería también literatura o dejaría de ser.

Me propongo ampliar el tema para que abarque el contexto latinoamericano, y de ahí que me permi-

ta someterles a las siguientes ideas e hipótesis de trabajo, que si bien no pretenden ser originales pudieran servir al menos para estimular el debate.

1. Desde la perspectiva del cine, ya no cabe analizar el nexo cine-literatura como un fenómeno aleatorio o una simple relación bilateral. Es un hecho cultural indivisible, que remite al conjunto de la cultura artística y literaria, tanto nacional como internacional.
2. Si el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) no toma en cuenta el "gusto" de las masas populares (urbanas y rurales) no será capaz de transformarlo. Sin concesiones al populismo, al mercantilismo de vanguardia ni a los estereotipos alienantes del cine burgués, el NCL debe elaborar una dramaturgia que garantice la comunicación eficaz con los más amplios sectores populares.
3. La narrativa latinoamericana siempre mantuvo el vínculo con su propio contexto histórico y sociocultural, sin dejar por eso de asimilar las técnicas y recursos de la novela europea de vanguardia y de elaborar su propia poética a través de lo "real-maravilloso" y del "realismo mágico". Algunas de las mejores películas del cine latinoamericano —tanto viejo como nuevo— proceden directa o indirectamente de obras literarias. En nuestra narrativa está el rostro múltiple del Continente —de América Latina y del Caribe— con un impresionante repertorio de temas, conflictos y personajes. El NCL debe mantener y desarrollar su relación con la literatura como una necesidad cultural, artística y práctica.
4. La obra literaria no puede ser la única, ni siquiera la principal fuente de temas y motivos para el desarrollo de una producción cinematográfica estable. Se necesitan también guiones originales, cuyos temas procedan del periódico y la calle, elaborados con seriedad y audacia por escritores o guionistas profesionales. El NCL no puede prescindir de una dramaturgia de la cotidianeidad.
5. El guionista es el primer intermediario entre la obra literaria y el periódico, por una parte, y el cine propiamente dicho por la otra. En el guión se articulan y concretan todos los objetivos enunciados. Sin un desarrollo del guión como género literario, el NCL no podrá renovar su propia estética ni convertirse en un auténtico vehículo de concientización a escala continental.