

POIESIS FRONTERIZA: CINE Y LITERATURA

Zazil Alaíde Collins

La vanguardia ya no se encuentra al frente sino en las orillas.
—Steve Dureland

El cine se ha usado como un vínculo colectivo que refleja contextos sociales fronterizos entre los distintos choques y la marginalidad de discursos socio-culturales. Las películas representan la ideología y la mentalidad que sobresalen en el contexto en el que se inscriben, son una fuente para acceder al imaginario cinematográfico que una sociedad construye para representar su propia realidad.

La relación entre el cine y la poesía es de antaño, y su más icónica representación ha sido la vanguardia, definida como “cine abstracto”. En esta veta, los poetas y cineastas considerados surrealistas se ocuparon de la relación entre poesía y cine, y lo ejemplifican *L'arrivée d'un train* [La llegada de un tren], de Louis Lumière, o *Le voyage dans la lune* [El viaje a la luna], de Georges Méliès.

El cine, como la poesía, comunica y establece fronteras entre lo real y lo imaginario y demás series duales propias de los límites de las fronteras: racionalidad y emotividad/espacio físico y sensible. Encontramos que en la representación cinematográfica es fundamental la abstracción, por lo que la escritura del cine se basa en signos y símbolos. Del mismo modo, en la escritura “tradicional” la relación entre signo-objeto es semántica y su código es resultado de los discursos sociales existentes.

Hay entre cine y literatura convergencias; se trata de lenguajes—audiovisual y escrito—, es decir, sistemas compuestos por una sintaxis: signos y códigos. Sin embargo, la primera distinción proviene de los tipos de signo: convencionales e icónicos. Los primeros son arbitrarios y propios del lenguaje escrito, establecen la relación directa entre el significado y el significante, de acuerdo a una previa convención, del tipo ‘mesa,’ para designar un objeto de cuatro patas, de modo genérico, pero que también remite, casi obligatoriamente, a la especificidad. Los icónicos se corresponden con el lenguaje audiovisual, aunque—como ya los concretistas comprobaron—también pueden ser utilizados en el escrito. El teórico Clemente Padín, por ejemplo, afirma que Mallarmé impuso en su *Golpe de dados* la conjunción en una sola forma de expresión inseparable de las dimensiones verbal y visual. A esto, James Joyce y los concretistas sumarían la dimensión sonora, para comenzar a hablar de la “verbivocovisualidad”, presente en toda experimentación filmico-poética.

La relación cine-literatura cuenta con varias vertientes, ya sea porque del cine se generan versiones literarias o viceversa. Desde sus inicios, el cine, por lo general, se ha basado en argumentos literarios, de la mano de sus autores. Escritores que han trabajado en adaptaciones de sus propias novelas han sido los formalistas rusos, futuristas, expresionistas, dadaístas y surrealistas, igual que William Faulkner, John Steinbeck, Scott Fitzgerald, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, por citar sólo algunos, ya que son muchos más los escritores que en su momento hablaron de la relación cine-literatura en términos predictivos:

Cabe destacar el optimismo y la perspicacia de León Tolstoi al considerar que el cine “ha adivinado el misterio del movimiento”, la unilateralidad de Virginia Woolf cuando niega la posibilidad de las adaptaciones literarias y sitúa el futuro del cine únicamente en la emoción plástica, en metáforas visuales que profundicen en la pintura o la poesía, el aprecio de Jack London por la capacidad del cine para la democratización del arte, el juicio certero de Bertolt Brecht al señalar las insuficiencias del cine de inspiración teatral y considerar la posibilidad de una fecundación mutua, la consideración de W. Somerset Maugham de que el cine necesita una escritura específica o las diferencias entre teatro y cine expresadas por T. S. Eliot a partir de la adaptación de su obra *Murder in the Cathedral*.¹

Queda claro que el cine posee un carácter narrativo—asombrosamente, Virginia Woolf tuvo otro enfoque—que, incluso, dio origen a lo que se conoció como *ciné-romans*, versiones noveladas y por entregas de los filmes ya estrenados (un ejemplo actual es el libro de *La Jetée*, la película de Chris Marker). Así, el cine tomó de la novela su modelo:

Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya inversiones temporales—lo que en cine resulta ser el *flash-back*—, hay relatos intercalados que permiten la simultaneidad como el *crossing-up* o *cross-cutting*, panorámicas, primeros planos—*close-up*—, *zooms* y *travellings*, todas esas argucias que críticos poco sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine.²

1. Sánchez Noriega, *apud* George Hoellering, en *De la literatura al cine*, 2000, p. 28-29.

2. María Pilar Couto Cantero *apud* Villanueva, p. 422-423, en *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el cine*, edición digital a partir del texto original de la tesis doctoral. Universidade da Coruña: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Pero la literatura también ha sido marcada por el cine. Como ejemplo, están la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, o las narrativas de Guillermo Cabrera Infante, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Denise Chávez o José Agustín. Si nos centramos en la poesía, se distinguen tres tipos de poemas influidos por el cine:

El *poema visualizado* en el que el autor permanece fuera de lo descrito, no participa de la realidad ni la configura y se limita a darla a conocer, como *Otoño IV el obsequio* de Juan Larrea; el poema del movimiento retenido como *Far West* de Pedro Salinas; y el poema cinematográfico, que posee movimiento con cambios de espacio y con descripciones visuales, como varios fragmentos de *Poeta en Nueva York* de García Lorca.³

Así, cine y poesía comparten elementos como los cambios de plano, la sucesión de imágenes y temporalidades; la diferencia estriba en las técnicas empleadas, aunque ambos comuniquen con la misma finalidad. Ken Kelman considera que el filme poético—*film-poem*—“be primarily developed in terms of personal, ‘abstract’ expression; and only secondarily to that may narrative, or any other formal effect, be introduced.”⁴ Una reapropiación del concepto puede verse en la obra del poeta Tony Harrison, en su libro *Collected Film Poetry* (2007).

Para que pueda hablarse de lo que Kelman llama *film-poem*, se debe referir a filmes creados desde la libre asociación—sin significados o formas, necesariamente, intencionales—o el surrealismo, con capacidad de subjetivar la palabra y librarse de la escritura automática, pero generando una escritura automática, como las películas de Stan Brakhage, denominado por el mismo Kelman como el creador del equivalente fílmico de dicha escritura, sin desprenderse de su interioridad. Al nombre de Brakhage, debemos sumar los de Nathaniel Dorsky y Jonas Mekas. En los *film-poem*, los materiales:

are combined and recombined, repeated in various ways, shown at different speeds, backward, upside down, with different gestures by the camera vertical, horizontal, curvilinear, even rocking the stones like a cradle; the shots being treated more as musical phrases than as subject matter. Indeed, they are frequently hardly recognizable. Thus the “symbolic” or “literary” is entirely obviated.

3. Sánchez Noriega *apud* Urrutia, en *De la literatura al cine*, p. 38.

4. Ken Kelman, *Film as poetry*: http://www.ubu.com/papers/kelman_ken-film_poetry.html/.

De tal modo que se exponen a encuadres fuera de foco, superposiciones y nebulosidades, que no son formales, pero tampoco niegan los fundamentos de dicha escritura; al contrario, quizá le otorgan la espontaneidad—en ciertos contextos—de la escritura alfabética.

De la poésis fronteriza que surge de la relación entre cine y literatura, otro brazo de los *film-poem*, que surgió con la aparición del video, es el de la videopoesía, cuyos trabajos precursores son los de Marcel Duchamp, quien realizó un experimento de aproximadamente 7 minutos, llamado *Anémic Cinéma* (1925); Man Ray, con *L'Étoile de mer* (1929), a partir de un poema de Robert Desnos, y Jean Cocteau, que rodó *Le sang d'un poète* (1930). Igualmente, el cine letrista cimentó bases con *Traité De Bave et d'éternité* de Isidore Isou, *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Debord; lo mismo *Le film est déjà commencé?*, del poeta y novelista Maurice Lemaitre.

En la historia del cine, las vanguardias marcaron una clara relación con el simbolismo, en lo que se conoce como la “primera vanguardia francesa” y, posteriormente, el dadaísmo. Es, tal vez, esta última expresión la más importante para el tema que atañe a este trabajo, ya que el dadaísmo rechazó la industrialización del cine y con ello la separación entre las necesidades de expresión con el arte. La vanguardia—en palabras del crítico Goffredo Fofi—es “cine abstracto”, e inició con la obra cinematográfica *Entr'acte* de René Clair y Francis Picabia, en 1924. *Entr'acte* es un documento histórico invaluable de 22 minutos; en él actúan Marcel Duchamp, Man Ray, Eric Satie, Mamy, entre otros, y fue hecho, literalmente, entre los actos del ballet de Francis Picabia en el Théâtre des Champs-Élysées de París; así que se distingue por algunas improvisaciones dadaístas, y explora el arte visual con una serie de sinsentido de imágenes que dan vida a objetos inanimados y establecen juegos de humor (además de todo, la música fue compuesta por Erik Satie).⁵

Otras simientes son las obras *Filmstudie* (1926) y *Vormittagspuk* (*Fantasma antes del desayuno*), de Hans Richter, *Le mystère du château des dèes* y *L'Étoile de mer*, de Duchamp.⁶ También fueron decisivas las experimentaciones de *Un chien andalou*, de Buñuel y Dalí, en 1928, así como la adaptación que Vigo realizó de George Bataille en *L'âge d'or* (1930).

5. En Internet puede examinarse un documento del cineasta Helmut Herbst, *Deutschland Dada* (1969), que recolecta las aportaciones de cineastas alemanes al dadaísmo: <http://www.ubu.com/film/herbst.html/>.

6. En general la obra de Richter es fundacional. En 1957 rodó *Dadascope*, con poemas y textos de Hans Arp, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, y Kurt Schwitters.

Samuel Beckett escribió *Film* (1965), un filme en blanco y negro de 24 minutos, dirigido por Alan Schneider, pero rodado por el mismo Beckett, con las actuaciones de Buster Keaton, Nell Harrison y James Karen. En él, el autor irlandés presenta a dos personajes: O (object) y E (eye), en relación mutua, donde E persigue a O durante la trama, centrada sólo en la imagen. Para Beckett, el cine debía “expresar conceptos abstractos y, en última instancia, convertirse en pensamiento”;⁷ por ello, se despojó del diálogo en sus trabajos cinematográficos. Además de *Film*, rodó en 1977: *...nur noch Gewölk...*, a partir de la interpretación de un poema de Yeats.

En México, podemos situar como antecedentes de la experimentación poética visual—incluye la iconotización del texto, la trasgresión y una cierta economía del lenguaje, así como la utilización del espacio como elemento de expresión—un filme basado o inspirado en los versos del *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, que Salvador Toscano rodó en 1898, una grabación directa—tipo documental—de la puesta en escena, claro, con los tintes del teatro lírico, y en años posteriores a *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964), basado en un texto de Juan Rulfo y narrado por Jaime Sabines, que comprendió en 42 minutos la esencia del filme poético, su economía temporal y signica; pese a esto, la poesía móvil—en expansión—todavía se encuentra en México en un proceso de aprendizaje, que merece un trabajo de inmersión en filmotecas para encontrar más exponentes de esas literaturas multimediales que han sido relegadas y marginadas de los anales poéticos, como los filmes de Teo Hernández, que recién Andrea Ancira ha logrado mostrar en México después de estudiar su archivo fílmico en Francia.

7. “¡Sssh!, rueda Samuel Beckett”, Elsa Fernández-Santos, EL PAÍS, 15-09-2006