



CI NE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 9



II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, 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

LA HERENCIA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN EL CINE DE JAN ŠVANKMAJER: ADAPTACIÓN Y REESCRITURA

Aimée Mendoza Sánchez

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna

Resumen: analizo la presencia de textos y autores clave de la literatura fantástica en la ópera filmica de Jan Švankmajer. Para ello, clasifico los tipos de adaptaciones correspondientes a cada corto y largometraje y analizo los recursos, tópicos, motivos y referencias transtextuales presentes en el grueso de la producción del artista checo. Simultáneamente, estudio la poética y los procedimientos empleados para la adaptación con el fin de contextualizar y reconocer el valor artístico, literario, técnico y cultural que supone la filmografía de Švankmajer para el cine contemporáneo.

Palabras clave: Jan Švankmajer, cine checo, literatura, fantástico, adaptaciones

Al hablar de la renovación cinematográfica representada en un inicio por las vanguardias europeas y latinoamericanas, así como por la *Nouvelle Vague* y el neorrealismo italiano es necesario considerar las aportaciones de la cinematografía checa durante el siglo XX. Entre los reputados nombres de Hermína Týrlová, Karel Zeman, Jiří Trnka, entre otros, Jan Švankmajer se ha consolidado no solo como cineasta sino como artista cuya obra es indispensable para conocer y comprender el *background* cultural de la República Checa y también el complejo sincretismo artístico sobre el cual se construye su obra cinematográfica. A lo largo de la última década, los estudios y análisis de la obra de Švankmajer han ido *in crescendo* en el mundo hispánico¹

¹ Tal es el caso de los libros publicados por distintos académicos como Eugenio Castro y Julián Lacalle en Logroño (2012); la exposición dedicada a Švankmajer en la Universidad Politécnica de Valencia, curada por Sara Álvarez Sarrat (2012); el libro de Gregorio Martín Gutiérrez sobre la cinematografía y el arte táctil de Švankmajer (2010); los diversos artículos del escritor y crítico madrileño de cine, Jesús Palacios (2012), así como el seminario que ofreció en Bilbao en torno a la presencia surrealista en la filmografía de Švankmajer. De forma paralela, el conversatorio organizado por el CENDEAC

lo que vuelve favorable su difusión entre la crítica latinoamericana. Ante una larga lista de títulos cinematográficos debe señalarse que, para fines prácticos, la filmografía de Švankmajer puede analizarse a partir de cuatro elementos fundacionales para su poética, como ha repetido el propio artista en múltiples entrevistas: la innegable influencia de la estética manierista (sobre todo del estilo de Giuseppe Arcimboldo)²; la visión surrealista del mundo³; la tradición del teatro de marionetas de Praga⁴ y los nexos intermediáticos con la literatura fantástica de los que se hablará a continuación.

La literatura ha sido fuente constante de inspiración para Švankmajer. Al hacer un repaso de la lista de títulos de sus cintas son evidentes las referencias a relatos y escritores que comulgan con la poética transgresora del Romanticismo y la literatura fantástica: Lewis Carroll: *Jabberwocky* (*Zvahlav aneb Satický Slameného Huberta*, 1971) y *Alice* (*Neco z Alenky*, 1988); la influencia de la obra de Goethe después de haber colaborado en el filme de Alfred Radok *Johannes Doktor Faust* y que sirvió como inspiración de su largometraje *Lekce Faust* (1994); Horace Walpole: *Castle of Otranto* (*Otrntský zámek*, 1973-79); la ineludible presencia de los textos de Edgar Allan Poe de forma explícita e implícita: *The Fall of the House of Usher* (*Zánik domu Usher*, 1980), *The Pendulum, the Pit and Hope* (*Kyvadlo, jáma a naděje*, 1983) y *Lunacy* (*Šílení*, 2005), cuya trama se inspira en los argumentos de los cuentos *The Premature Burial* y *The System of Doctor Tarr and Profesor Fether* de Poe; *Surviving Life* (*Přežít svůj život: Psychoanalytická komedie*, 2010) inspirada en los *Sueños* de Lichtenberg y, finalmente, su largometraje *Hymz* (2017-2018).

de Murcia enunciado en la Universidad de la Laguna por Jesús Palacios, Gregorio Martín Gutiérrez e Isabel Castells (2012) y finalmente, no debe olvidarse la reedición del libro de Peter Hames (1995) —que es uno de los documentos más importantes para comprender la obra de Švankmajer— en 2008.

² Arnold Hauser (1986) y Michael O'Pray (2008) han publicado dos importantes análisis semióticos acerca de la composición iconográfica en la obra visual de Švankmajer, sobre la base de estudiar los referentes manieristas en su filmografía, en la que destacan las alusiones a la visión orgánica en los cuadros del pintor milanés Giuseppe Archimboldo.

³ Švankmajer ha subrayado la influencia del surrealismo (siempre como vía de creación y no como una escuela artística) en su obra cinematográfica, escultórica, literaria y pictórica. Según la opinión de Jonathan L. Owen, «*the convergence between Surrealism and film in the Czech context was long thwarted by such factors as lack of commercial interest, Nazi occupation and, most enduringly of all, Communist cultural repression. In the interwar period members of the avant-garde [like Vítězslav Nezval, Alexandr Hackenschmied or Gustav Machatý] occasionally realized film projects of their own.[...] Even Socialist Realism, with its tendentious idealizations of reality, can exhibit a certain involuntary Surrealist*» (2011, p. 2).

⁴ Entre las diversas opiniones de este tema, no es exagerada la de María Trénor que define a Švankmajer como un «inevitable heredero del tradicional teatro de marionetas de Praga y de la escuela del cine de animación checa, iniciada por Jiří Trnka» (2014, p. 35).

Puede hablarse, básicamente, de un procedimiento adaptativo que, si bien reproduce textual y visualmente pasajes de las obras literarias escogidas, ofrece una trama alterna o complementaria, como en la mayoría de los filmes, a través de un procedimiento de interpretación y reescritura. De esta manera, *Jabberwocky* constituye una metáfora visual del homónimo e ininteligible poema de Carroll, en el cual conviven de forma lúdica los diversos neologismos poéticos inventados por el escritor británico, con los irreverentes personajes y juguetes animados creados por Švankmajer. La alternancia de enfoques y escenas logra evocar aquel ambiente disruptivo propio del poema —recitado en voz en *off*— hasta que Švankmajer da protagonismo a su lectura y completa la enunciación con la representación y animación —en un sentido mágico— de los distintos objetos que danzan, juegan y se reordenan a voluntad. En la opinión de Poveda Coscollá, el cine de Jan Švankmajer otorga una importancia innegable a los movimientos de la cámara y a los actores —sean humanos, títeres u objetos— pues «combina constantemente el plano general con el plano detalle, haciendo hincapié en las partes de la escena que intervienen en esa acción [...] prioriza así la expresión de una idea sobre el uso de una técnica» (Álvarez Sattat, 2012, p. 37).

Este cortometraje podría ser considerado, incluso, un complemento intertextual de su primer largometraje *Alice*, el cual inserta a la protagonista en un mundo onírico que debe tanto al surrealismo como a la pesadilla. Aunque los resultados sean perturbadores, en ese mundo las certezas de la existencia humana se mezclan con la voluntad de lo inanimado y la predisposición infantil para favorecer una búsqueda hacia el inconsciente. En esta adaptación, Švankmajer representa y evoca los pasajes más importantes de la obra de Carroll, pero esto no impide que las diversas interpolaciones en la trama sean menos impactantes y comulguen con la propuesta del escritor en cuestión, como ocurre en la secuencia en la que el piso le roba los calcetines a Alice para convertirlos en animales hambrientos con vida autónoma. Estas secuencias pueden explicarse con base en la poética del artista, pues —según la opinión de Jesús Palacios en su colaboración para el libro editado por Eugenio Castro y Julián Lacalle— para Švankmajer existe un procedimiento esencial que consiste en «la trasmutación de los objetos cotidianos, gracias a las técnicas del cine de animación, en objetos nuevos, a veces amenazadores, a veces divertidos, pero siempre imprevisibles» (2012, p.13).

En el caso de *The Fall of the House of Usher* (*Zánik domu Usher*, 1980), la lectura en *off* permite que la ausencia de actores contribuya a crear la atmósfera fantástica del cuento de Poe a través de la voluntad espacial ejercida por la casa, personaje simbólico, como metonimia de la protagonista ausente, Madeleine Usher. No hace falta, pues, que Švankmajer muestre a la difunta ya que todos los elementos animados

responden a la ausencia de corporalidad y complementan las escenas y la trama. Esta fragmentación y marginalidad humana parece regir también el segundo cortometraje inspirado en Poe: *The Pendulum, the Pit and Hope* el cual aúna el relato *La torture par l'espérance* (1888), de Auguste Villiers de L'Isle-Adam, y *The Pit and the Pendulum* (1842), de Poe, de manera que expone una representación abismal de las relaciones transtextuales entre la obra del norteamericano y la del escritor francés. En este filme, rige la focalización en primera persona propuesta por Poe en su relato para lograr la identificación del espectador con el protagonista torturado. Švankmajer opta por una desindividualización de los actores mediante el empleo de *close ups* y desenfocos simultáneos, lo que impide el registro y personalización de los actores. Es interesante que la propuesta «diegética» de Švankmajer se base en los hipotextos pero no se restrinja a su sentido pues en este filme la crítica política implícita —menos evidente que en su célebre *The Death of the Stalinism in Bohemia (Konec stalinismu v Cechách, 1990)*— es especialmente relevante por cuanto fue el primer filme que rodó tras los ocho años de censura por parte del gobierno socialista checo. Como es sabido, Švankmajer no es un panfletista. Su poética tiene como principio supremo «la libertad creadora» y se erige como un artista comprometido con sus ideales, los cuales permean todas sus expresiones: «Recuerda que solo existe un tipo de poesía. Lo opuesto a ella es la rutina profesional [...] solo cuando puedes expresarte universalmente serás capaz de crear un buen filme» (Švankmajer, 2006, p. 1).

Asimismo, dentro de sus creaciones audiovisuales, la antigua leyenda del doctor Fausto se actualiza mediante las vivencias del artista y su contexto. En los créditos iniciales de su largometraje *Faust (Lekce Faust, 1994)* se anuncia que la historia presentada es fruto de la unión de tres versiones, además de las aportaciones del folclor checo: «*Dialogue taken from 'Faust' plays by Johann Wolfgang Goethe, Christian Dietrich Grabbe, Christopher Marlowe and Czech Flok Puppeteers*» (min. 1:31:35)⁵.

Empero, a diferencia de las adaptaciones literarias más ortodoxas, Švankmajer se permite introducir algunos elementos que sirven tanto para diferenciar su estilo del resto de adaptaciones fílmicas sobre el mítico profesor alemán, como para aludir al contexto político de República Checa, durante el siglo XX, a la par de algunas vivencias solo inteligibles de forma autobiográfica. Por ejemplo, la cinta muestra, en una de sus primeras secuencias, un automóvil que parece atropellar a un individuo que sale corriendo de un teatro oculto en una vieja casona. La aparición del mismo vehículo concluye la película, debido a que este atropella al protagonista según

⁵ «Diálogo tomado de 'Fausto', composiciones por Johann Wolfgang Goethe, Christian Dietrich Grabbe, Christopher Marlowe y Czech Flok Puppeteers» (*Lekce Faust, 1994*, mi traducción). *Lekce Faust*. Guión de Jan Švankmajer. Dir. Jan Švankmajer. Act. Petr Čepek, Jan Kraus, Jirí Suchý, 1994. Película.

el pacto acordado por los histriones que representaron la leyenda de Fausto. El espectador puede entender que dicha máquina representa el castigo inexorable del cual huye el protagonista. Sin embargo, Švankmajer ha revelado que esta escena responde también a una vivencia paranormal que vivió en Praga décadas atrás cuando invocó a Mefistófeles en compañía de un amigo:

Simplemente nos dirigimos a un campo que acababan de cosechar y empezamos a correr arriba y abajo invocando a Mefistófeles. Estábamos inmóviles encima de la hierba cuando un coche negro pasó silenciosamente por la carretera. Se paró a veinte pasos de nosotros y abrió la puerta, como si el que estaba sentado dentro (y nosotros no teníamos la menor duda de que se trataba de Mefistófeles) nos invitaba a entrar [...] Al cabo de un rato, la puerta se cerró y el coche se fue (Švankmajer, 1994, p. 23).

En cuanto a la crítica política, existe una secuencia en la que el Fausto «en curso» es obligado a cantar frente a los asistentes mientras un grupo de bailarinas siegan los campos al ritmo de una parodia estalinista que busca colocar al arte y al trabajo obrero en el mismo nivel de utilidad. De esta manera, el filme no solo representa los tópicos y estructuras literarias —al aprovechar el recurso teatral propuesto por Marlowe y Goethe pero aunándolo con la tradición checa del teatro de marionetas—, sino que añade una crítica al contexto del Este europeo tras la instauración socialista, así como la automatización de los individuos quienes esperan, ilusamente, poder representar un «papel» importante en la sociedad. De hecho, esta lucha constante del individuo frente al determinismo, tópico de su obra fílmica, reaparece en su filme *Lunacy* al servirse de los hipotextos fantásticos mencionados. Ya desde el prólogo, Švankmajer reconoce su deuda respecto de Poe y el Marqués de Sade y expone la ardua pero necesaria lucha por la liberación: «Señoras y señores, la película que van a ver es una película de terror, con toda la decadencia propia del género [...] Puede ser entendida como un homenaje a Poe, del que he tomado diversos motivos y al Marqués de Sade al que la película debe la blasfemia y lo que tiene de subversivo»⁶.

Este largometraje sigue manteniendo una fuerte relación con la obra de Poe y de Sade pues lo que más interesa a Švankmajer es comprender, comentar y complementar dichos estilos narrativos e inscribirse en una tradición literaria, más que fílmica, sin sacrificar sus propios intereses. Por ejemplo, la secuencia en la que El Marqués finge su muerte frente al forastero Jean Berlot es una representación literaria del pasaje

⁶ *Šilení*. Guion de Jan Švankmajer. Dir. Jan Švankmajer. Act. Anna Geislová, Jan Tříška, Pavel Liška, 2005. Película.

de *The Premature Burial* (1933), de Poe, en el que el narrador relata las precauciones y mecanismos instalados en la cripta familiar con el fin de salir ileso en caso de ser enterrado debido a un ataque prolongado de catalepsia. Empero, Švankmajer interpola escenas animadas (como el juego de tarjetas que representan diversas torturas), así como un discurso enunciado por El Marqués, previo al ataque de catalepsia, en el estilo más subversivo y blasfemo en torno a la maldad y la bondad del hombre y la naturaleza. Además, para Gregorio Martín Gutiérrez la filmografía de Švankmajer comparte no solo los procedimientos, sino las influencias que inspiraron a los surrealistas, como en el caso del Marqués de Sade, símbolo del caos y la irreverencia, en consonancia con la novela negra que «expresa la crisis de la Europa post-revolucionaria» (2010, p. 26).

De la misma índole de apropiación estilística es su largometraje *Přežít svůj život* (*Surviving Life*)⁷ inspirado en los *Sueños*, de Lichtenberg, y, por supuesto, en algún sueño del mismo Švankmajer, y que parece comulgar con los postulados surrealistas *par excellence*, al tiempo que sirve como una crítica al difícil contexto de producción de sus obras filmicas debido a la escasa financiación que estas reciben, como el mismo director expresa en el prólogo de esta película:

Siempre he querido hacer una película en la que el sueño se mezcle con la realidad, y viceversa. Como Georg Christoph Lichtenberg nos dice, solo la fusión de sueño y realidad puede hacer que la vida humana esté completa. Por desgracia, nuestra civilización no tiene tiempo para los sueños. No hay dinero en ellos.

Debe señalarse que las adaptaciones interpretativas realizadas por Švankmajer no corresponden a una forma de comercialización literaria hollywoodense ni buscan comulgar con las élites cinematográficas representadas por la *Nouvelle Vague*, por ejemplo. Para el artista checo, el proceso de producción es más importante que el producto, en el sentido capitalista, pues la autonomía creativa es el único valor que puede garantizar la vigencia del arte y su capacidad renovadora y crítica. En este sentido, Jesús Palacios señala que la filmografía de Švankmajer se inscribe «en un contexto claramente autoral, que contrasta con el industrial y comercial, para enlazar antes con una tradición artística independiente [empero, que no le otorga] una preponderancia especial dentro del conjunto de su obra artística» (2013, p. 1).

Cuando Walter Benjamin aseveraba que la reproductibilidad técnica, cuyo epítome es identificado con el cine, tenía como principal efecto el acercamiento de la obra de arte al espectador se refería, sobre todo, al cine comercial, asequible para

⁷ *Přežít svůj život: Psychoanalytická komedie*. Guion de Jan Švankmajer. Dir. Jan Švankmajer. Act. Václav Helšus, Klára Issová, Zuzana Kronerová, Emília Došeková, Daniela Bakerová, 2010. Película.

el grueso de la población que contase con el dinero necesario para adquirir cualquier material. Irónicamente, y a pesar de instaurarse en un contexto claramente neoliberal, la obra de Švankmajer, incluidas sus producciones fílmicas, ha sido poco comercializada y durante muchos años fue casi imposible conseguirla, lo que implicaba, en muchas ocasiones, que gran parte de sus espectadores lograra verla solo una vez. De hecho, la grabación de la última producción de Švankmajer, *Hymz*, ha sido objeto de controversia debido a que, ante los problemas de financiación, el artista checo y su equipo de producción y grupo de amigos (cineastas como Guillermo del Toro y Stephen y Timothy Quay) comenzaron un fondeo con el fin de conseguir los medios económicos para rodar el filme. Es interesante que, en los distintos videos difundidos en la red como parte de este proyecto, el objeto de las interpelaciones fue hacer un llamado a la dispersa audiencia de la obra de Švankmajer para colaborar y donar a cambio de poder adquirir desde algunas obras táctiles, copias de películas e incluso pósters publicitarios de estas, poder descargar la película una vez fuese estrenada, e incluso la oportunidad de conocer los estudios de grabación, aparecer como productor ejecutivo en los créditos finales y obtener copias firmadas por el mismo Švankmajer, todo de acuerdo con la cantidad donada. Sin duda, este tipo de interacción con el público, especializado o no en la obra de Švankmajer, supone una dinámica excepcional en la filmografía del artista, lo que dota al filme de un contexto de producción peculiar, como el criticado por Benjamin.

Finalmente, no está demás evidenciar que algunas tipologías esquemáticas como la de Geoffrey Wagner, a pesar de servirse del concepto de analogía para explicar las tramas alternas, resultan insuficientes para dar cuenta de todos los elementos constitutivos de la cinematografía de Švankmajer: el montaje, la animación, los sonidos, las tramas, el color, los espacios, los objetos y los referentes artísticos en general comulgan con mundos irreverentes que atraen no solo a críticos sino a otros artistas y, a pesar de proponer una lectura alterna, no traicionan el estilo y los parámetros de las obras literarias presentadas.

La fuerte presencia literaria en sus producciones fílmicas no puede pasar desapercibida ya que enriquece los hipotextos elegidos y, además, los actualiza con elementos desconocidos y muchas veces relegados en la cinematografía occidental comercial, lo que supone una inmersión en el legado artístico checo, por una parte, y en la literatura fantástica, por otra; razones que por sí solas bastan para considerar la obra de Švankmajer como un referente cultural ineludible de nuestra época.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sattat, Sara (ed.) (2012). *Jan Švankmajer: la otra escena*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Benjamin, Walter (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Welkert. Ciudad de México: Ítaca.
- Castro, Eugenio & Julián Lacalle (eds.) (2012). *Jan Švankmajer: para ver cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Hames, Peter (ed.) (2008). *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*. Londres: Wallflower Press.
- Hauser, Arnold (1986). *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Martín Gutiérrez, Gregorio (2010). *La magia de la subversión: Jan Švankmajer*. Madrid: T&B Editores.
- O'Pray, Michael (2008). Jan Švankmajer: A Manierist Surrealist. En Peter Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* (pp. 40-47). Londres: Wallflower Press.
- Owen, Jonathan L (2011). *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. Nueva York: Berghahn Books.
- Palacios, Jesús (2013). La linterna mágica de Jan Švankmajer: Švankmajer y el cine de animación checo. *Animación al rescate*, 3, 92-107.
- Poveda Coscollá, María del Carmen. (2012). El proceso creativo en la obra de Jan Švankmajer. En Sara Álvarez Sattat (ed.), *Jan Švankmajer: la otra escena* (pp. 36-40). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Švankmajer, Jan (1994). *El llenguatge de l'analogia (El lenguaje de la analogía)*. Barcelona: XVII Festival Internacional de Cinema Fantastic de Sitges.
- Švankmajer, Jan (2006). Decalogue for filmmakers (1999). *Vertigo*, 3(1). https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-1-spring-2006/decalogue/ (Fecha de consulta: 20-4-2019).
- Trénor, María (2014). La oscura poesía de las marionetas: Starewitch, Švankmajer y los Quay. *Con A de animación*, 4, 32-39.
- Wagner, Geoffrey (1975). *The novel and cinema*. Londres: Tantivy Press.