



# CI NE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II

## Capítulo 1



# II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo,  
N editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial,  
2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas --  
Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas  
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica  
del Perú.

**BNP: 2019-106**

*Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## LITERATURA Y CINE: LO INCONMENSURABLE<sup>1</sup>

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires, Argentina-CONICET

### I

El 20 de diciembre de 1909, se inauguró el Cinematógrafo Volta, el primer cine de Irlanda, en la ciudad de Dublín. Aunque el proyecto tuvo una corta vida, no deja de poseer un interés oblicuo en la historia de las relaciones entre el arte y la industria del espectáculo: porque el audaz empresario era un joven James Joyce, que nunca tuvo suerte en los negocios pero pronto haría carrera en el mundo de las letras.

Joyce, que aún no era Joyce (solo tenía en su haber el libro de poemas *Música de cámara*, 1907), vivía desde 1905 en Trieste y se ganaba malamente la vida enseñando inglés. Entusiasmado con la idea del cine, hizo sus cuentas, convenció a unos incautos hombres de negocios sobre los beneficios del proyecto y viajó a Dublín para ponerlo en marcha. Sin embargo, por diversas razones familiares, profesionales y literarias, el viaje del escritor fue sumamente conflictivo y, poco después, Joyce dejó la sala cinematográfica a cargo de un administrador y emprendió el regreso a Trieste, dejando atrás su ciudad natal, a la cual ya nunca volvería. Poco después, olvidado su fugaz romance con el cine, publicó el libro de cuentos *Dublineses* (1914), que dio inicio a una obra narrativa que alcanzaría su culminación en las novelas *Ulises* (1922) y *Finnegans Wake* (1939) y que se convertiría en una de las cumbres literarias del siglo XX.

Podría decirse que Joyce hace el camino inverso al de Rimbaud: en lugar de abandonar la poesía por el comercio (el lucrativo comercio de armas), se volcó a la literatura luego del escaso éxito en los negocios (el negocio del cine: casi tan peligroso y tan sucio como el tráfico de armas). Más allá de eso, lo que me interesa de la anécdota es la fascinación que ejerce el cine sobre uno de los escritores emblemáticos

---

<sup>1</sup> La versión original de este texto fue leída en el 8º Congreso Argentino de Literatura, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 5 al 7 de junio de 2012.

de la modernidad literaria. Y, sobre todo, me interesa porque deja en evidencia la relación tensa que mantuvieron, desde el comienzo, la literatura y el cine.

Para empezar, entonces, dos axiomas que —solo en apariencia— resultan contradictorios. Por un lado, no tiene mucho sentido buscar continuidades exentas de tensión entre el discurso literario y el discurso cinematográfico; por otro, no tiene mucho sentido pensar en la literatura y el cine como si fueran discursos incontaminados.

Hay un vínculo, un diálogo, un intercambio ineludible. Pero no se sostiene sobre aquello que poseen en común sino sobre las mutuas diferencias.

## II

Mientras que la literatura se inscribe, el cine registra. El conflicto que enfrentan los escritores, se dice, es la página en blanco; el problema de los cineastas es que el plano siempre está atiborrado. La literatura debe inventar un mundo y tiene que dotar a ese mundo de una convicción referencial; el cine, en cambio, debe emanciparse del referente para erigirse como un medio compositivo. Barthes habla del «efecto de realidad» en literatura; Lev Manovich sostiene que la ventaja y la desventaja del cine consiste en hacer arte con las huellas dejadas por un pie.

El cine es, por naturaleza, eso que las artes tradicionales se esforzaban por alcanzar. Todo el trabajo de Flaubert radica en construir un narrador de mirada impasible sobre las cosas. Al contrario, el problema de la cámara en tanto instrumento de composición estética surge, justamente, *porque* proyecta una mirada impasible. Jacques Rancière sostiene:

En los encuadres flaubertianos el trabajo de la escritura contradecía, por la ensoñadora inmovilidad del cuadro, las esperas y verosimilitudes narrativas. El pintor o el novelista construían los instrumentos de su devenir-pasivo. En cambio, el dispositivo mecánico suprime el trabajo activo de ese devenir-pasivo. La cámara no puede volverse pasiva. Lo es en cualquier caso (2005, pp. 18-19).

Por eso Rancière se refiere al cine como una «fábula contrariada». Advierte esa tensión que está en la base del dispositivo.

Por lo general, cuando se hace mención a aquello que la literatura y el cine tienen en común, se piensa en la capacidad compartida de las imágenes y de las palabras para construir relatos. Pero es posible fechar ese encuentro entre el cine y la literatura. En el cine primitivo, el relato era exterior a las imágenes (las imágenes eran ilustraciones de una narración que circulaba en los intertítulos o en la voz de un relator). Los filmes primitivos recurren a la literatura porque les ofrece un modelo

de legitimación estética y una estructura autosuficiente para producir sentidos. Si una película como *El nacimiento de una nación* (de David Griffith, 1915) representa un momento clave en la historia del cine es porque sistematiza, de manera impecable, una cierta articulación de los recursos del montaje y de la puesta en escena para construir una narración visual a la manera novelesca.

Los historiadores se han encargado de mostrar cuán impensables resultaban los primeros experimentos narrativos de Griffith para los espectadores de su época. El cineasta respondía: «Yo hago lo mismo que Dickens. Hago novelas, pero con imágenes». No es que encuentre una esencia del lenguaje cinematográfico, su estructura profunda, sino que construye laboriosamente una gramática posible. Una gramática posible que, en seguida, fue contestada por las vanguardias. Para Fernand Léger, por ejemplo, «la narración es la muerte del cine». De modo que esa tensión entre, digamos, un cine literario (como continuación de las novelas realistas del siglo XIX) y un cine que necesita rechazar la sobredeterminación literaria (para constituirse como lenguaje estético autónomo), está instalada desde el comienzo.

El modelo propuesto por Griffith fue indudablemente muy exitoso. Desde hace cien años, el cine dominante ha seguido ese camino: dentro del sistema de relevo de las artes, el relato realista del siglo XIX ha encontrado su continuación (su continuidad) en el cine. Las vanguardias, en cambio, se dedicaron a explorar el camino inverso: el choque entre el discurso de las palabras y el discurso de las imágenes. No su identidad sino, precisamente, el conflicto que surge detrás de la aparente coincidencia.

### III

En 1948, Alexandre Astruc publicó un texto breve pero que resultaría muy influyente para los cineastas modernos: «El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-estilográfica». La era de la cámara estilográfica se asienta sobre el reconocimiento de que el cine de posguerra es ya un medio de escritura tan dúctil y tan rico como el lenguaje literario. Ninguna realidad es ajena al cine, que ya no está condenado a ilustrar la superficie de las cosas y puede convertirse en expresión del pensamiento. Los grandes directores poseen un estilo inconfundible y por eso advertimos su sello personal en cualquiera de sus imágenes, de la misma manera que se reconoce el estilo de un gran escritor con solo leer unos párrafos. Como explica Astruc:

La puesta en escena —afirma el crítico— ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? Y *El ciudadano Kane*, ¿tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles? (1989, p. 224).

El proyecto de *Historia(s) del cine*<sup>2</sup>, que Godard realiza muchos años después, entre 1988 y 1998, no es otra cosa que una puesta en práctica radicalizada de los postulados de Astruc. Godard trabaja en la búsqueda de un filme capaz de meditar sobre aquello que muestra. O mejor: la voluntad de abrir (como quien abre un surco sobre el terreno) una dimensión reflexiva en la superficie de la imagen. Afirma de manera provocativa: «Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado». El cine ha sido tradicionalmente un medio inhabilitado para pensar; como si esa impresionante capacidad analógica que le permite reproducir los hechos bajo la apariencia de que no han sido procesados por ningún lenguaje, a su vez lo condenase al territorio de una pura materialidad. Para el cineasta, sin embargo, lo que importa no son tanto los objetos sino las relaciones entre ellos: «El cine —ha dicho— es lo que está entre las cosas». Godard insiste, por supuesto, en el vínculo del cine con la literatura y con la filosofía, así como tampoco desestima las relaciones con la pintura o la música. Pero si desarrolla esas conexiones no es porque encuentre allí una coincidencia de base sino porque entiende que se trata de realidades distantes, incompatibles, incomparables.

La historia del cine registra algunos proyectos, tan desmesurados como admirables, que han intentado poner en contacto la materialidad brutal de las imágenes en movimiento con aquella dimensión para la que parecían menos adecuadas: no ya la narración literaria sino, incluso, yendo más lejos, la abstracción universal de los conceptos filosóficos. Esa historia un poco desquiciada de las relaciones entre cine y filosofía debería incluir, por supuesto, al propio Godard; pero también a Rossellini, que quería filmar *El discurso del método*; a Derek Jarman, que realizó un filme sobre Wittgenstein; a Eisenstein, que imaginó una película sobre *El capital*; o a Alexander Kluge, que hizo una película a partir de ese proyecto inconcluso de Eisenstein sobre Marx.

Me gustan esos proyectos imposibles, más allá de los logros concretos que puedan alcanzar. Me gustan porque, en lugar de insistir sobre la posibilidad de un acuerdo, una concordancia, una continuidad entre los discursos, hacen de la incompatibilidad su punto de partida. Como si supieran que eso no puede (no debe) hacerse y, sin embargo, se empeñaran en forzar los límites para ver hasta dónde pueden llegar. Me gustan esos proyectos imposibles —insisto— porque de una manera extrema ponen de manifiesto que toda posibilidad de intercambio entre las palabras y las imágenes debería sostenerse sobre la diferencia y la fricción, y no sobre una supuesta (aparente, superficial, amable) coincidencia.

---

<sup>2</sup> *Histoire(s) du cinema*. Guion de Jean-Luc Godard. Dir. Jean-Luc Godard. 1988-1998, película documental.

## IV

Frente a la proliferación de los medios audiovisuales, ¿la literatura contemporánea se hace resistente o se adapta?, ¿se vuelve cinematográfica o, justamente, produce textos imposibles de filmar? Pienso en dos casos opuestos dentro de la literatura argentina: Juan José Saer y Manuel Puig.

Las novelas de Saer, que tienden a la abstracción (puros textos de lenguaje, infilmables), parecen darle la espalda al cine. Y, sin embargo, desde el mínimo gesto de llevarse una galleta a la boca hasta las célebres tormentas en la pampa, hay en estos libros una trabajada visualidad negativa. Eso no las convierte naturalmente en novelas filmables; pero hay una imaginación cinematográfica que es utilizada como violencia para desmontar el discurso realista (entendido como ideología novelesca). Las novelas de Puig, por el contrario, casi parecen guiones cinematográficos. Pero, en realidad, esa elaborada coloquialidad de Puig es una trampa para cineastas (como lo han comprobado todos los intentos de adaptación). Si es un gran escritor es porque —como todo gran escritor— su estilo habita en las palabras. Lo cinematográfico es su modo de ser literatura. Y en ese sentido resulta tan intraducible o inadaptable como los textos de Saer. Lo que me interesa rescatar es que, en ambos casos, la pregunta nunca consiste en qué puede hacer el cine *por* la literatura sino qué puede hacer la literatura *con* el cine.

Qué hacer con la literatura en el cine (Godard, Rossellini) o qué hacer con el cine en la literatura (Saer, Puig). Se trata de cineastas y escritores que entienden que solo sirve aprovecharse de un discurso otro en la medida en que permita poner en cuestión el propio discurso. Como quería Proust (y también Deleuze que citaba a Proust): una violencia que convierte a la propia lengua en una especie de lengua extranjera.

## BIBLIOGRAFÍA

- Astruc, Alexandre (1989). El nacimiento de una nueva vanguardia: la *Caméra-stylo*. En Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 220-224). Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.