



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

cine. Abreviatura de *cinematógrafo*. Del griego *kinema* -atos, movimiento, y de *grafos*, a través del francés *cinématographe*. (al: *Kino*).

Captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento.

Aunque no es, propiamente hablando, un término literario, la narración cinematográfica ha sustituido en parte durante el siglo XIX y XX al fenómeno de la literatura en lo que tiene de respuesta a una doble necesidad, la que sienten unos seres humanos de contar historias y la que sienten de otros de recibirlas. Así, literatura y cine han sostenido y sostienen una intensa relación de múltiples vínculos que se abordan en esta entrada.

La literatura constituyó una de las más importantes fuentes de las que el cine se nutrió desde sus orígenes, pese a la influencia que desempeñaron en su consolidación como medio artístico otros espectáculos y artes más o menos próximos como el *music-hall*, las *varietés*, el circo, la pintura y, especialmente, el teatro (Fell 1983). Este último fue, en los primeros tiempos de su andadura, el referente más inmediato en la medida en que le proporcionó el modelo para la puesta en escena, dado que las limitaciones técnicas iniciales obligaban a desarrollar las historias ofrecidas al público en un escenario inamovible y desde un punto de vista exclusivamente frontal. Pero la literatura fue también desde muy pronto el principal filón de argumentos para esas historias, especialmente cuando se intentó captar a un espectador de mayor nivel cultural, distinto del mero curioso que sólo veía en el nuevo medio una atracción más, equiparable a las ofrecidas en las barracas o locales variopintos durante las ferias y otros festejos populares. Una breve película de alrededor de 15 minutos, que tomaba su argumento de novela de Alejandro Dumas *L'assassinat du Duc de Guisa* (dirigida en 1908 por André Calmette y Charles Le Bary) puede considerarse la primera adaptación de un texto literario a la pantalla.

La constitución del cine como relato

La dependencia de lo literario se incrementa de modo notable cuando David W. Griffith sienta las bases del relato cinematográfico; sirviéndose de una serie de adelantos técnicos que se habían producido en la filmación de imágenes (movilidad de la cámara, combinación de planos a diversas escalas, montaje) convierte al cine en un dispositivo idóneo para contar historias cada vez más complejas y ponerlas al

alcance de públicos con un alto porcentaje de analfabetismo. El modelo del relato cinematográfico fue, obviamente, el relato literario, que le proporcionaría la capacidad de superar la mera mostración de las primeras películas (el Modo de Representación Primitivo o MRP) e introducir en la pantalla la “narración” desarrollando ante los espectadores historias con la misma complejidad espacio-temporal de la novela y un dispositivo de enunciación similar. Se inaugura con ello el Modo de Representación Institucional o MRI, que, con escasas variantes, ha continuado vigente hasta nuestros días (Burch 1991, Brunetta 1993). En un trabajo dedicado a glosar la obra de este pionero del cine, el realizador ruso Sergei M. Eisenstein subrayaba el papel que desempeñó la novela decimonónica (concretamente la de Charles Dickens) en la constitución del relato cinematográfico (Eisenstein, 1959); no obstante, esta opinión ha sido rectificada por teóricos posteriores que señalan que no fue exactamente la novela dickensiana (demasiado compleja en su estructura y con unos personajes de indudable hondura psicológica) el modelo de Dickens sino los populares folletines contemporáneos y sus equivalentes escénicos (el melodrama teatral), por la simplicidad de sus tramas, la elementalidad de sus personajes y la primacía de la acción. No hay que olvidar que Griffith inició su carrera en el medio teatral, introduciendo en el escenario numerosos efectos visuales basados en técnicas ópticas y revalorizando la presencia informativa y estética del decorado; y desarrolló, asimismo, técnicas encaminadas a dotar continuidad en la exposición de los hechos como los fundidos que facilitaban los cambios de escenas (delimitando con ello el concepto de secuencia) o la utilización del *flash-back* (Quintana 2003, 91-96).

La adquisición del sonido, a finales de la década de los 20, supuso un afianzamiento de la dependencia del nuevo arte respecto de la literatura. Ese avance fue acogido con reticencias por parte de muchos cinéfilos que concebían el cine como un arte que había alcanzado su perfección sin necesidad de la palabra y al que la incorporación de ésta acabaría por quitarle autonomía convirtiéndolo en un sucedáneo de la literatura, pero, pese a ello, el sonoro se impuso con rapidez. Y con la incorporación de nuevos avances en el terreno de la técnica (las lentes de profundidad y, especialmente la mayor movilidad de la cámara y la capacidad de sus cargadores que permitían rodar planos de amplia duración) alcanza la perfección que caracteriza su periodo clásico entre las décadas de los 30 y los 40. En lo que respecta a las relaciones con la literatura, esa perfección posibilitó el acercamiento a textos de mayor densidad psicológica y de una estructura narrativa más compleja en la medida en que el nuevo modo de filmación, apoyado sobre el plano-

Cine

secuencia, posibilitaba una primacía de la palabra sobre la acción y, consiguientemente, un mejor acceso a la interioridad de los personajes. En tal sentido se habla de una “reteatralización” del cine durante ese periodo, pero ahora el teatro deja de ser un referente peyorativo (como lo era en el periodo inicial debido a las limitaciones técnicas del nuevo medio), pues rompiendo con la posición frontal y distante del espectador respecto de la situación representada, permitía a aquél situarse en el interior de la misma (Bazin 2000, 99-100). Ello afectó no sólo a las adaptaciones fílmicas de obras teatrales, cuyas historias despojadas del artificio y las convenciones de la puesta en escena tradicional pudieron ser sentidas como más “reales” y próximas a las de otros textos literarios cuya narración demorada e introspectiva era incompatible con el montaje dinámico de la etapa precedente. Ese proceso de “naturalización” afectó también a los guiones originales cuyos personajes ganaron en profundidad psicológica y cuyas historias se acercaron más a los problemas cotidianos. Baste pensar en títulos como *Marty* (Delbert Mann, 1955), *The Best Years of our Lifes* (William Wyler, 1946) o *Twelve Angry Men* (Sidney Lumet, 1957).

El equilibrio y la linealidad de la narración clásica se quiebran en la década de los sesenta (aunque existen precedentes como *Citizen Kane*, de Orson Welles, 1942) en un proceso similar al que había culminado en la renovación de la novela unas décadas atrás. Ese proceso fue, en cierta medida, inducido por la popularidad del cine, el cual, al posibilitar al espectador un acceso más cómodo e inmediato a los universos imaginarios y satisfacer así su sed de ficción, permitió a la novela convertirse en un género intelectual, a la búsqueda de un tipo de lector más selecto y minoritario. Curiosamente, las obras claves de esa revolución que acaba imponiendo “la primacía del discurso sobre la historia” (o de la enunciación sobre el enunciado), debidas a autores como Proust, Joyce, Virginia Wolf o Faulkner entre otros, fueron escritas en los años 20 y 30 en los momentos en que el cine se había convertido en un poderoso medio de contar historias y, por ello, en un innegable competidor de la narración literaria tradicional. Se mantuvo apegado a sus procedimientos y fórmulas durante algunas décadas (y aún se mantiene en aquellos filmes de clara vocación comercial), pero acabó emprendiendo ese mismo camino en unos momentos en que los presupuestos y las convenciones del relato cinematográfico clásico no satisfacían ya a unos realizadores que se planteaban nuevas vías de ahondar en la representación de lo real ni a unos espectadores que habían perdido ingenuidad y ganado en madurez sentido crítico. Se

instaure, así, el denominado por Peter Wollen Modo de Representación Moderno (MRP) y que define mediante las siguientes características: intransitividad narrativa o ruptura sistemática del flujo del relato; extrañamiento que dificulta los mecanismos identificadores (mediante la actuación distanciada, la desconexión sonido/imagen, la interpelación directa, etc.) y búsqueda de la incoherencia que suscita la incomodidad del espectador; puesta en relieve de la instancia narradora frente a su transparencia (desplazamiento sistemático de la atención hacia el proceso de construcción del significado); diégesis múltiple; apertura narrativa en lugar del cierre de la historia mediante su resolución; y, en último lugar, la sustitución de la ficción por la realidad mediante la exposición crítica de las mistificaciones utilizadas en los filmes de ficción (Wollen 1969, 163-165).

La alternativa del cine lírico

El predominio del discurso sobre la historia, la narratividad mínima, vinculada normalmente a una importante presencia de la subjetividad del autor, aproxima este tipo de enunciación cinematográfica resultante del MRM más al ámbito de la poesía lírica que al de la novela. Cabe, así, hablar de un lirismo cinematográfico, de una presencia de la poeticidad en el filme, que puede manifestarse en diversos grados de intensidad. El menor de ellos se encontraría en aquellos filmes de “narratividad mitigada” en los que la historia se convierte en pretexto para una observación detallada de la naturaleza, de los sentimientos o de las relaciones humanas mediatizada normalmente por la subjetividad del autor, que, bien subyace latente en su mirada o bien puede manifestarse de forma explícita a través de sus propias reflexiones o de las que pone en boca de los personajes. Filmes como los de Eric Rohmer, Andrei Tarkovski o Víctor Erice pueden servir como ejemplos y serían el equivalente cinematográfico de la novela lírica. Un grado mayor de poeticidad lo constituirían aquellas propuestas fílmicas que comenzaron a surgir en la época de las vanguardias como reacción frente al modelo mimético-narrativo impuesto por el cine comercial; sus defensores apostaban por la capacidad del nuevo arte para crear nuevas realidades en vez de limitarse a la reproducción fiel del mundo en torno y de romper con la lógica de la narración literaria y de sus servidumbres verbales para apelar al poder de sugestión de la imagen. Esas propuestas teóricas y prácticas abrieron caminos para trascender la mera representación analógica de la realidad: la supeditación de la *historia* al *discurso*, el relieve de los elementos rítmicos y de la *dispositio* como alternativa a los

Cine

códigos narrativos clásicos, la apelación de lo irracional y subjetivo con el propósito de hacer visible la realidad interior y el universo de los sueños fueron algunas de las estrategias seguidas para hacer del nuevo medio un arte independiente y evitar que se convirtiera en epígono, sustituto o prolongador de unas prácticas ilusionistas, referenciales y figurativas caducas que, como señala Carmen Peña, la pintura había abandonado y en las que la literatura apenas creía (Peña Ardid 1997, 15; Pérez Bowie 2008, 52-53).

Entre esos filmes vanguardistas que se rebelan contra la vocación narrativa y mimética del cine comercial dominante pueden encontrarse ejemplos asimilables en su autorreferencialidad a las diversas manifestaciones de la lírica: los filmes abstractos de Viktor Eggelin (*Rythmus 21, Rythmus 22 y Rythmus 23*) o de Hans Richter (*Opus 21, Opus 22*), basados en el ritmo producido por la repetición de figuras geométricas serían el equivalente de aquellos poemas constituidos exclusivamente sobre elementos sonoros carentes de significado como algunos textos de los cubo-futuristas rusos o de la poesía antillana. Filmes como *Ballet mécanique*, de Fernand Léger y Dudley Murphy, o *Entr'acte* de René Clair, en los que se utilizan imágenes reconocibles pero descontextualizadas y conectadas mediante esquemas rítmicos visuales, tendrían su equivalencia en aquellos poemas en donde las palabras dejan de remitir a sus significantes habituales, que resultan anulados en virtud de la ruptura de toda pauta sintáctica o de la disposición gráfica que adquieren sobre la página. Por último, los filmes surrealistas, basados en las asociaciones inesperadas de imágenes, como *Le chien andalou* y *L'âge d'or* (Luis Buñuel), *La coquille et le clergyman* (Antonin Artaud), *La étoile de mer* (Man Ray) o *La sang d'un poete* (Jean Cocteau) tienen un paralelismo evidente con los textos de los poetas militantes en la misma estética, cuyas imágenes son sometidas a un entramado de conexiones sorpresivas mediante las que pierden toda relación con el mundo del que proceden para entrar a formar parte de otra realidad que pretende ser expresión del universo onírico o de las obsesiones que pueblan el subconsciente del autor. A este respecto resulta útil la clasificación que David Bordwell establece de los filmes no narrativos, dividiéndolos, según las pautas de su composición en "abstractos" y "asociativos. Los primeros son los contruidos en torno a lo que en el vocabulario musical se denomina "tema y variaciones": una sección introductoria suele mostrar de forma simple las relaciones que el filme utilizará como material básico y luego siguen otros segmentos que presentan tipos de relaciones similares

pero con cambios; éstos pueden ser progresivamente mayores aunque siempre habrá algún principio subyacente que opere a lo largo de la película. Su calidad de abstracta no radica exclusivamente en que en ella no aparezcan objetos reconocibles, pues se puede lograr asimismo mediante objetos reales asilándolos de su contexto cotidiano de forma que muestren sus cualidades abstractas. Los filmes “asociativos”, por su parte, sugieren cualidades expresivas y conceptos mediante la mera yuxtaposición de imágenes sin ningún nexo aparente; no se trata, como en la categoría anterior, de subrayar las similitudes visuales sino de incitar al espectador a buscar una conexión en un proceso comparable al de las técnicas metafóricas que utilizan la poesía (Bordwell 1995, 119-129).

Estos experimentos, situados en los márgenes de la industria cinematográfica, han continuado a través de la obra de *outsiders* que mantienen la llama de la utopía vanguardista y que apuestan por un cine en el que lo importante es la materialidad de la obra y la objetividad de sus procedimientos, sin interesarles la mediación del público. Pueden citarse a este respecto las propuestas de las vanguardias norteamericanas de los años 50 y 60 con nombres como los hermanos Whitney, Stan Brakhage, Maya Deren, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos o Curtis Harrington, cuya obra continúa las preferencias, motivos y objetivos de la vanguardia histórica, oscilando entre las formas abstractas y la imaginería de procedencia surrealista. Josep M^a Català apunta al respecto que la principal diferencia con relación a las vanguardias europeas de los años 20 radica en el salto epistemológico que supone desplazar la cámara desde su tradicional posición objetiva a otra radicalmente subjetiva, generando una mirada fragmentada y relativista; se postula, así, la presencia de un cineasta detrás de la cámara que es el protagonista en primera persona del filme y las imágenes de éste son las imágenes de lo que ese sujeto ve, filmadas de tal modo que resulta imposible olvidarnos de su presencia (Català 2005, 123-124). Francesco Casetti, por su parte, subraya que todos estos ataques contra la dimensión narrativa, industrial y representativa del cine tienen como objetivo hacer que surja la energía subyacente a todo acto de lenguaje, el dinamismo que hay en cada texto, para lo cual centran toda su atención en los elementos significantes marginando por completo el nivel del significado. Y cita como ejemplos filmes del cineasta Michael Snow (*Wavelength*, 1975), *Fourth Wall*, 1978) o *Close-Up*, 1980) (Casetti 1994, 244-245).

La asimilación de los formatos literarios no ficcionales

La apropiación progresiva de los diversos formatos literarios que el cine ha ido llevando a cabo a lo largo de su historia se extiende también a los llamados géneros no ficcionales o “de función práctica” como pueden ser la autobiografía, el ensayo, los diarios o, incluso, el género epistolar. Mientras que desde sus orígenes había mostrado su predilección por los géneros exclusivamente ficcionales como la narrativa y el drama, ahora se interesa además por estos otros en los que la presencia de la ficción no constituye un factor determinante. Quedaría fuera de este repertorio, un género supuestamente factual como la biografía, por el que el cine mostró especial predilección casi desde sus orígenes, aunque sometiendo las vidas de los protagonistas a un tratamiento dramatizador, regido por una visión teleológica y articulado en torno a unos propósitos ejemplarizantes, que hacía indistinguibles estas biografías fílmicas de los relatos ficcionales contemplados en las pantallas (Moral, 2006; Hueso, 2009). No obstante, y al igual que ha sucedido en las biografías literarias, comienzan a abundar ejemplos de biografías cinematográficas que cuestionan los presupuestos de la narración tradicional y se aproximan al territorio del ensayo, pues al abordar la vida de un personaje famoso, optan por una “lectura problematizadora” de esa existencia, mediante la cual se persigue, por lo general, indagar en sus contradicciones y subrayar las relaciones entre vida y obra en lugar de limitarse a poner en imágenes, convenientemente dramatizados, los episodios más conocidos de la misma. Recuérdense títulos como *Mishima* (Paul Schrader, 1985) *Vidas al límite* (Agnieszka Holland 1995, sobre las relaciones entre Paul Verlaine y Arthur Rimbaud), *Kafka* (Steven Soderbergh, 1991), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o *Quills* (Philip Kaufman, 2000, sobre el Marqués de Sade).

Por lo que respecta a los otros formatos no ficcionales mencionados, aunque se trate por lo general de propuestas minoritarias al margen de los circuitos del cine comercial, sí resulta posible hablar de filmes equiparables a los discursos literarios que clasificamos bajo las etiquetas de textos autobiográficos, ensayísticos, diarísticos e, incluso, epistolares. Así, dentro del formato documental (y junto a sus manifestaciones de carácter más “institucional” como serían las de tipo científico pedagógico o periodístico) se puede agrupar otra serie de prácticas cinematográficas cuyo paralelismo con las mencionadas modalidades literarias de no ficción resulta evidente. La distinción entre

cine de ficción y cine documental se ha mantenido a lo largo de toda la historia del medio, relegándose el segundo a una categoría secundaria mientras que el cine por antonomasia ha sido identificado con los filmes de ficción; aspecto éste en el que ha seguido con fidelidad el ejemplo de la literatura en donde se ha privilegiado como poseedores de un grado espacial de literariedad los géneros ficcionales mientras que han sido tradicionalmente considerados como “infraliterarios” (o, al menos, merecedores de una menor atención) aquellos otros que no gozaban de la citada condición.

Un formato equivalente al ensayo literario es adoptado por muchos filmes contemporáneos en los que se evidencia la tensión discursiva característica de aquél, y que es consecuencia de la proyección del yo individual sobre la escritura con la que está dando cuenta del mundo y que aúna objetividad y subjetividad (Aullón 1992, 22-26). Puede hablarse, así, de un “film-ensayo” como género perfectamente diferenciado dentro de las prácticas cinematográficas situadas al margen de la ficción. Josep M. Català lo vincula a la modalidad “reflexiva” que Bill Nichols apuntaba como una de las que integraban el formato documental, en virtud de su “sensibilidad hacia aspectos subjetivos y emotivos” considerados hasta entonces ajenos a dicho formato. Y describe su estructura básica como “una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se constituyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión”; a ello añade, como otra de sus características esenciales, “la incorporación de la identidad del cineasta en el proceso de reflexión y de representación de la reflexión” mediante la que se superan a la vez los mecanismos del documental reflexivo y las carencias de la irreflexión vanguardista (Català 2005, 133-135). Fue André Bazin el primero en asociar una práctica fílmica con el ensayo literario en un texto sobre la película de Chris Marker *Lettre de Sibérie* (1958), a la que califica de “un ensayo documentado mediante film”, aunque Català piensa que, en el ámbito de la realización práctica, *À propos de Nice*, de Jean Vigo (1930) podría citarse como la primera manifestación de “filme-ensayo”. Muchos de sus antecedentes están, por otra parte, en algunas de las prácticas de la vanguardia histórica, como la complejidad temporal derivada de la recurrencia a estructuras musicales, aunque en tales casos, al contrario de lo que ocurre en el *film-ensayo*, no se convierten en desencadenante de la reflexión. Cuando ésta se produce suscita también la del espectador a quien se demanda una disposición activa que permita un *flujo de conciencia* “no sólo consciente de sí mismo, sino también *vuelto sobre sí*

mismo para proponer una reflexión sobre el propio flujo” (Català 2005, 144 y 154-155).

Respecto de la autobiografía fílmica se pueden mencionar en primer lugar los filmes que, dentro del ámbito comercial, han ficcionalizado episodios de la propia vida del realizador o utilizado como argumento algunas de sus experiencias con el medio; pueden servir como ejemplos *América, América* (Elia Kazan (1963), *La nuit américaine* (François Truffaut, 1971), *Otto e mezzo* (Fellini, 1963) o *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988). Pero tienen mayor interés otro tipo de prácticas relativamente recientes y ligadas, por lo general, al ámbito de las vanguardias o de creadores situados al margen de los circuitos del cine comercial. No puede hablarse, en tales casos, de un formato definido sino de experimentos de muy diversa índole desarrollados por creadores que, partiendo del documental han intentado dotarlo de una subjetividad y de una dimensión reflexiva de las que carecía en sus manifestaciones tradicionales; en tal sentido, muchos de los ejemplos de autobiografía fílmica estarían muy próximos al “film-ensayo” antes mencionado, hasta el punto de que, en muchos casos, podrían confundirse aquél. Los orígenes de esta modalidad cinematográfica hay que situarlos en las prácticas rupturistas de los años sesenta, cuando la crisis epistemológica de la modernidad cuestiona la utopía objetivista de los documentales anteriores y su habitual enfoque omnisciente; el realizador comienza a insertarse de manera cada vez más evidente en el discurso documental, bien sea para poner de manifiesto su actitud de compromiso con la realidad, bien como procedimiento de reflexión sobre los procedimientos empleados para dar cuenta de la misma. Se recuperan en esos años el espíritu transgresor de las vanguardias históricas, su experimentalismo formal y sus estrategias anti-ilusionistas generando un documental que, al romper con la tradición objetivista del documental clásico introduce, un factor importante de subjetividad abriendo así el campo a lo autobiográfico. En realidad, puede afirmarse, con Efrén Cuevas, que todos los filmes que responden a tales premisas experimentalistas contienen un notable componente autobiográfico, en cuanto son expresión de un autor individual y revelan su mundo interior. Pero utilizando un criterio restrictivo considera sólo autobiografías cinematográficas a aquellos documentales que “se construyan sobre nexos claramente indexicales, desde el comentario en *off* del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, fílmico o escrito” (Cuevas 2005, 223-224). Se atiene a la

clasificación establecida por Jim Lane y distingue tres tipos de formatos básicos (aunque sus límites a menudo se superpongan o entrecrucen): el formato diario, el retrato autobiográfico y las historias familiares. Sobre las relaciones entre la biografía cinematográfica y la literaria existe un artículo pionero de Elizabeth Bruss, quien niega la posibilidad de establecer paralelismos entre ambas afirmando que éste carece de la capacidad del enunciador literario de ser simultáneamente el sujeto parlante y de referirse a sí mismo, por lo que resultan intraducibles los tres factores que definen el género autobiográfico literario: el valor de veracidad (posibilidad de comparación con otros textos que refieren los mismos eventos), el valor de acto (la autobiografía como acción que ejemplifica el carácter del agente responsable por esa acción y por cómo es actuada) y el valor de identidad (posibilitado por el pacto autobiográfico que permite la identificación entre autor narrador y protagonista) (Bruss 1980, 302-309). El extremismo de estas afirmaciones de Bruss, es suavizado por algunos estudiosos posteriores. Así, Jim Lane, quien argumenta que si bien es cierto que la categoría del yo hablante no tiene traducción literal en el cine, eso no significa que un sujeto no se pueda filmar a sí mismo: desligar la subjetividad del cuerpo humano es exagerado, pues la máquina no funciona sola sino que es un cuerpo el que la hace funcionar y lo que ve la cámara es atribuible a ese cuerpo (Lane 2000, 29). Un reciente libro publicado en España (Martín Gutiérrez 2008) recoge un conjunto de importantes trabajos sobre este nuevo género cinematográfico de autores como Philippe Lejeune, Alain Bergala Doménec Font, M^a Luisa Ortega, Laia Quílez, Carlos Losilla o Efrén Cuevas entre otros, quienes se ocupan tanto de su caracterización como del análisis de prácticas concretas.

En todos estos formatos procedentes de la literatura que el cine ha asumido se produce de forma cada vez más frecuente la disolución de la frontera que los separa de los formatos ficcionales como ya venía sucediendo en aquélla. En tal sentido, el cine sigue una vez más los pasos de la literatura prolongando las prácticas de los escritores que en sus obras cuestionan tanto los límites entre realidad y ficción como las divisiones genéricas tradicionales; prácticas que se han dado lugar a formatos híbridos como la novela reportaje, el reportaje novelado, la autoficción, los relatos autobiográficos que se presentan bajo la etiqueta “novela”, las *novelas-collages* construidas por acumulación de materiales diversos (documentos, reflexiones, narración) y en las que conviven en pie de igualdad elementos factuales con otros procedentes de la inventiva del autor, etc.

Cine

Por último, hay que hacer referencia a otro género literario, el epistolar, hasta ahora no abordado por el cine, pero del que comienzan a existir manifestaciones en la pantalla. Puede hablarse, pues, de “correspondencia fílmica”, como se ha puesto de manifiesto en la exposición *Todas las cartas* celebrada en Madrid (La Casa Encendida, septiembre y octubre de 2011) y Barcelona (Centre de Cultura Contemporània, noviembre 2011-febrero 2012) en la que se recogían intercambios epistolares en formato audiovisual entre diversas parejas de cineastas: Claudio Guerín con Jonas Mekas, Isaki Lacuesta con Naomi Kawase, Jaime Rosales con Wang Bing, Fernando Embecke con So Yong Kim y Albert Serra con Lisandro Alonso.

La incorporación de materiales literarios: la adaptación

La faceta más destacada de las relaciones entre literatura y cine es, sin duda, el aprovechamiento permanente que éste ha llevado a cabo, desde sus primeros tiempos, del inmenso repertorio de temas y argumentos disponible en los textos de la literatura universal. La adaptación ha sido, por ello, una de las prácticas más habituales, aunque bajo esa etiqueta se engloban actividades muy diversas, que, en muchos casos, la convierten en escasamente operativa. Cabe citar algunos trabajos recientes que se han ocupado de ese tipo de prácticas desde enfoques novedosos insistiendo en la necesidad de considerar sus aspectos pragmáticos y superar los tradicionales y limitados enfoques intertextuales o intratextuales. Entre ellos, los de Francis Vanoye y su concepción de toda práctica adaptativa como un proceso de *apropiación* que consiste en una transferencia histórico-cultural muy dependiente del contexto en que se sitúa dicho proceso, en el cual la obra originaria ha de asimilarse a la visión, a la estética y a la ideología propias de los nuevos destinatarios (Vanoye 1996, 126-136). En la misma línea, se sitúa Linda Coremans, quien se refiere a la adaptación como “el resultado de un acto interpretativo que actualiza las estructuras del texto” situándolo en unas nuevas condiciones pragmáticas y poniendo en relación al sujeto enunciador, al destinatario y al intertexto (Coremans 1990, 34). Patrick Catrysse, por su parte, se acerca a la adaptación cinematográfica partiendo de la teoría de los polisistemas, de Even-Zohar y aborda cuestiones como el funcionamiento primario o secundario del nuevo texto en el contexto de llegada, las desviaciones provocadas por las convenciones del género al que se acoge, las determinaciones que los valores morales, sociales, culturales o políticos ejercen sobre el proceso y sobre el funcionamiento del producto resultante

en el contexto fílmico en el que se inserta, etc. (Catrysse 1992). Michel Serceau, autor del acercamiento más exhaustivo y riguroso, basado en las aportaciones de la reciente teoría literaria, entiende la adaptación como un “modo de recepción y de interpretación de temas y de formas literarias”. Aplica al filme la consideración de *texto*, definiéndolo, de acuerdo con Julia Kristeva, como el proceso de producción de sentido y, por consiguiente, como un sistema polisémico (frente a la concepción idealista de la obra artística como totalidad cerrada) y como una práctica significativa, que no es tanto la emanación de un sujeto sino el lugar donde concurren a la vez el debate del sujeto con el otro y el contexto social. Por otra parte, toma de la Estética de la recepción la necesidad de tener en cuenta en todo proceso adaptativo la interrelación entre el efecto de la obra literaria, el horizonte literario y cultural que ella representa, el horizonte de expectativas social y los códigos estéticos del espectador (Serceau 1999). Cabe citar asimismo los trabajos de Robert Stam, basados en las aportaciones teóricas de la Estética de la recepción, del dialogismo bajtiniano y del pensamiento de Deleuze y Derrida, así como en las teorías postcolonialistas, multiculturalistas y feministas; de acuerdo con ellas, propugna abordar las prácticas adaptativas desde metodologías más complejas que desechen definitivamente criterios obsoletos (el de la fidelidad especialmente) y las afronten no en términos de copia sino en su condición de “energía transformadora” que actúa sobre el texto de partida (Stam 2005, Shohat y Stam 2002). Esta idea es la que ha desarrollado también en diversos trabajos Marie-Claire Ropars, quien apela a la noción de “reescritura” para explicar el proceso adaptativo; insiste en atender a la refracción del filme sobre el texto originario, poniendo de manifiesto el potencial de erosión, la fragilidad y lo engañoso de las representaciones que la adaptación tiende a hacer visible en la textura de la obra. La multidimensionalidad que ostenta la escritura fílmica, la complejidad y la heterogeneidad de las operaciones que impulsa, sirven de soportes a lo que ella denomina la “écranisation” del texto (Ropars 1998,135-137). En éste, uno de sus últimos trabajos, incluye la afirmación de que la reescritura –o la transemiotización fílmica de un texto escrito– tiene como principal función “no tanto trasponer o remodelar el relato como redoblar el texto haciéndole sombra, inscribiendo así la huella del escrito –o de la dislocación potencial del escrito– en la escritura originaria”.

Otros aprovechamientos de materiales literarios

Abordar las relaciones entre la literatura y el cine supone, además, interesarse por la recuperación y revitalización que este último ha llevado a cabo del inmenso arsenal temático acumulado por la tradición

literaria a lo largo de los siglos. Un libro modélico en este sentido es *La semilla inmortal*, en el que sus autores proceden a un exhaustivo recorrido por la historia del cine para descubrir la presencia de los materiales míticos y temáticos de procedencia literaria que, sometidos a un variable grado de elaboración, han pasado a formar parte de los argumentos cinematográficos. Este tipo de actualización argumental supera “el restrictivo concepto de adaptación”, pues se trata del aprovechamiento que el cine ha hecho de unos temas, unas estructuras expositivas, una manera temporal de narrar y un clima dramático “reconvirtiéndolos en un lenguaje propio” (Balló y Pérez 1998, 11). En este terreno son de especial interés las páginas que Michel Serceau ha dedicado al papel del cine en la creación de nuevos mitos o en la difusión y reelaboración de mitos clásicos. Entre sus observaciones destacan especialmente las relativas a la capacidad que la pantalla tiene a veces para hacer surgir y cristalizar la energía mítica latente en algunos textos literarios (cita el caso de las novelas protagonizadas por Tarzán, el personaje de Edgar Rice Burroughs). Distingue, así, los mitos ya cristalizados y convertidos en estereotipos cuando pasan a la pantalla y que ésta se encarga meramente de difundir (la Carmen de Merimée-Bizet), de aquellos otros que, a partir de sus versiones cinematográficas, transforman y trascienden el estereotipo de partida (La Lola de Sternberg y sus secuelas, sobre el personaje de Heinrich Mann), para producir diversas variaciones o creaciones originales. Estos y otros ejemplos de revitalización cinematográfica de materiales mítico-temáticos le llevan a afirmar que el cine no tiene necesidad de retomar explícitamente la sustancia de la obra literaria para tratar su tema y comenta cómo una de las principales aportaciones del séptimo arte es haber revisitado los temas y mitos de los puestos en circulación por la literatura, pero no limitándose a recontextualizarlos sino cristalizándolos y revivificándolos (Serceau 1999, 84-95). Para el estudio de estos fenómenos de trasvase entre la literatura y la gran pantalla resulta esclarecedor el concepto de *transficcionalidad* propuesto por Richard Saint-Gelais, mediante el que se refiere al inmenso territorio sin fronteras en el que se ha convertido la ficción y por donde circula, servido por los más diversos vehículos, un amplio repertorio de materiales que se reescriben, se reelaboran y se desarrollan simultáneamente en diversas direcciones (Saint-Gelais 1999, 246-249). Concepción Cascajosa ha estudiado este fenómeno en la industria audiovisual hollywoodiense señalando cómo allí las adaptaciones de obras literarias suponen sólo una pequeña parte de una realidad mucho más compleja que incluye otras muchas manifestaciones: series de televisión que inspiran cómics, novelizaciones, juegos de mesa y videojuegos; cómics que dan lugar a

películas y a videojuegos; videojuegos que están en el origen de multitud a cómics y películas, etc. (Cascajosa 2006, 17). Thierry Groensteen se ha referido también a este a ese trasvase de materiales ficcionales entre medios diversos, aunque prefiere utilizar el término *transescritura*. Observa lo llamativo que resulta el que la principal justificación de todos esos nuevos soportes sea la función de contar historias, exclusivo hasta hace poco tiempo de la literatura (Groensteen 1998, 11-12).

Muchos de los fenómenos a que hacen referencia los trabajos que acabo de mencionar entrarían dentro del concepto de intertextualidad, entendido en un sentido amplio; no obstante, algunos autores prefieren utilizar dicho concepto para aquellos casos en los que la presencia de lo literario tiene un carácter marginal bajo la forma de citas, alusiones, guiños o cualquier otro tipo de referencia a un texto precedente, que normalmente cumplen una función de homenaje al autor de aquél. Este tipo de insertos puede funcionar como elemento articulador de la trama y también como estrategia de *mise en abyme*, como, por ejemplo, sucede en aquellos filmes en que se muestra a un personaje leyendo un libro cuya temática reproduce la situación vivida por aquél. La misma función cumpliría la inserción dentro del filme de un fragmento de una representación teatral, cuya temática duplica la de la historia-marco. Este tipo de referencias intertextuales no ha merecido hasta ahora demasiada atención, excepto en casos como los últimos citados en los que la presencia del texto literario cumple una función especular (Fevry 2000, 61-82; Pérez Bowie 2010, 48-52). Mayor interés han suscitado los mucho más frecuentes casos de intertextualidad cinematográfica, en los que se pone en evidencia que el cine se ha alimentado y se sigue alimentado sistemáticamente de cine. De hecho, entre los ejemplos de *mise en abyme* que cita Fevry, abundan más los ejemplos de insertos cinematográficos que teatrales. Robert Stam trata con amplitud la cuestión de la intertextualidad cinematográfica aplicando al cine las categorías acuñadas por Gérard Genette en *Palimpsestes* (Stam 2001, 241-246).

Cabe hablar también de intertextualidad literaria en el cine en aquellos numerosos casos en que el núcleo argumental del filme se articula en torno al mundo de la literatura. Tales argumentos pueden centrarse en el ámbito del escritor, de las vicisitudes del proceso de creación o de las penalidades sufridas por el personaje hasta alcanzar el reconocimiento de su labor y revisten, en ocasiones, caracteres de autobiografía explícita o implícita; por aducir algunos ejemplos mencionaré filmes (algunos de ellos adaptaciones de novelas o piezas teatrales previas) como *Viaje alrededor de mi cráneo* (Gyorgy Revesz, 1969), *Providence* (Alain Resnais, 1976) *Henry Fool* (Hal Hartley, 1997),

Cine

Epílogo (Gonzalo Suárez, 1984) *Tierras de penumbra* (Richard Attenborough, 1993; sobre las relaciones entre el novelista inglés C.S. Lewis y la poetisa norteamericana Joy Greham), *Soñador rebelde* (John Ford, 1965; sobre la biografía de Sean O'Casey), *Julia* (biografía de Lilian Hellman dirigida por Fred Zinneman en 1977) o *El huésped de las tinieblas* (biografía de Bécquer, que filmó Antonio del Amo en 1948). Menos frecuentes son los filmes que centran su argumento en la figura del lector y en su experiencia con los libros como sucede en *La lectora* (Michel Deville, 1988), *Balzac y la joven costurera china* (Dai Sijie, 2002) o *Diario de un ladrón de Shinjuku* (Nagisa Oshima, 1969). La historia puede girar asimismo en torno a las especiales relaciones del escritor con un lector especial como sucede en *El cartero y Pablo Neruda* (Michael Radford, 1995) o en *Descubriendo a Forrester* (Gus van Sant, 2000). O, en algunas ocasiones, articularse en torno a una intriga metaficcional en la que el mundo "real" del escritor se confunde con el de la obra que está escribiendo; ejemplos de ello serían *Cómo destruir al más fabuloso agente secreto del mundo* (título español de *Le magnifique*, de Philippe de Broca, 1973) en donde el personaje interpretado por Jean Paul Belmondo se transforma a través de sus fantasías en el espía protagonista de su novela) o *La triple muerte del tercer personaje* (Helvio Soto, 1980), en la que el escritor se introduce en el mundo de la ficción para salvar a su personaje.

La presencia del cine en la literatura

Esta presencia, patente tanto en el nivel formal como en el temático, se comenzó a manifestar desde fechas muy tempranas y no ha dejado de incrementarse hasta nuestros días.

Por lo que respecta al plano formal, es evidente la influencia que el nuevo arte ejerció en la poesía y en la prosa de las vanguardias, afectando a elementos tan diversos como el tratamiento de las imágenes, el ritmo sintáctico o a la ruptura de las convenciones por las que se regía la presentación de la realidad. Un trabajo pionero en esta línea es el libro de Ado Kyrou centrado en las relaciones entre surrealismo y cine (Kyrou 1953). Por su parte, Cyril B. Morris, en su libro dedicado a analizar las huellas del nuevo arte en los escritores de la vanguardia española, se extiende ampliamente sobre su influencia en la poesía y en la novela de aquellos años (Morris 1980). A esta cuestión dedica también algunas esclarecedoras páginas Román Gubern en su libro *Proyector de luna* (Gubern 1999, 106-129 y 128-132). Otra

aportación interesante, relativa ahora a la influencia de la pantalla en la narrativa de la *lost generation* norteamericana y en la novela europea posterior a la guerra mundial, la constituye el libro de Claude-Edmon Magny *L'âge du roman américain*, publicado en 1948 (Magny 1974). En el caso de la novela española no se pueden olvidar las páginas que Carmen Peña-Ardid y Luis Miguel Fernández dedican a la influencia del neorrealismo cinematográfico en los narradores de la generación del 50 en sus respectivos libros (Peña-Ardid 1992, 155-211; Fernández 1992, 249-275).

La influencia del nuevo medio revistió, desde fechas muy tempranas, una importancia especial en el caso del teatro, en la medida en que la imposibilidad de competir con el cine determinó el abandono del tratamiento naturalista de la escena y su apertura a nuevas vías expresivas que llevaron a la profunda transformación experimentada por el medio a lo largo de la primera mitad del siglo XX y en la cual, paradójicamente, se incorporan no pocos de los procedimientos expresivos del cine como la recurrencia a decorados esquemáticos que permiten mutaciones espaciales inmediatas, la utilización de efectos luminosos, la adopción de puntos de vista subjetivos, etc.; tales procedimientos, unidos a otros como el refuerzo del antinaturalismo en la interpretación de los actores o la utilización del narrador y de otros mecanismos distanciadores, permitieron una transformación radical de la puesta en escena. Ya Meyerhold, en la década de los 20, profetizó la "cinematización" que experimentaría el teatro (Meyerhold 1986, 2009) y que comenzó a manifestarse muy pronto, no sólo con la utilización de recursos como los citados sino mediante la incorporación de proyecciones cinematográficas a la representación (Morales Astola, 2003). Erwin Piscator fue quien comenzó a utilizarlas de modo sistemático en los montajes espectaculares realizados en Alemania a finales de la década de los 20. En España el pionero de tal recurso fue Pedro Muñoz Seca, quien incluyó una proyección de imágenes cinematográficas (un fragmento de película rodada expresamente para la ocasión y con los mismos comediantes que actuaban sobre el escenario) en el estreno de su vodevil *Trampa y cartón*, estrenado en Madrid el 12 de diciembre de 1912. Gregorio Martínez Sierra repetiría el experimento algunos años después (1917) al incorporar al montaje de su auto religioso *Lucero de salvación*, representado en el Teatro Eslava de Madrid, fragmentos de la película *Christus*, del italiano Giulio Antamaro (Pérez Bowie 1996, 21).

Cine

En cuanto al nivel temático se pueden incluir dos tipos de fenómenos perfectamente diferenciados pero que comparten un indudable sustrato común. Uno de ellos es la novelización y la teatralización de películas exitosas; el otro la influencia que el cine ha desempeñado desde fechas muy tempranas en la configuración del imaginario de escritores que acaban llevando a su obra (especialmente narrativa, pero también poética) sus vivencias como espectadores.

El fenómeno de la novelización de películas es una práctica que se remonta a los años en que el cine se consolida como un vehículo idóneo para narrar ficciones; prueba de ello son las abundantes colecciones populares que en las décadas de los 20 y los 30 se dedicaron a narrar los argumentos de las películas que se estrenaban; puede citarse como ejemplo, la más longeva de las colecciones españolas, *La Novela Semanal Cinematográfica*, que entre 1922 y 1932 publicó 611 números, aparte de varios almanaques y números extraordinarios y a la que Martínez Montalbán ha dedicado un exhaustivo trabajo (Martínez Montalbán 2002). El fenómeno, tras algunas décadas de apagamiento ha vuelto a surgir con especial fuerza y ha sido objeto de atención por estudiosos de extranjeros como Virmaux (1983), Larson (1995) o Baetens (2008) quienes lo han analizado en sus respectivos países. El otro fenómeno, el de las versiones teatrales de películas tanto clásicas como éxitos recientes que cada vez se prodiga más (al menos en los escenarios españoles) está todavía demandando trabajos específicos que expliquen las razones de su profusión y analicen los mecanismos de transferencia que se ponen en juego. Tan sólo se pueden citar algunos artículos que lo han abordado parcialmente como los de Vilches (2003) y De Miguel (2008).

En lo que se refiere a la presencia efectiva del cine como tema literario, puede datarse también desde fecha muy temprana en relatos y novelas en las que el impacto del nuevo medio sobre el público o el acercamiento a los ambientes en el que se mueven sus protagonistas y sus responsables constituyen el núcleo argumental. En el caso de España pueden citarse algunos títulos pioneros como *La vieja del cinema* (Vicente Blasco Ibáñez, 1921; relato incluido en el volumen *El préstamo de la difunta*), *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna (1923) o *Cinematógrafo*, de Luis Carranque de Ríos (1936). En la narrativa posterior, aparte los títulos en los que el acercamiento al cine desde un lado u otro de la pantalla se configura como elemento indispensable del universo diégetico (Paul Auster: *The Books of Illusions*, 2002), son

frecuentes los relatos en donde ocupan un lugar importante las experiencias cinematográficas que marcaron la infancia o la juventud del autor (Terenci Moix: *El día que murió Marilyn*, 1969; 990; Gert Hofmann: *Der Kinoerzähler*, 1990) o aquellos otros en los que el texto se configura a partir de un tejido de referencias intertextuales a filmes diversos que apela a la memoria cómplice del lector (Vilà-Matas: *Nunca fui al cine*, 1982; Juan Marsé: *El fantasma del cine Roxy*, 1985; Robert Coover: *A Night at the Movies or You Must Remember This*, 1989).

En este terreno cabe, asimismo, mencionar la influencia que el cine ha ejercido en la configuración del imaginario de los escritores y que lleva a preguntarse en qué medida la experiencia infantil o juvenil como espectador ha contribuido a nutrir su universo temático (un libro de memorias, como el de Terenci Moix titulado significativamente *El cine de los sábados*, 1990, es una buena prueba de ello); y, a la vez, a analizar función que desempeña la presencia de elementos cinematográficos en el conjunto de su obra. Joachim y Anne Paech han dedicado a estas cuestiones en algunas páginas de su recomendable libro *Gente en el cine*, concretamente los capítulos 4 y 5 titulados respectivamente “Experiencias infantiles de escritores. En los orígenes de la literatura moderna” y “Los literatos en el cine. También los escritores van al cine” (Paech 2002, 85-108). Ello implica extender también este aspecto de las relaciones entre cine y literatura al ámbito de la poesía lírica, en el cual no sólo cabe hablar de las influencias formales mencionadas más arriba, sino de la presencia constante de referencias cinematográficas en gran parte de los poetas del siglo XX. Resulta fácil comprobar cómo la frecuentación asidua de las salas de proyección fue un factor determinante en la configuración de su imaginario. *La muerte en Beverly Hills*, de Pere Gimferrer (1968) constituye un buen ejemplo, aunque puede hallarse un nutrido repertorio en la antología que José M^a Conget ha dedicado a la temática cinematográfica en la poesía española, desde las vanguardias hasta finales de siglo (Conget 2002). Y asimismo en el número monográfico de la revista *Litoral* “Los poetas y el cine” (n^o 236, 2003) donde se recoge una amplia muestra de textos poéticos deudores de los relatos audiovisuales desde mediados del siglo XX.

En el teatro, por el contrario, la presencia del mundo del cine en el nivel temático es bastante menos notable. Cabe citar, no obstante, un caso pionero en el panorama español: la revista musical *Cinematógrafo nacional*, de Guillermo Perrín y Palacios (estrenada en el Teatro Apolo de Madrid el 10 de mayo de 1907) en la que una trama mínima sirve de nexo a diversos números disparatados en los que alternan personajes

Cine

reales y alegóricos, entre ellos las “Películas”, encarnada por las tiples. Años después tenemos otro ejemplo más significativo en la comedia *El amor sólo dura 2.000 metros* de Enrique Jardiel Poncela (1941), ambientada en el mundo hollywoodense. Un ejemplo más reciente es la obra del irlandés Martin McDonagh, *The Cripple of Inishmaan*, cuyo argumento gira en torno a la conmoción que crea en los habitantes de una pequeña isla la llegada en 1934 del cineasta Robert Flaherty y su equipo para rodar el documental *Man of Aran*.

Y ya fuera del campo de la literatura de ficción, podría mencionarse otra faceta de las relaciones entre la literatura y el cine: la constituida por las reflexiones que los escritores han dedicado al mismo en textos teóricos y ensayísticos, entre los que se pueden encontrar observaciones muy iluminadoras. Como libros de referencia en este sentido está la antología de Geruld *Los escritores frente al cine* (Geruld 1981) o los que Rafel Utrera ha dedicado a la cinefilia de los escritores españoles (Utrera Macías 1981 y 1984); a su lado existen innumerables trabajos parciales dedicados a escritores concretos en cuya enumeración no cabe detenerse; cito tan sólo como ejemplo los dedicados a Borges (Cozarinsky 1981) y Gil-Albert (Cano Ballesta 2003). La pasión cinéfila de los escritores ha contribuido en algunos casos a la mitificación de determinados filmes o de sus intérpretes, en virtud de las interpretaciones y las glosas reiteradas y entusiásticas que se les han dedicado desde tribunas literarias. Los casos caso más excepcionales lo constituyen, sin duda, las figuras de Charles Chaplin o de Greta Garbo. Los textos generados en torno a esta última (sólo por parte de escritores de lengua española) han sido objeto de una tesis doctoral aún inédita que he codirigido recientemente en la Universidad de Salamanca: “El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana”, cuyo autor es Antonio Portela Lopa.

Los préstamos teóricos

Los estudiosos del séptimo arte han recurrido sistemáticamente a las categorías acuñadas por la teoría literaria dotar a sus análisis del rigor científico que les proporciona el aparato conceptual elaborado aquélla durante siglos. Un repaso por la historia de las teorías cinematográficas basta para poner de manifiesto la presencia recurrente de los conceptos teórico-literarios más usuales y evidencia su contribución a la consolidación como arte de un medio de expresión que, ligado en sus orígenes a las manifestaciones más ínfimas de la

industria de la cultura, hubo de recorrer un largo camino hasta alcanzar el reconocimiento de las elites intelectuales. Sin embargo, el trasvase de ese aparato conceptual a la descripción del hecho cinematográfico no deja de plantear problemas, pues mientras algunas categorías resultan escasamente operativas, otras, para serlo, deben someterse a una profunda reformulación. Aunque no faltan teóricos que se refieren a lo problemático de ese trasvase basándose en la insuficiencia del lenguaje verbal para dar cuenta de la complejidad de códigos operativos en la pantalla (Della Volpe 1971, Bellour 1978), hoy en día se tiende a establecer puentes entre la semiótica de base lingüística y los estudios visuales y se destierran ese tipo de objeciones (Deleuze y Guattari 1993). Revisemos algunas de tales categorías para poner de manifiesto el reiterado y rentable uso que han llevado a cabo del arsenal teórico-literario los estudios sobre cine.

Las teorías narratológicas

Los teóricos del cine han utilizado de modo sistemático sus hallazgos conceptuales para la descripción y caracterización de la narrativa fílmica a partir de sus semejanzas y, a veces, de sus divergencias con la literaria. La bibliografía generada por este tipo de aproximaciones ha ido incrementándose desde los estudios pioneros de Albert Laffay y (ya en la órbita del estructuralismo) de Christian Metz en los años sesenta y asimilando las nuevas aportaciones de narratología literaria que no han dejado de ganar en precisión y rigor. Un giro definitivo supuso la superación de las aproximaciones estrictamente formalistas de la primera etapa por un enfoque pragmático (potenciado por la influencia de Peirce), que se centrará de modo prioritario en las teorías de la enunciación y de la recepción del texto fílmico (Paz Gago 2003, 204). Para la clasificación de este tipo de estudios conviene distinguir entre los que se centran en el nivel de la historia y los que se interesan por el nivel del relato; existe, no obstante, una notable desproporción numérica entre ambos grupos puesto que las cuestiones relativas al relato (el nivel signifiante del enunciado) y a la enunciación han suscitado un mayor grado de interés en virtud de su misma complejidad y de las dificultades que suele plantear su trasvase al medio cinematográfico.

En el nivel de la historia predominan los estudios centrados en el análisis de la acción, que toman, por lo general, como punto de partida las investigaciones pioneras de Vladimir Propp (por su capacidad para revelar un modelo universal de organización subyacente en la base de muchas estructuras argumentales fílmicas), que fecundarían las

aportaciones posteriores de los teóricos del estructuralismo como Todorov, Bremond o Greimas. Como señala Bordwell, el argumento de la mayoría de los filmes clásicos responde al modelo canónico del relato elemental, el cual parte de una situación estable inicial que se altera y debe ser restaurada al final; tal modelo argumental no procede necesariamente, a su entender, de la construcción cultural que entendemos por “novela” sino de formas históricas específicas como el teatro, el romance popular y la novela corta de finales del siglo XIX; lo que le permite afirmar que las interacciones causales de los personajes de un filme son, en gran medida, funciones de tales modelos de configuración del argumento/historia (Bordwell 1996,157). De todos modos, las teorías de Propp se han mostrado insuficientes para diseñar un modelo abstracto de estructura de la trama (Fell, 1977); mayor profundidad tienen las aproximaciones al relato cinematográfico inspiradas en las teorías de Lévi-Strauss como demuestran los libros de Will Wright y de Jim Kitses, dedicados al análisis del género *western* como modelo de discurso mítico (Wright 1975; Kitses 1970).

Por lo que respecta al espacio, las peculiaridades de éste en la pantalla no permiten un trasvase tan automático de las categorías de la narración literaria. Por ello, la narratología fílmica se preocupa por matizar las diferencias que separan a ambos. Así, Seymour Chatman, señala la enorme flexibilidad del espacio cinematográfico, derivada constante movilidad (de los personajes, de la cámara, la sugerida por el montaje) que le es inherente (Chatman 1990, 104-108). Gaudreault y Jost, por su parte se refieren al carácter icónico que tiene el significante fílmico y que determina que, frente a lo que sucede en el relato literario donde la narración crea el espacio, en la pantalla la temporalidad es una consecuencia de la espacialidad, “dado que el *fotograma* es anterior a la *sucesión de fotogramas*” y por ello, es muy difícil abstraer la acción del cuadro espacial en que se desarrolla cada uno de los acontecimientos (Gaudreault-Jost 1995, 88-91). Otras consideraciones de interés sobre la cuestión pueden encontrarse en Casetti-Di Chio (1991, 138-151) y en Vanoye (1989, 81-116).

Con relación a la categoría de personaje no existen diferencias sustanciales entre la narratología literaria y la cinematográfica; ésta se ha limitado a adoptar los parámetros de análisis de aquélla, tanto en lo que se refiere a los criterios tradicionales (composición, caracterización, relieve) como a los semióticos que parten de su consideración como unidad semántica, sintáctica (funcional o actancial) y pragmática

(Casetti-Di Chio 1991, 177-188; Chatman 1990, 142-143; Bordwell 1995, 68 y 82) y no implican ninguna distinción esencial. El único rasgo específico de los personajes fílmicos con relación a los literarios entre es su “fisicidad”; la presencia corporeizada exime al espectador (al igual que en el teatro) de todo ejercicio imaginativo pues ella le proporciona una gran cantidad de información que la narrativa ha de suplir mediante otros medios. Esto conlleva a menudo una identificación entre el personaje y el actor que lo dota de unos rasgos físicos, de una personalidad y, frecuentemente, de una imagen pública elaborada a través de sus interpretaciones de otros personajes e, incluso, de su vida pública (Bettetini 1984, 53-54).

Con relación al nivel del discurso, la producción teórica es auténticamente abrumadora tanto por la complejidad de los conceptos acuñados en el ámbito literario y la discusión permanente que existe en torno a varios de ellos como por las problemática adaptación de muchas de sus categorías a la descripción y análisis del relato fílmico; la especificidad de éste impide la aplicación automática de gran parte de categorías como enunciación, voz narrativa, focalización (con sus respectivas tipologías), temporalidad, etc. La categoría de *narración* es la más controvertida pues el doble registro, icónico y verbal, del relato cinematográfico ha dado lugar a una amplia discusión, en torno a la idoneidad de tal categoría para describir la enunciación fílmica. La figura del *narrador interno* o *diegético* es admitida unánimemente, aunque con matices (Kozloff 1989; Gaudreault-Jost 1995, 54-55; Stam et al. 1999, 122). En cambio, la figura del *narrador externo* o *extradiegético* no está tan definida ni es admitida de modo tan unánime. El origen de la discusión en torno a ella radica en el hecho de que se la puede considerar simultáneamente “como una instancia de mediación que asegure el *paso* de una virtualidad a una realización, o como un acto lingüístico que asegure la *producción* del discurso”; pero en un caso o en otro ni el proceso ni su sujeto se presentan nunca como tales sino que han de ser deducidos del resultado, es decir, del enunciado en el que aparecen inscritos” (Casetti 1989, 43). Frente a quienes consideran esta figura indispensable (Gaudreault-Jost 1995, Stam et al. 1999, Casetti 1989) otros teóricos que parten de presupuestos cognitivistas como Bordwell o Branigan, sostienen que la recurrencia a ella es una consecuencia de la aplicación mimética de los modelos lingüísticos y que no existe nada semejante a una presencia humana o sujeto parlante que pueda considerarse como fuente del relato cinematográfico; por ello resulta más fácil afirmar que los hechos “se cuentan a sí mismos” (Branigan 1984,19-20; Bordwell 1996, 16-26). En líneas generales, toda la

problemática en torno a la narración cinematográfica se engloba dentro del marco general de la enunciación, objetivo de las aproximaciones semióticas; entre las aportaciones esenciales en esa línea, están los trabajos iniciales de Christian Metz (1973) y los desarrollados posteriormente por autores como Simon (1978), Browne (1982), Casetti (1989) u Odin (1990). Con relación al punto de vista, aunque se trata de una categoría menos discutida que la precedente en el ámbito de la narratología cinematográfica, su trasvase a éste desde la teoría literaria ha dado lugar a diversas matizaciones y rectificaciones que evidencian su operatividad y su rentabilidad en el análisis del filme (Gaudreault-Jost 1995, 139-154; Casetti-Di Chio 1991, 232-251; Bordwell 1996, 57-64; Stam *et al.* 1999, 106-118). Y por lo que se refiere a la temporalidad es, asimismo, otra categoría cuyo análisis suscita escasas discrepancias entre los estudiosos del relato cinematográfico, quienes suscriben con unanimidad los esquemas establecidos por Genette para el relato literario aplicándolos con variaciones mínimas o con leves rectificaciones que se refieren sobre todo a las ventajas que, en este terreno ofrece el cine al manejar simultáneamente la imagen y el sonido. Un ejemplo de ello es el detallado análisis que realiza Bordwell de *La estrategia de la araña*, de Bertolucci (Bordwell 1996, 74-98).

La categoría de género

Es otra de las que utiliza de modo recurrente la teoría fílmica, aunque, en este caso, con unos criterios muy distintos a los de la teoría literaria. En el caso del cine, la teoría sobre el género nace liberada de todo el peso normativista y prescriptivo que arrastró durante siglos la Poética, y ha podido, por tanto, nutrirse de las fecundas reflexiones en torno a la cuestión desarrolladas por la moderna teoría de la literatura, aunque también sin dejar de incurrir en el confusionismo en que a menudo se debate aquélla, al acercarse a una noción tan controvertida; así siguen siendo objeto de debate cuestiones tan básicas como si el género es una realidad con consistencia propia o es fruto de la intervención del estudioso, si ha de definirse deductiva o inductivamente, si posee una existencia trans-histórica inalterable o, por el contrario, depende de los diversos contextos en que aparece (Casetti 1994, 304). Tales debates no dejan de ser enriquecedores y sus conclusiones, aunque dispares, siempre resultan provechosas en la medida en que el entendimiento y el análisis de los esquemas genéricos posibilitan la comprensión del hecho fílmico, nos ofrecen una forma de análisis para clasificar y evaluar la historia del cine, permiten trazar

paralelismos entre el cine y las otras artes (especialmente la literatura) y se convierten en una herramienta indispensable para el acercamiento a la cultura de masas (De Miguel 1988, 64-65). De todos modos, se siguen planteando cuestiones básicas como es la de la propia descripción del género para la que se suele echar mano tanto de criterios formalistas como contenidistas e historicistas; a ello se añade, además, la discusión sobre si la adjudicación de la etiqueta genérica ha de obedecer a criterios de recepción o de producción: en un caso se trataría de explicaciones que aducen razones mítico-rituales, mientras que en el otro primarían las de índole ideológica. Hasta finales de los años 60, con la excepción de algunos trabajos como los dedicados por André Bazin al *western* norteamericano (Bazin 2000, 243-273), son pocos los estudiosos del cine que se interesan por la cuestión, debido a que las teorías en torno al cine “de autor” subestimaban las películas “de género” situándolas en un grado inferior de la escala artística. Sólo desde finales de esa década es cuando se produce un reavivamiento del interés hacia esta cuestión que se aborda desde dos planteamientos metodológicos diversos: los del estructuralismo y los de los estudiosos de la cultura de masas.

Entre los primeros, deudores de las teorías de Greimas (y a través de éste de las de Lévi-Strauss), se encuentran los que se centran especialmente en géneros muy codificados como el *western*, el policiaco y el musical, susceptibles de ser descritos mediante de oposiciones binarias a través de las cuales resulta factible (al igual que en el caso de los mitos) evidenciar la estructura profunda subyacente. Pueden citarse trabajos como los de Stuart Kaminski y de Wright sobre el *western* (Kaminski 1974; Wright 1976); el de Thomas Schatz, que distingue entre los géneros que tienen como finalidad restablecer el orden social (el *western* y el policiaco) y aquellos que buscan favorecer la integración social (el melodrama, el musical) (Schatz, 1981) y el de John G. Cawelti, quien considera los géneros como estructuras vinculadas a finalidades muy precisas, como fórmulas mediante las que se incorporan a los arquetipos universales temas que pertenecen a su propio momento histórico y a sus preocupaciones específicas (Cawelti 1971). Dentro del ámbito del estructuralismo se mueven también los estudios que se aproximan al género desde una perspectiva narratológica, interesada en la descripción de los mecanismos de funcionamiento de los códigos genéricos basados en “la eficacia de una comunicación por cliché, la predisposición a leer lo nuevo a través de lo ya conocido, la intervención de esquemas narrativos recurrentes”, lo cual obliga a contemplar el género como “un dispositivo esencial para comprender qué es lo que

Cine

hace del cine un arte a la vez industrial y popular” (Casetti 1994, 303). En esta línea, Bordwell y Thompson, al interesarse desde sus presupuestos cognitivistas por aclarar los esquemas y procedimientos mentales aplicados por los espectadores para inferir las historias que les ofrece la pantalla, dedican gran atención a las fórmulas narrativas sobre las que se articulan los esquemas genéricos (Bordwell-Thompson 1995).

Las aproximaciones de índole sociológicas, aportadas sobre todo por los estudiosos de la cultura de masas, en reacción frente al elitismo de las teorías centradas en la figura del autor, tienden a considerar el filme como una forma de expresión colectiva y, por tanto, como resultado de unas prácticas que trascienden las intenciones creativas individuales. Conciben, por ello, el género, como un conjunto de reglas compartidas que permite al realizador utilizar formas comunicativas comunes y proporciona al espectador un sistema propio de expectativas; se trata, en definitiva, de un encuentro negociado entre el cineasta y su público, de una convención tácita que permite entenderse a los participantes; y, a la vez, de una reconciliación de la estabilidad de la industria con el entusiasmo de una forma de arte popular en evolución (Ryall 1970; Buscombe, 1970). Estas aproximaciones confluyen a menudo con las que intentan una explicación de los géneros cinematográficos a partir de la consideración de los factores económicos y socioculturales. Se sostiene así que “la política de los géneros es una necesidad de creación de demanda por parte del capital y en beneficio del consumo” [Cort 1976, 28]. Los géneros se utilizan, pues, como una herramienta al servicio de la industria, atenta sólo a lograr la mayor rentabilidad posible para su inversión, aunque esa misma búsqueda de beneficio económico lleva a sus responsables a introducir variaciones en ellos. A este enfoque estrictamente económico se suma el sociocultural que sostiene que el cine, además de una industria es una gran fábrica de significados y los géneros contribuyen decisivamente a la circulación eficaz de los mismos, dado que su capacidad de aunar temas convencionales y procedimientos narrativos igualmente convencionales facilita su asimilación por parte del público receptor (Andrew 1984). Pero este aspecto de los géneros cinematográficos también tiene sus defensores; como afirma Casetti el género “contribuye directamente a los procesos de construcción de una sociedad, pues no sólo refleja lo que piensa, cree o ve un grupo de personas, sino que presenta los comportamientos que ‘mantienen unido’ al grupo” (Casetti 1994, 308).

No puede dejar de mencionarse a Rick Altman, cuyo libro constituye el trabajo más exhaustivo sobre los géneros cinematográficos; en él no sólo se exponen y discuten las aproximaciones precedentes sino que se establece una metodología de acercamiento a los mismos basada en la necesidad de abordarlos desde una perspectiva semántico-sintáctica-pragmática, que renuncie a criterios esencialistas y ligue la noción de género a las condiciones específicas de producción y recepción. Entre otras muchas cuestiones rechaza su consideración como entidades transhistóricas para sostener que han de tenerse en cuenta las exigencias y la influencia del público; se refiere a la predilección de éste por nuevos géneros distintos de los clásicos y a la sustitución de los viejos temas y tratamientos que garantizaban la cohesión de los espectadores por otros nuevos. A este respecto, comenta la pérdida del carácter de “conmemoración colectiva” que tenían los géneros y que ha sido sustituida por una “función pseudoconmemorativa” basada en el incremento de la intertextualidad genérica, lo cual ha provocado la sustitución del público cohesionado por un público “diseminado” y ha llevado a la apropiación de muchas de las funciones características del género por parte de los deportes, las estrellas y la publicidad (Altman 2000).

Realismo

La definición y los límites del realismo, cuestión omnipresente en el ámbito de la literatura, aparece también de modo reiterado en los textos teóricos sobre cine. La aparición del éste vino a reavivar, aportando nuevos argumentos, la viejísima polémica en torno al realismo literario y artístico que se remonta por lo menos a Platón y a Aristóteles: el arte como revelación, como posibilidad de trascender el mundo de las apariencias para descubrir el mundo de las ideas que subyacen tras aquellas, frente al arte como mimesis, como imitación de la realidad; la concepción de Aristóteles significa, frente a la platónica, una reivindicación del mundo visible y, por consiguiente, la base sobre el que se han sustentado todas las defensas ulteriores del “realismo” en el arte. La irrupción de un nuevo medio como el cine, donde la noción de imitación la realidad se confunde con la de su “registro”, reavivó el debate en torno a la cuestión del realismo y la necesidad de renovar los planteamientos ante ella, pues frente a otras artes plásticas como la pintura o la escultura en las que se admite que la representación de la realidad ofrecida no es más que una construcción, producto de una serie de convenciones formales, en el cine resulta difícil desprenderse del mundo referencial, dado que está registrado en la propia materialidad de la obra: las películas, aparte de narrar y de mostrar un universo compacto mediante el montaje, siempre evidencian las huellas de una realidad física anterior. La

Cine

dualidad de la imágenes cinematográficas (registro bruto de la realidad frente a realidad elaborada artísticamente) unida a su condición simultánea de reales e irreales (en cuanto que se ofrecen a la vez como trasunto fiel del universo del espectador y como pertenecientes a una dimensión espacio-temporal ajena por completo al mismo) es el desencadenante que reaviva un debate secular. Y como en las fases precedentes, donde el objeto del debate eran las viejas artes, la noción de realismo se irá modificando en función de las nuevas estrategias puestas en juego por el medio utilizado para dar cuenta de la “realidad”.

El debate tiene pues un largo recorrido, que comienza en fecha muy temprana cuando los defensores del teatro veían en el nuevo medio un pseudo-arte, argumentando que no trascendía la realidad sino que se limitaba a ofrecerla “en bruto”, mientras que los cinéfilos lo consideraban un arte muy superior al que se ofrecía desde unos escenarios dominados por el más obsoleto naturalismo (Pérez Bowie 2004, 10-11). Estas ideas son retomadas y reformuladas en las décadas siguientes aduciendo nuevos argumentos a una discusión que aún perdura y que presenta nuevas facetas ante la incorporación a las pantallas de las imágenes virtuales. Una etapa especialmente interesante de la misma es la de las vanguardias, momento en el que se producen importantes aportaciones a la cuestión, especialmente por parte del formalismo ruso cuyos escritos teóricos sobre el cine, recopilados por François Albèra, son una lectura imprescindible (Albèra 1999). Otro momento significativo del debate tiene lugar con la irrupción del neorrealismo italiano y su ideal de transformar la pantalla en una contigüidad del mundo consiguiendo el máximo grado de transitividad entre el objeto y su expresión (Quintana 2003, 196). Concepto ese de “contigüidad” entendido de modo muy diferente por los teóricos del movimiento, pues sirve indistintamente para referirse a la captación directa de lo real y al trabajo de construcción del mundo que el cine lleva a cabo; ello da lugar a una intensa polémica en la que se enfrentan los defensores de un neorrealismo “de la inmediatez” (Cesare Zavattini) y los de un neorrealismo “de la construcción” (Guido Aristarco). Frente a la mera presentación de los hechos por la que abogaba Zavattini reclamando alejarse de la ficción y de sus artificios para circunscribirse a la dimensión de lo cotidiano, Aristarco propugnaba la comprensión de las causas, de la lógica que sostiene los hechos para lograr de ese modo un retrato mucho más acabado de la realidad: un “realismo crítico”, de clara filiación marxista frente al realismo descriptivo de su oponente (Casetti 1994, 36-37). El debate se

enriquece en la década siguiente con las aportaciones de André Bazin y Siegfried Kracauer, que han de ser ubicadas en el ámbito de la influencia que las teorías fenomenológicas ejercieron sobre la consideración de las relaciones entre el cine y la realidad. El realismo de Bazin, que ha sido calificado de “ontológico” o “existencial”, puede resumirse en la idea de que el cine más que representar la realidad participa de ella hasta el punto de reproducirla en toda su densidad y consistencia, liberar su sentido escondido y llegar a mostrar su esencia (Bazin 2000). Por el contrario, Kracauer propone un realismo “funcional”, en cuanto no se refiere tanto a la capacidad del cine para participar en la vida del mundo como a la de reproducir los perfiles de las cosas y documentar su existencia; conector directo de la instrumentación que el nazismo había hecho de los medios de comunicación de masas, opone frente a ella y a su barbarie un cine como expresión artística de una modernidad democratizadora (Kracauer 1996).

Estas teorías sobre el realismo cinematográfico van más allá de la capacidad que tiene la cámara “registrar” la realidad para plantear una reflexión sobre la función social que mediante esa capacidad puede desempeñar el cine o sobre los cambios en la percepción del mundo que ha introducido determinando una nueva relación entre el hombre y las cosas. Las aportaciones de las décadas siguientes basadas en nuevas metodologías como el estructuralismo y la semiótica, suponen un cambio de perspectiva.

Las aportaciones del estructuralismo ponen en crisis la noción de mimesis al concebir el realismo como un producto de ilusión creado por los mecanismos textuales. La aplicación a las películas de la categoría barthesiana de “texto” supone la conceptualización del filme no como imitación de la realidad, sino como artefacto o constructo. Al rechazar que las imágenes y sonidos cinematográficos sean una copia de lo existente o el reflejo de un mundo interior e insistir en que el único dato efectivo es el proceso de producción que ha dado forma a esa realidad mostrada por la pantalla, el realismo se concibe como una teoría puramente idealista que trata de minimizar, si no de ocultar, los elementos materiales sobre los que se sustenta la edificación de la presunta “realidad”: la considerable cantidad de factores técnicos, profesionales económicos, ideológicos, que preceden a la existencia de la misma. A esa línea se suman semiólogos como Umberto Eco o Christian Metz, quienes sostienen que la construcción de un mundo no es nunca un gesto natural sino que se debe a la aplicación de unas leyes lingüísticas recurrentes: hacer que las luces y sombras que aparecen en

la pantalla sea reconocidas como personas y objetos supone la asunción por el espectador de una serie de principios fuertemente codificados (Casetti 1994, 53). Aunque esta apelación a la actividad del espectador implica ya una superación de los planteamientos estrictamente formalistas. En el ámbito español, la oposición al realismo genético desde presupuestos estructuralistas ha sido suscrita por teóricos como Román Gubern (1987) o Jorge Urrutia (1984) al sostener que la realidad ofrecida por el texto fílmico (o literario) no será la trascripción fiel de la naturaleza sino el resultado del pase de ésta a través del tamiz de las convenciones introducidas por el sistema utilizado en la reproducción.

Las aproximaciones pragmáticas desarrollan esa idea de que el realismo cinematográfico no es sino el resultado de una serie de convenciones plenamente asumidas por el espectador. Se prioriza por encima del texto la situación comunicativa en que tiene lugar el proceso de emisión-recepción coincidiendo con el relativismo con que la teoría literaria contemporánea aborda el concepto de realismo al que considera como una categoría inestable cuya movilidad viene determinada por el trabajo de los escritores en busca de nuevas técnicas para producir el “efecto realidad” y subsanar así la relativa rapidez con que cambian los horizontes de expectativas de los lectores (Villanueva 1992, 158 y 166-167). Como ejemplo de este tipo de acercamientos al hecho cinematográfico se pueden citar las teorías de Jacques Aumont sobre lo verosímil fílmico, quien parte de una dura crítica a la creencia de Bazin en la objetividad de los mecanismos de reproducción cinematográfica que le llevaba a asumir la equivalencia entre la imagen del modelo y el modelo mismo. Aumont recuerda que la representación cinematográfica está subordinada a una serie de imposiciones tanto estéticas como técnicas que determinan la existencia de un número considerable de códigos, los cuales han de ser asimilados por el espectador para que la imagen que se le presenta se considere parecida en relación a una percepción de la realidad; tales códigos, además, varían según las épocas y las culturas, por lo que el realismo aparece en cada momento como una “victoria sobre la realidad”, aunque una victoria efímera porque pronto las innovaciones técnicas la convertirán en algo desechable. La noción de realismo va ligada para Aumont a la de verosimilitud, que atañe a “la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta” (Aumont *et al.* 1985, 134-147).

Clasicismo

Otro de los conceptos procedentes del campo literario y utilizado de modo recurrente por los teóricos y estudiosos del cine es el de clasicismo, aunque en este caso con un grado de indefinición mayor que en el de los precedentes y con una considerable falta de acuerdo por parte de sus usuarios. Desde que se comienza a adjudicar al nuevo medio la condición de arte, surgen las dudas de si en el cine, al igual que en las artes tradicionales, podía hablarse de la existencia de obras clásicas que le confiriesen la condición de arte imperecedero; dudas justificadas ante la constatación de que el progreso imparable de la técnica podía determinar que películas consideradas el colmo de la perfección se convirtieran al cabo de pocos años en algo pasado de moda. La pregunta se la plantean diversos autores entre las décadas de los 20 y los 30 y la respuesta más generalizada es que esa posibilidad dependería de que la técnica alcanzase la perfección necesaria que permitiese contemplar las películas antiguas como productos definitivos y con la condición de inactuales inherente a las grandes creaciones de otras artes (Pérez Bowie 1996, 128-129). Aunque esa perfección técnica llegaría muy poco después, la permanente evolución del cine, como la de todo arte vivo, le llevaría inexorablemente a la búsqueda constante de renovación; ello, unido a la corta historia del medio, determina que el calificativo “clásico” pese a su uso reiterado e indiscriminado, continúa planteando problemas a la hora de ser aplicado a obras cinematográficas que consideradas en su momento inmutables y definitivas, pueden llegar a convertirse en el transcurso de no demasiados años en obsoletas.

Si hacemos un breve recorrido por las reflexiones suscitadas por la aplicación de esa etiqueta a productos cinematográficos habrá que detenerse en el uso que logra mayor consenso, que es el de la de su utilización para designar a los productos de la época “dorada” de la industria hollywoodense, fechable en las décadas de 1940 y 1950. Se trata, no obstante, de una etiqueta más descriptiva que valorativa pues se la emplea sobre todo para contraponerla a la de “cine moderno” (de hecho comienza a utilizarse a partir de la irrupción de los cines renovadores en los años 60) subrayando la existencia de algunas características definitorias del cine de la etapa precedente y que derivan, de la premisa de invisibilidad de la instancia enunciativa sobre la que se sustentaba la narración cinematográfica en aquellos años. Bordwell, al describir ese cine hollywoodense recurre a la noción de norma definida como el “estándar coherente establecido por vía o

práctica previa que un filme intenta satisfacer o no". Unas normas, estables y coherentes, son lo que permitían a los espectadores entender y aplicar los diversos esquemas de comprensión narrativa y lo que proporcionaba a los cineastas los modelos de construcción. (Bordwell 1986,150-151). Ese clasicismo consiste, por una parte, en una narración que sustenta sobre los mecanismos más previsibles proporcionados por formas narrativas tradicionales: la película clásica de Hollywood –dirá– presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos; en el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas; la historia termina con una victoria decisiva o con una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos y la causalidad se erige en principio unificador (*ibíd.*, 157). Por otra parte, el “clasicismo” hollywoodense implica también unos componentes vinculados al nivel del “estilo” y que Bordwell resume en tres principios generales: tratar la técnica fílmica como vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento; alentar al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia; emplear un número limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento (*ibíd.*, 163-165). El clasicismo hollywoodense determina lo más significativo de la producción cinematográfica mundial hasta la década de los 60 debido a los avances que experimentaron sus medios expresivos (el perfeccionamiento de los registros sonoros, el aumento de sensibilidad del soporte, los avances conseguidos mediante el uso de nuevas lentes que eliminan el *flou* de los segundos términos, la profundidad de campo, la utilización de la grúa, etc.) tras casi cuatro décadas de tanteos.

La etiqueta de “clásico” suele emplearse también con notable frecuencia para referirse a películas consideradas como “obras maestras”, noción difícilmente definible y en cuya aplicabilidad intervienen criterios de índole subjetiva. Basta con repasar algunas de las listas que de vez en cuando se proponen, elaboradas sobre las respuestas de profesionales de la crítica, de gente vinculadas al medio o de intelectuales en general, a la pregunta en torno a las “mejores películas de la historia del cine” y cuyo resultado suele ser la coincidencia en unos pocos títulos y una ostensible disidencia que se torna más abrumadora cuanto mayor es el número de títulos que se solicitan al encuestado. Se han realizado intentos para mitigar la

subjetividad de este tipo de encuestas proponiendo alternar el nombre de directores tenidos por indiscutibles con títulos de filmes que respondan a los valores que el encuestado considere indispensables en una obra de arte cinematográfica (Liandrat-Guigues y Leutrat 2003, 159-161). La recurrencia al criterio histórico que proponen con la elaboración de una nómina de veinte directores “imprescindibles” es, sin duda, aceptable pues ninguno de elegidos dejaría de aparecer en una historia del cine rigurosa a pesar de que existen otros muchos sobre cuyo lugar en tales páginas no existirían dudas. Pero el criterio histórico, aun siendo el más razonable para establecer “valores cinematográficos permanentes” puede también ser cuestionado en cuanto la historia es una obra humana y como tal los hechos historiados suelen serlo en virtud de los criterios personales del historiador y del peso de las circunstancias en que escribe. Sólo cabría para mitigar ese posible subjetivismo apelar al criterio de la aparición reiterada de un filme en la mayoría de las historias del cine, sean cuales sean los planteamientos ideológicos y estéticos de su autor y el momento y las circunstancias concretas en los que escribe.

Canon

Las reflexiones precedentes llevan necesariamente a abordar la noción de canon cinematográfico y a referirse las dificultades que implica su instauración; unas dificultades que ya existen, aunque en menor grado, en literatura y en las otras artes seculares y que obliga a plantearse preguntas cómo quién o quienes instituyen el canon, hasta qué punto está determinado por factores de tipo ideológico o vinculado a alguna clase de poder, cuáles son su grado de implantación y su capacidad de influencia, durante qué periodo de tiempo permanece vigente, y un largo etcétera. Aunque con relación al canon cinematográfico (o mejor, los intentos de constituirlo) no es tan evidente hasta ahora la imposición propiciada por la existencia de “escuelas” o “academias”, instituciones que en el caso de la literatura y de las otras artes ejercieron durante siglos una labor normativista de innegable incidencia en la actividad de los creadores. En el caso que nos ocupa, ha de reconocerse la inexistencia de una formulación “académica”, pues, aunque el peso “institucional” se deje sentir cada vez con mayor presencia (el prestigio de determinadas revistas o programas culturales en los medios audiovisuales acaba “consagrando” determinados filmes), lo que nos encontramos son cánones personales sin validez normativa, y escaso efecto en la recepción y que son tan sólo

expresión del propio gusto cuando no justificación de una obra o de una determinada ideología.

Sí puede resultar rentable a la hora de establecer un canon cinematográfico la diferencia que Even-Zohar establece entre canonicidad estática, que opera en el nivel de los textos, y canonicidad dinámica, configurada a nivel del repertorio o modelos definidos por él (Even-Zohar 1990,18-19; Pozuelo-Aradra 2000, 88-89). Ello permitiría diferenciar los modelos “reverenciados” pero inoperantes de aquellos otros que son constantemente “revisitados” y continúan actuando como referentes para nuevos procesos creativos. A este propósito conviene recordar las palabras que Frank Kermode utiliza para referirse al texto “clásico”, al que define como una obra inagotable dado que su potencial de sentido se actualiza en cada nueva aproximación oponiendo resistencia con su *energeia* a ser reducido al *ergon* de su canonicidad como elemento estable de lectura; (Kermode 1988, 114-115). La propuesta de Even-Zohar permite distinguir así entre filmes clásicos, objeto de veneración y de reconocimiento unánimes pero sin vigencia alguna a la hora de actuar como referentes capaces de activar la creatividad (en palabras de Kermode, su *energeia* se ha solidificado y convertido en *ergon*) y aquellos otros filmes cuya transformación en objetos “de culto” no ha supuesto la pérdida de su categoría de modelos activos, y cuya *energeia* permanece disponible para suscitar continuamente nuevas lecturas o el surgimiento de nuevas propuestas creativas. Al igual que sucede en el terreno literario, la revisitación de textos precedentes engloba operaciones muy diversas, desde el *remake* puramente repetitivo a la utilización de aquél como punto de partida para una creación por completo original; sin olvidarnos de otras prácticas como el homenaje, la cita, la parodia, la relectura crítica, el plagio autoconsciente y toda la serie de operaciones englobables bajo la etiqueta de “intertextualidad”. Ello nos permitiría hablar de un considerable número de títulos cinematográficos cuya recurrente utilización por parte de realizadores posteriores permite conferirles esa calidad de “clásicos”. Y sostener, por tanto, la afirmación de Jordi Balló y Xabi Pérez de que la reapropiación de un autor por parte de otro ha de ser considerada un “signo de su intraductibilidad, de su clasicismo irreductible” (Balló-Pérez 2005, 245).

De la heterogeneidad de tales prácticas “revisoras” de filmes anteriores cabe deducir obviamente que, en nuestros días, muchas de ellas no implican de modo necesario veneración u homenaje ni, por

consiguiente, el reconocimiento de la condición de clásico del hipotexto fílmico. Tales prácticas forman parte, en muchos casos, de las estrategias artísticas de la postmodernidad en las que la ironía desempeña un papel básico; como señaló Umberto Eco, el artista postmoderno, al contrario que el de la vanguardia histórica, no intenta ajustar las cuentas con el pasado sino que, al reconocer que el pasado no puede destruirse (ya que su destrucción conduciría al silencio) opta por volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad (Eco 1984, 74]). Por otra parte, la celeridad con que se producen los avances tecnológicos en un medio como el que no ocupa, determina que muchos de los posibles modelos canónicos queden, al cabo de pocos años, inoperantes en lo que a capacidad de generar la imitación de nuevas obras se refiere. Pero esa inoperancia en el nivel de la recepción productiva no afecta en el mismo grado a la recepción reproductiva como demuestra la cantidad de trabajos teóricos, de análisis y de exégesis varias que siguen produciéndose en torno a esos títulos a los que la atención de los estudiosos y el interés que continúan suscitando en las sucesivas generaciones de espectadores obligan a conferirles la condición de “clásicos”.

BIBLIOGRAFÍA

- Albèra, François (ed.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (1996), Barcelona, Paidós, 1998.
- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos* (1999), Barcelona, Paidós, 2000.
- Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford, 1984.
- Aullón de Haro, Pedro, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.
- Aumont, Jacques/ Bergala, Alain/ Marie, Michel/ Vernet, Marc, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (1983), Barcelona: Paidós, 1985.
- Baetens, Jan, *La novellisation: Du film au roman*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2008.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavi, *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, 1998.-Bazin, André, *¿Qué es el cine?* (1957), Madrid, Rialp, 2000.
- Bellour, Raymond, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1978.
- Bettetini, Gianfranco, *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva* (1984), Madrid, Cátedra, 1986.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción* (1985), Barcelona, Paidós, 1996.
- Bordwell, David y Thompson Kristine, *El arte cinematográfico* (1993), Barcelona, Paidós, 1995.

Cine

- Branigan, Edward R., *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, The Hague, Mouton, 1984.
- Browne, Nick, *The Retic of Film Narration*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982.
- Brunetta, Gian Piero, *El nacimiento del relato cinematográfico (1974)*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Bruss, Elizabeth, "Eye for I. Making and Unmaking Autobiography in Film", en J. Onley, ed., *Authobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, University of Princeton Press, 1980, pp. 296-320.
- Buscombe, Edward, "The Idea of Genre in American Cinema", *Screen*, 11-2 (1970), pp. 33-45.
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Cano Ballesta, Juan, Ensayo introductorio a Juan Gil-Albert, *La mentira de las sombras. Crítica cinematográfica publicada en "Romance"*, *Revista Popular Hispanoamericana*, Valencia y Alicante, Pre-Textos e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2003, pp. 11-65.
- Cascajosa Virino, Concepción, *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Sevilla, Universidad, 2006.
- Casetti, Francesco, *El film y su espectador (1986)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine (1945-1990)*, (1993), Madrid, Cátedra 1994.
- Català, Josep María, "Film-ensayo y vanguardia" en C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 109-158.
- Catrysse, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berne, Peter Lang, 1992.
- Cawelti, John G., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1971.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine (1978)*, Madrid, Taurus, 1990.
- Cozarinsky, Edgard, *Borges en/y/sobre cine*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Conget, José M^a, *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid, Visor, 2002.
- Cuevas, Efrén, "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica", en C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 219-250.
- Coremans, Linda, *La transformation filmique. Du "Contexto" a "Cadaveri eccelenti"*, Berne, Peter Lang, 1990.-Cort, Ignacio, "Una

- aproximación económica a la política de los géneros”, *Cinema 2002*, 22 (1976), págs. 53-55.
- Della Volpe, Galvano, “¿Es posible una crítica cinematográfica?” (1966), en AA.VV.: *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 131-142.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *¿Qué es la filosofía?* (1991), Barcelona, Anagrama, 1993.
- Eco, Umberto, *Apostillas a “El nombre de la rosa”* (1983), Barcelona, Lumen, 1984.
- Eisenstein, Sergei, “Dickens, Griffith y el cine de hoy” (1944), en *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1959, pp. 215-275.
- Even-Zohar, Itamar, *Polysystem Studies*, nº monográfico de *Poetics Today*, 11,1 (1990).
- Fell, John L., *Film and the Narrative Tradition*, Berkeley, California University Press, 1983.
- Fernández, Luis M., *El neorrealismo en la narración española de los cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992.
- Fevry, Sebastien, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liege, Éditions du Céfal, 2000.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *El Futuro de la literatura y el libro*, Lima, Universidad del Pacífico, 2014.
- Geruld, Harry M., *Los escritores frente al cine* (1972), Madrid, Fundamentos, 1981.
- Groensteen, Thierry, “Fictions sans frontières”, en A. Gaudreault y T. Groensteen (eds.), *La transécriture. Colloque de Cerisy*, Québec et Angoulême, Editions Nota Bene et Centre National de la Bande Dessinée et de l’Image, 1998, pp. 9-29.
- Gubern, Roman, *La imagen opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.-
Gubern, Roman, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Hueso, Ángel Luis, “Reflexiones sobre la biografía cinematográfica” en B. de las Heras y V. de Cruz (eds.), *Filmando la historia. Representaciones del pasado en el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2009, pp. 83-95.
- Kirou, Ado, *Le surrealisme au cinéma*, Paris, Éditions Arcanes, 1953.-
Kitses, Jim, *Horizons West*, Bloomington, Indiana University Press, 1970.
- Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers*, Berkeley, California University Press, 1989.
- Kermode, Frank, *Formas de atención* (1985), Barcelona, Gedisa, 1988.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960), Barcelona, Paidós, 1996.

Cine

- Lane, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002.
- Larson, Randall D., *Films into books: An analytical bibliography of film novelizations, movie and TV tie-ins*, New York, Scarecrow Press, 1995.
- Leutrat, Jean-Louis y Liandrat-Guigues, Suzanne, *Cómo pensar el cine* (2001), Madrid, Cátedra, 2003.
- Magny, Claude-Edmond, *La era de la novela americana* (1948), Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972.
- Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B Editores, 2008.
- Martínez Montalbán, José Luis, *La novela semanal cinematográfica*, Madrid, CSIC, 2002.-Metz, Christian, *Lenguaje y cine* (1971), Barcelona: Planeta, 1973.
- Meyerhold, Vsevolod, *Teoría teatral* (1926), Madrid, Fundamentos, 1986.-Miguel Martínez, Emilio de, "Cine y teatro: pareja consolidada en el arranque del milenio", en J. Romera (ed.), *Teatro, cine y novela en el arranque del milenio*, Madrid, Visor, 2008, pp. 35-56.
- Miguel, Casilda de, *La ciencia ficción. Un agujero negro en el cine de género*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1988.
- Moral, Javier (2006), "Biopic y veredicción" en J. Pérez Perucha y P. Poyato (coords.), *¡Savía nutricia? El lugar el realismo en el cine español. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2006, pp. 127-133.
- Morales Astola, Rafael, *La presencia del cine en el teatro*, Sevilla, Alfar, 2003.
- Morris, Cyril B., *This loving darkness. The Cinema and the Spanish Writers (1920-1936)*, New York, Oxford University Press, 1981.
- Odin, Roger, *Cinéma et production du sens*, Paris: Armand Colin, 1990.-Paech, Joachim y Anne, *Gente en el cine*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Paz Gago, José M^a, "Propuesta para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual", *Signa*, n^o 13 (2003), pp. 199-232.-Peña Ardid, Carmen, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Peña Ardid, Carmen, "El interrogante poético del cine", *Poesía en el campus*, 36 (1997), pp. 13-21.

- Pérez Bowie, José Antonio, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, Salamanca, Cervantes, 1996.
- Pérez Bowie, José Antonio, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1916-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Universidad, 2008.
- Pérez Bowie, José Antonio, “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología”, *Signa*, nº 19 (2010), pp.35-62.
- Pozuelo, José M^a y Aradra, Rosa M^a, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Quintana, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El acantilado, 2003.
- Ropars, Marie-Claire, “L’oeuvre au double: Sur les paradoxes de l’adaptation”, en A. Gaudreault y T. Groensteen (eds.) (eds.), *La transécriture. Colloque de Cerisy*, Québec et Angoulême: Editions Nota Bene et Centre National de la bande dessinée et de l’image, 1998, pp. 131-149.
- Ryall, Tom, “The Notion of Genre”, *Screen*, 11-2 (1970), pp. 22-32.
- Saint-Gelais, Richard, “Adaptation et transfictionnalité”, en A. Mercier y E. Pelletier, (eds.), *L’adaptation dans tous ses états*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999, pp. 243-258.
- Schatz Thomas, *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981.
- Serceau, Michel, *L’adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liege, Éditions du Céfal, 1999.
- Shohat, Ella y Stam, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico* (1999), Barcelona, Paidós, 2002.
- Simon, Jean-Paul, “Référence et designation: notes sur la deixis cinématographique”, en AA.VV.: *Régards sur la semiologie contemporaine*, Sain Etienne, Cierec, 1978.
- Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción* (2000), Barcelona, Paidós, 2001.
- Stam, Robert, “Introduction: The theory and Practice of Adaptation”, en R. Stam & A Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell, 2005.-Stam, Robert/ Burgoyne, Robert/ Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (1992), Barcelona, Paidós, 1999.

Cine

- Urrutia, Jorge, *Imago literae*, Sevilla, Universidad, 1986.
- Utrera Macías, Rafael, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Universidad, 1981.
- Utrera Macías, Rafael, *Escritores y cinematografía en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC., 1985.
- Vanoye, François, *Récit écrit et récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.
- Vanoye, François. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine* (1991), Barcelona, Paidós, 1996.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca, "Teatro, cine y televisión: la captación de nuevos públicos en la escena española contemporánea" en J. Romera, ed., *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, 2002, pp. 295-221.
- Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España y Espasa-Calpe, 1992.
- Virmaux, Alain et Odette, *Un nouveau genre. Le cine-roman*, Paris, Edilig, 1983.-Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, London, Secker & Warburg, 1969.
- Wright, Will, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California Press, 1975.

José Antonio PÉREZ BOWIE

Universidad de Salamanca