

PRESENTACIÓN. LITERATURA Y CINE O “EL CINE SOÑADO”

M.^a Teresa García-Abad García

(CSIC-Madrid)

teresa.garcia-abad@cchs.csic.es

La primera referencia en la literatura castellana a espectáculos de linterna mágica se registra en una silva, *Sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, que se hace eco de la existencia de este artillugio óptico gracias al conocimiento de las obras del jesuita Atanasio Kircher. Hija ilegítima de madre criolla, obligada a deshacerse de su biblioteca y su colección de instrumentos musicales y científicos, el poema filosófico que da cuenta del artillugio óptico, reputado antecesor del cinematógrafo, lo hace al tiempo de la meditación en torno a vuelos del pensamiento sobre el ansia de saber y sus trágicas consecuencias, los modos de aprehensión de la realidad, y las limitaciones de las herramientas intelectuales para la comprensión del mundo, del que la linterna mágica se ofrece como metáfora de la mediación, de la frontera entre el sueño y la vigilia.

Encerrado entre las páginas de la revista cubana *Bohemia* de La Habana, aparece por primera vez, en 1952, un texto de María Zambrano bajo el título “El realismo del cine italiano”. La autora de *Claros del bosque* plantea la transformación sustancial que los nuevos medios de comunicación de masas han supuesto en relación con el “horizonte visible” del hombre del siglo XX, y la nueva realidad que proponen, en términos similares a los de su antecesora mejicana. Casi cuarenta años después, una versión revisada del documento, aparecida en el suplemento *Culturas*, de *Diario 16*, atestigua una evocadora modificación en la cabecera, de cuya mención original han desaparecido el “realismo” y su delimitación local, para dar paso al “sueño”. Con ello, el reconocimiento de Zambrano sobre las transformaciones que el arte de la pantalla ha supuesto,

PRESENTATION. LITERATURE AND CINEMA OR THE “DREAMED CINEMA”

“La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera”
(María Zambrano).

no sólo en el dominio de lo humanamente visible, ya sea por sus capacidades para erigirse en registro de la realidad, o como espacio de “redención de la realidad física”, sino como lugar de encuentro en que tiene lugar una búsqueda extendida al ámbito de la fantasía; un “desvelamiento” posible en toda forma de lenguaje, de pensamiento, que aproxima el cinematógrafo a los dominios del sueño. El rótulo de origen, “El realismo del cine italiano”, ha derivado, pues, en este tiempo de reflexión en que ve la luz el ensayo *El sueño creador* (1965), a “El cine como sueño”. Cine y sueño parecen querer converger en una encrucijada cuyo objeto sustancial responde a la indagación en una fenomenología integradora de los saberes vencidos por el imperio de la razón experimental. Zambrano se atreve con un método fundamentado en la razón poética; un modo de conocimiento propuesto con el fin de rescatar, a un tiempo, a la literatura, expulsada del recinto platónico de la República, y rehabilitar una “lógica amorosa”, capaz de recoger la realidad toda, con todos sus mundos, todas sus dimensiones y recovecos, que son, también, sus artificios y representaciones.

Imagen y literatura, cine y sueño, reaparecen una y otra vez desde los orígenes de la historia de los aparatos de representación mecánica para albergar un espacio simbólico de reflexión sobre la realidad en cuyo territorio, la literatura ofrece una espaciosa holgura sobre la que volver el objetivo de la cámara para adivinar imágenes sugeridas y soñadas por el poder evocador de la palabra. Así sucede en la experiencia de directores como Rafael Gil, cuando se adentran en la materia fecundadora de su “cine soñado”:

"Cuando empecé a hacer cine, pude realizar el cine con el que siempre había soñado. Leía a Galdós, a Unamuno o a Fernández Flórez y pensaba: "¡Qué gran película hay aquí!". Por eso mis primeras películas son cuentos de Fernández Flórez, de Alarcón, de Jardiel Poncela, etc." (Castro, 1974: 192).

Literatura y cine o el cine soñado integra un conjunto de ensayos que desde perspectivas variadas –el mito, el género, la adaptación, etc.– se propone dar cuenta de un encuentro en el que se dan cita dos modos de expresión, la imagen y la palabra, la literatura y el cine, a través del que recorrer, desde una privilegiada tribuna, el conjunto de nuestras imágenes soñadas, el "horizonte visible" de nuestra época, antesala del universo de nuestra imaginación, "pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también; ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que escondidos albergaban en nuestro corazón" (Zambrano, 2004, 70).

El mito, como expresión del imaginario simbólico de la condición humana y de la cultura, ha estado presente en la literatura y el arte de todos los tiempos, se ha recreado en los múltiples lenguajes de cada sociedad y de cada época, para revelar lugares de luz y de sombra del imaginario colectivo, y fecundar así, con su presencia inmortal, la creación de artistas en medios diversos. El cine no ha sido ajeno a sus discursos, narraciones y motivos que, los recursos expresivos de la pantalla, su facultad alucinatoria e imaginística, alberga y proyecta con beneficioso provecho.

En su ensayo *Mitologías*, Roland Barthes acomete el estudio de los mitos contemporáneos desde la óptica semiológica para afirmar su pertenencia a la semiología como ciencia formal y a la ideología como ciencia histórica; "estudia las ideas como forma" (Barthes 1980, 203): "Si la crítica histórica no se hubiera sentido tan aterrorizada por el fantasma del "formalismo", tal vez habría sido menos estéril; habría comprendido que el estudio específico de las formas no contradice en absoluto los principios necesarios de la totalidad y de la historia. Por el contrario: cuando un sistema es más específicamente definido por sus formas, más dócil se muestra a la crítica histórica" (Barthes 1980, 203). Reconocer, por tanto, que la historia se nos presenta en forma textual, no implica ninguna suerte de reducción de la complejidad histórica al texto o, en todo caso, implica

nuevas consideraciones de la textualidad. Si como se ha repetido, los mitos son reflejo de las representaciones o ideas colectivas del grupo social en el que cobran vida, nada mejor que su desvelamiento para el descifrado de las claves del imaginario de un pueblo con sus dioses y sus demonios, sus destellos y sus lugares de sombra, aquello que se revela de forma evidente, y lo que permanece oculto, o convenientemente enmascarado.

Ya se trate de mitos literarios (don Quijote, Carmen, don Juan), de la edificación mítica orquestada alrededor de figuras relevantes de nuestra cultura (Lorca), o la reelaboración de motivos arcaicos como el de la "caza del hombre", la fecundidad del mito multiplica las perspectivas de análisis y se alimenta del poder diseminador de los medios, de la hermosa vanidad que promueven, al saberse fabricantes de escenarios con los que fascinar y amplificar su discurso, como ha afirmado Martín Patino.

La atención a los modos de representación encerrados en el medio se muestra elocuente de fenómenos no ajenos a la creación literaria, a la construcción de mitos, así como a la interacción que establecen dichas imágenes o fantasmagorías entre autores y obras. Tanto más que la interminable y abundante información derivada de textos históricos, crítica literaria y prensa escrita, la construcción de la figura de Lorca como personaje histórico, mito cultural y seña de identidad colectiva, su proceso de recuperación, reinención y reivindicación alrededor de su muerte, se muestra extraordinariamente persuasivo en el análisis propuesto por Marí sobre los abundantes documentales de ficción y producciones televisivas y cinematográficas suscitados por su vida y obra. A través de *Lorca, el mar deja de moverse*, de Emilio Ruiz Barrachina, *F.G.L. (1898-1936): Federico cumple 100 años*, de Magali Negroni, y del "documental de ficción" *El jardín de los poetas*, de Basilio Martín Patino, se constata el modo de edificación del mito alrededor de su trágica y temprana muerte. Al cuerpo ausente de Lorca se atribuye una carga transferencial que se desliza hacia ansiedades culturales de Andalucía y de España desde las que se desentierra simbólicamente el mito, para dar cuenta de memorias olvidadas, heridas sin cicatrizar, cuerpos desaparecidos, fantasmas no reconocidos, y construcciones simbólicas capaces de extremar la tensión entre andalucismo y universalidad, hasta hacerla estallar en la visión de Martín Patino.

Cornago Bernal amplía su interés a toda la serie de documentales realizada por el cineasta salmantino para la televisión pública Canal Sur, entre 1992 y 1995, *Andalucía, un siglo de fascinación*, con el fin de adentrarse en la reflexión sobre la historia y sus mitos, sobre las verdades y las mentiras promovidas por el medio, "portentoso mirar hipnótico sin ver, oír sin escuchar". La indagación en el medio, en sus modos de representación y de comunicación desde el concepto de "historia material" desarrollado por Walter Benjamin, permite dar cuenta de las fantasmagorías transformadas en juegos de imágenes y estrategias teatrales, de cuya falacia hecha objetividad se advierte, al mismo tiempo que se denuncia el papel de un receptor adormecido, alucinado, a quien se insta a desmerecerse de las trampas impuestas por el imperio imaginístico de la modernidad.

Cine, literatura y mito se incardinan en el tratamiento de mitos literarios en la pantalla. La propuesta de Pedro Javier Pardo sugiere, partiendo del concepto de transtextualidad genettiano, concebir los textos literarios como un repositorio transtextual del cine. La amplitud del enfoque permite una categorización de las diferentes relaciones que el mito quijotesco entabla con la pantalla deteniéndose en el análisis de *El corazón del guerrero*, de Daniel Monzón, con el fin de ilustrar una de las complejas perspectivas que promueve el diálogo entre el mito y su transposición en imágenes; la generación de architextos a partir de patrones formales, conglomerados temáticos, mitos y géneros, así como la fecundidad teórica de los hallazgos de sus principales mentores.

La perspectiva mítica, la apertura de sus modos de representación y su instalación en el suelo histórico, promueve sorprendentes contradicciones, absurdos disparatados incluso, si se oponen los objetivos de los que resurgen, con su deslizamiento hacia el más abierto dislate. El nombre de Alfonso Sastre como inspirador de la idea que da lugar a *Carmen la de Ronda* (1959), película producida por Benito Perojo-Suevia Films Cesáreo González, dirigida por Tulio Demicheli e interpretada por Sara Montiel, sobre el mito de Carmen, no deja de despertar primero la sorpresa, más tarde la curiosidad y no poco de perplejidad ante un ayuntamiento nominal cuasi contranatura, que pocos se hubieran atrevido siquiera a sugerir de no ser por la constatación de la evidencia. A través del estudio de las condiciones pragmáticas de su gestación y recepción, se

plantean las disfunciones promovidas entre la idea de Alfonso Sastre que le sirve de origen, y la disolución final de un mito especialmente idóneo para transitar la más abierta paradoja; un complejo recorrido capaz de revelar los desencuentros originados por la interacción entre la producción y la recepción de los artefactos culturales.

La fecundidad de mitos de raigambre hispánica como el don Juan, no deja de alimentar reformulaciones que saltan de las páginas a la pantalla en un continuo devenir que disuelve fronteras culturales y expresivas. Siguiendo el marco comparatista de su ensayo *Mito y literatura. Estudio comparado de don Juan*, Carmen Becerra se adentra en las deudas y variantes de la película de Jacques Weber, *Don Juan* (1998), con el texto de origen y su arquetipo mítico.

El poder alucinatorio atribuido a la imagen fílmica subraya la carga simbólica que está en la base de mitos ancestrales edificadas y diseminadas a lo largo de siglos de reflexión literaria acerca de la condición predatoria del ser humano, de sus paradojas más crueles y feroces en que los más salvajes instintos le invitan a volverse contra sí mismo. Mediante una intertextualidad que recorre espacios, citas literarias y referencias culturales, palabra e imagen convergen en el estudio de Felipe Aparicio sobre el motivo de caza humana, la "caza invertida", que convierte en presa al cazador y forma parte del sustrato simbólico de nuestra cultura.

La inacabable reflexión acerca de la ubicación teórico-crítica de los estudios sobre Cine y Literatura y, más específicamente, sobre el problema de la adaptación, no decrece su interés en el ámbito académico e investigador internacional como lo demuestra el lanzamiento de proyectos de gran calado. Uno de los últimos, *Adaptation*, nueva revista internacional editada en Oxford sobre estudios dedicados a esta materia, propone, en un trabajo de Thomas Leitch, reconsiderar las antiguas metodologías prestas a embutir los textos en angostas categorías tras escudriñar similitudes y diferencias, tomando la fidelidad como marco para conclusiones críticas. En su lugar, la atención del diálogo interartístico como un cruce de caminos que moviliza perspectivas diferentes en función de las múltiples variables presentes en el proceso, se muestra más reveladora de la complejidad pragmática del fenómeno. Dicho entorno sirve a Sally Faulkner para apuntar la relevancia de visiones con-

textuales, especialmente ilustrativas para la aproximación crítica a ciertas películas llevadas a cabo en los últimos años de la dictadura y primeros de la democracia como *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), sobre la novela de Miguel Delibes, *El príncipe destronado*. Más allá de la adaptación, el relieve del contexto socio-político trae a primer plano los requerimientos de una industria inmersa en la búsqueda de públicos y géneros alternativos a la consabida escisión entre las ofertas más declaradamente comerciales y el cine de autor, una Tercera Vía capaz de satisfacer los gustos de la clase media. Similar idea subyace en las observaciones vertidas por Jardiel Poncela a Arturo Ruiz Castillo en la carta inédita escrita por el autor de *Eloisa está debajo de un almendro*, con motivo del estreno de *Las inquietudes de Shanti Andía*. Desde la inestimable plataforma de la Biblioteca de la Filmoteca Española, Javier Herrera rescata y desmenuza un documento plagado de referencias en relación con la crítica, el cine, el dinero, el público, el arte, el artista, así como de valoraciones en las que se aprecia una transferencia de su experiencia teatral al cine, un "arte cotizable", para la elaboración de una "teoría del gusto medio".

Sumándose a las teorías de Serceau, quien propone una visión del género alejada de planteamientos prescriptivos, Pérez Bowie se cuestiona sobre su funcionamiento como categoría estética en el ámbito literario y cinematográfico, sus interferencias y deslizamientos. Una selección de títulos de los cuarenta y los cincuenta, *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942), *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946) y *A las cinco de la tarde* (J. A. Bardem, 1960), sirven de ejemplo del carácter abierto de los textos y del dinamismo de las categorías genéricas atribuidas a los mismos en el proceso de adaptación, en función de la tensión ejercida por emisor y receptor.

Las disfunciones entre el contexto de origen y el de llegada son, si cabe, más llamativas en el estudio de Ríos Carratalá sobre *Ninette*, de José Luis Garci. Un pretendido homenaje al dramaturgo Miguel Mihura trae como resultado una mediática operación al servicio de la actriz protagonista que relega al olvido o desvirtúa bajo una maraña de estrategias comerciales tanto la obra, como el personaje y su autor.

Jean-Claude Seguin parte del concepto de "rizoma" para dar cuenta de un entramado en el que los textos se van

interpelando a modo de diálogo creativo. La operación delata una porosidad que pone en tela de juicio la unidad de la obra, su forma canónica y su intangibilidad. Partir del entorno de la creación sobre el de la obra concluida, permite indagar en los márgenes para reconstruir aspectos no revelados en el reducido análisis comparado entre el texto filmico y el modelo literario del que se parte y reparar claves del proceso creativo que descansan de otras aportaciones del entorno del autor o que, incluso, lo exceden. La apertura de los textos, su existencia a la vez vinculada y al margen de la fuente original, deja ver su permeabilidad en el análisis de las gestaciones de los personajes de *Fresa y chocolate*, unas figuras que, si bien reproducen, por una parte, una estructura básica en tríada, no dejan de presentarse en constante evolución, experimentando vidas nuevas a partir de la vitalidad extraída de otros modelos, hasta hacer sospechar en su autor, Senel Paz, la posibilidad de una existencia al margen de su propio dominio creador, como experimentara ya Unamuno en *Niebla*. David, Miguel, Diego, Vivian, Nancy, Ismael... saltan con sus vidas de unos medios a otros –novelas, cuentos, películas, representaciones teatrales– y se reinventan impelidos por las exigencias mediáticas del molde que los acoge.

Phyllis Zatlin explora las tensiones y estrategias presentes en las adaptaciones de textos dramáticos al cine antes de su puesta en escena a través de *Flor de Otoño*, de José M.^a Rodríguez Méndez, para considerar si la ausencia de una puesta en escena previa puede determinar una mayor libertad creadora en la operación adaptativa.

La propuesta de ampliación del canon autorial trae a primer término el papel de las escritoras en la industria cultural e invita a replantear la recepción crítica de los textos desde la perspectiva de género con el fin de desvelar las estructuras simbólicas y los estereotipos e ideologías históricamente contruidos sobre una mirada androcéntrica. De los muchos capítulos por escribir sobre la contribución de las escritoras, el del rastro del cine en los recursos expresivos de su literatura, así como la apertura a modelos de subjetividad de género derivados de la pantalla, ocupan el interés de la investigación de Carmen Peña Ardid. La autora de *Literatura y cine: Una aproximación comparativa* delata la falta de estudios sobre las audiencias y públicos femeninos, el sesgo histórico de una crítica de la que apenas se rescatan algunos nombres de mujeres y, como consecuencia, impermeable a la subjetividad derivada de

la diferencia sexual, además del apartamiento sufrido por las voces de las escritoras en cuanto espectadoras de cine, y su incorporación a la literatura femenina como materia expresiva y creativa. Desde la valiosa estimación de Emilia Pardo Bazán, uno de los primeros testimonios en conceder a un balbuciente cinematógrafo estatuto artístico, pasando por las escritoras de la vanguardia que incorporan sus modos expresivos de ritmo y movimiento a los fundamentos definidores de la modernidad (Rosa Chacel, Lucía Sánchez Saornil, María de la O Lejárraga, Concha Méndez), la incorporación del cine no deja de estar presente en la literatura de una amplia nómina de escritoras de los primeros años de la posguerra y del medio siglo, de quienes se traza un sugestivo panorama (Dolores Medio, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana M.^a Matute...).

En otro orden de cosas, la relevancia de los intertextos literarios en la inspiración de relevantes directores de nuestra cinematografía sitúa al investigador en una provechosa ruta de trabajo. La confluencia de los universos creativos de Buñuel, un director afamado, y Mercedes Pinto, una escritora olvidada, cobra especial interés para reconstruir la relevancia del componente literario en la construcción de imágenes del director aragonés, así como la afirmación de un universo creativo que trasciende la fuente para ahondar en un itinerario de autorreconocimiento personal. El ensayo de Françoise Heitz se detiene en este encuentro fascinante del director de Calanda con la apasionante vida y obra de la escritora canaria, recuperada, en parte, gracias a la nueva vida otorgada por la pantalla a su novela autobiográfica *Él*, conmovedor relato de su desdichado matrimonio junto a su primer marido, y su lucha por sobrevivir a un círculo cruel de indefensión herméticamente cerrado por la connivencia de las leyes, la moral social y religiosa y las convenciones de la familia burguesa de la época.

En el acto de presentación del guión *Hable con ella*, Juan José Millás señalaba por encima de cualquiera otras las cualidades literarias del cine de Almodóvar, poseedor de una "cabeza de escritor, porque antes de traducir su experiencia en imágenes las hace pasar por la criba de la escritura, como Hitchcock o Woody Allen" (EFE). La incorporación del cine como experiencia y como referente cultural en las escritoras favorece la revisión crítica de prototipos de subjetividad de género encerrados en paradigmas de expresión asociados a modos de representación de la diferencia sexual. Cristina Martínez Carazo propone

una sugerente lectura de *La flor de mi secreto*, cuya protagonista, una atribulada escritora de novela rosa, sirve al director manchego para ensayar un modelo de subversión de los roles de género a través del juego de ocultamiento de las prácticas literarias llevadas a cabo por Leo/Amanda Gris; Ángel/Paqui Derma. El deslizamiento oculto entre prácticas literarias y subjetividades de género sugiere a través de las personalidades de Leo y Ángel la libertad de resignificar estos códigos de acuerdo a unos valores contrarios que desestabilizan el sistema de representación simbólico tradicional.

Almodóvar privilegia así los modelos literarios en los modos de construcción filmica de su universo cinematográfico, presentes incluso antes que el cine desde la infancia como una evocación, un paisaje de construcción mítica, una educación sentimental, que reaparece en formatos diversos a lo largo de su trayectoria. Deudor lúcido de la síntesis artística operada por el cine, no reniega, afirma por el contrario, el encuentro fascinante que se da cita en la pantalla: "Porque ser director es un compendio de frustraciones. Dentro del director tiene que haber un actor frustrado, un pintor frustrado, un músico frustrado, un decorador frustrado, un psicólogo frustrado, y un escritor frustrado... porque el cine participa de todas estas disciplinas... y probablemente de alguna más. Y es aconsejable haber tenido al menos algún contacto con ellas" (García-Abad, 2005, 137-138).

El relato fantástico tradicional de la bella y la bestia ha sido objeto de múltiples reescrituras desde la literatura y la pantalla. Su carga simbólica es retomada por Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) para indagar en un asunto situado más allá de la tradicional lectura sobre la pérdida de la inocencia tras los horrores de la guerra; el tema de la "monstruosidad" se extiende en el análisis de Brígida Pastor a su relación con la noción cultural de género, desde el marco teórico del psicoanálisis y revela las perversidades encerradas en los cimientos de la cultura patriarcal, metáforas aberrantes que los modos de expresión del cine son capaces de transmitir con toda su carga semántica.

Los trabajos que concluyen el volumen dan cabida a la aportación de diversos marcos teóricos para examinar el encuentro entre la palabra y la imagen: desde las tempranas propuestas del formalismo ruso de Roman Jakobson,

basadas en la transposición de los recursos literarios al medio cinematográfico para la edificación de una primera "poética del cine", revisadas por Alfonso Puyal, hasta las posibilidades abiertas por la semiótica de la presencia a nuevos modos de exploración de determinados textos propuesta por Glez. de Ávila en su análisis de *El Proceso* (Orson Welles, 1962), basada en la novela homónima de Kafka. Este último ensayo explora una epistemología capaz de dar cuenta de la dimensión estética, de la percepción y la sensorialidad como fuente de sentido y formula, no sin plantear interrogantes, una apertura metodológica más adecuada a los propios recursos expresivos de un arte que, por estar hecho de la misma materia de los sueños, es capaz de dar cobijo a una vida múltiple, dotada de esa

intensidad nacida de la hondura de la emoción, desde cuya huella recorrer tensiones esenciales entre la verdad y el arte, la vida y la muerte, la realidad y el deseo, el sueño y el tiempo, la historia y la memoria, como vislumbre de modo insuperable María Zambrano: "Ninguna de las fenecidas culturas alcanzó a dejarnos una huella tan múltiple y verídica como la nuestra dejaría en esa *Summa* de sombras que es el cine. Pero, no es necesario ver al cine en este oficio de difuntos. La vida, por el contrario, es su atracción, la vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida en sus nimios gestos fugitivos. La vida innumerable. La cámara es un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones".

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (1980): *Mitologías*, México, Siglo XXI.

Castro, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres.

García-Abad García, M.ª Teresa (2005), *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Fundamentos.

Herrera Navarro, Javier (ed.) (2003): *La poesía del cine*, Litoral, 235.

Jarque, Vicente y Javier Navarta (2004): "El neorrealismo como sueño", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 48, pp. 62-67.

Zambrano, María (2004): "El realismo del cine italiano", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 48, pp. 68-74.