

sobre los filmes. Esto, que casi excede el tema mismo de este trabajo, puede ejercerse en la orientación que adquiere el cine cuando se aparta de sus reglas habituales de entretenimiento adocenado, sin mayor inquietud artística.

La exploración social, antropológica y poética que ha realizado durante siglos la obra literaria podría servir analógicamente para sustraer al cine de sus tendencias a la trivialidad y la monotonía temática. Indirectamente, la menor dependencia relativa de la literatura ante los compromisos económicos le ha permitido experiencias estéticas más revolucionarias, siempre más lentas a nivel masivo. Esos movimientos, por otra parte, como el expresionismo o el surrealismo, han influido también en el cine, incluso en sus expresiones menos vanguardistas.

Siendo habitualmente el cine una narración, siempre se ha apoyado su parentesco con el relato literario, la novela o el cuento. Ya se han enumerado sus distancias esenciales. Pero hay otra expresión formal, la poesía, cuya estructura verbal tiene un mecanismo cognoscitivo y significativo totalmente distinto y que, a primera vista, es aún más inaprehensible por el cine. Allí surge, sin embargo, una veta inspirativa que el film ha explorado por sus propios medios.

Ya Eisenstein había estudiado la poesía japonesa y su relación con el montaje. Puesto que los caracteres de esa escritura producen asociaciones simultáneas de imágenes, era visible su interés en relación con los efectos sensoriales (psicológicos) y simbólicos de este montaje. No vamos a extendernos aquí en esas perspectivas del cine, cuyas combinaciones aún pueden extenderse. Y no sólo en ciertos filmes experimentales que prescinden de la dramaturgia habitual del relato realista. Pero aun en las películas de apariencia más inofensiva, la posibilidad de romper las apariencias lógicas puede saltar a cada momento en la yuxtaposición de imágenes y tiempos.

Ya en *II Cinema di Poesia*, Pasolini afirmaba la sustancia poética del film y lo repetía en una entrevista con Oswald Stack: «Desde mi punto de vista, el cine es sustancial y naturalmente poético, por las razones que he anunciado: porque está cerca de los sueños, porque una secuencia cinematográfica y una secuencia de la memoria o de un sueño —y no sólo esto sino las cosas mismas— son profundamente poéticas: un árbol fotografiado es poético, un rostro humano fotografiado es poético, porque lo físico es poético en sí mismo, porque es una aparición, porque está lleno de misterio, porque está lleno de ambigüedad, porque está lleno de significados polivalentes, porque hasta un árbol es un signo de un sistema lingüístico. Pero, ¿quién habla a través de un árbol? Dios o la realidad misma. Por tanto, un árbol es un signo que nos pone en comunicación con un interlocutor misterioso. Por eso el cine, porque reproduce directamente objetos físicamente, etcétera, es sustancialmente poético. Pero esto es un aspecto del problema que podríamos llamar prehistórico, casi precinematográfico. Luego, tenemos el cine como hecho histórico, como medio de comunicación y como tal puede desarrollarse en diferentes subespecies, como todos los medios de comunicación. Tal como la literatura tiene un lenguaje (*lingua*) para la prosa y un lenguaje (*lingua*) para la poesía, así sucede en el cine (...)».

Para Pasolini, cualquier obra cinematográfica era naturalmente poética, porque era un tipo de poesía prehistórica, amorfa, no natural. Y aun el western o el film comercial más ínfimo contenía —si se le observaba de forma no convencional— este

tipo de poesía que es física e inherente al cine. «Pero éste —añadía— no es el cine de poesía.» Este es el que adopta una especial técnica, tal como el poeta cuando escribe sus versos. «El equivalente de lo que se ve en un texto de poesía se puede hallar también en un texto de cine a través de sus estilemas; por ejemplo, a través de los movimientos de cámara y el montaje.»

Pero como en el cine no se habla con palabras sino con cosas (asumiendo que en él la expresión verbal, el diálogo, es también parte de su representación objetiva), la poesía surge cuando se violentan sus significados habituales para darles otro contexto.

Literatura iberoamericana y cine

Hechas todas las reservas necesarias acerca de la incompatibilidad entre el cine y la escritura literaria, quisiera señalar algunas referencias al papel desempeñado por los escritores dentro del cine iberoamericano. Sabida es la importancia adquirida por muchos autores de este origen en la literatura contemporánea. Su vitalidad, variedad y apertura a otros confines de la expresión de la realidad. De Borges a García Márquez, Rulfo o Cortázar, esta literatura ha desarrollado nuevos puntos de exploración en esa búsqueda de una realidad compleja, mágica, que se aparta de los esquemas agotados.

La comunicación entre esta literatura tan fértil y compleja y el cine no ha sido sin embargo demasiado frecuente. Más allá de sus incorporaciones concretas como utilización de sus libros —que no son ni muy numerosas ni logradas, como se comprueba en las adaptaciones de García Márquez, Vargas Llosa, Borges o Cortázar— importaría su contribución al conocimiento de la cultura latinoamericana y de su realidad, siempre conflictiva.

El cine latinoamericano, como el resto de las manifestaciones culturales y artísticas, ha atravesado auténticas crisis de identidad y afirmación ante las dificultades que se le presentaban para sobrevivir. El bombardeo masivo de las culturas hegemónicas, que dominan los medios de comunicación, dificulta especialmente la autonomía cultural en las áreas donde su práctica requiere mayores capitales. Y una de éstas es el cine, arte obviamente oneroso, sobre todo cuando quiere escapar de una condición de entretenimiento alienado.

Para estas cinematografías en condición de debilidad económica, frecuente censura ideológica y dispersión mutua, el apoyo o la comunicación con los movimientos literarios hubiese sido de útil ayuda; pero hay que reconocer que esta tribu literaria, salvo excepciones, no se ha acercado al cine con asiduidad. Ocasionalmente, como se ha dicho, algunos escritores han escrito especialmente para el cine. Borges y Bioy Casares, el guión original de *Invasión*, de Hugo Santiago, es una excepción. Diversos cuentos de Cortázar han sido adaptados (también en Argentina) por Manuel Antín. Entre ellos se destacó *La cifra impar*, buena versión libre de *Cartas a mamá*. También en Argentina se dio el caso de una colaboración entre literatura (Beatriz Guido) y cine (Torre Nilsson). Su rasgo más feliz era que existía una afinidad total entre ambos que los fundía en autores totales y armónicos, como se ve en *La casa del ángel* o *La mano en la trampa*.

García Márquez escribió por su parte algunos guiones para películas mexicanas no muy recordables y sufrió las versiones más o menos inspiradas de *La viuda de Montiel* (por Miguel Littin) y de *La cándida Eréndira* (Ruy Guerra), que por sí mismas serían buenos ejemplos de la dificultad de transferir el universo literario al cine. A pesar de que la última citada fue en origen un guión cinematográfico del mismo García Márquez.

Es mejor olvidar las versiones de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, por el cine mexicano y los filmes inspirados en las novelas del peruano Vargas Llosa. En tanto los viejos filmes inspirados en el clásico cuentista rioplatense Horacio Quiroga (*Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici) cumplían una acción positiva: fuera de problemas de trasvasamiento literario, importaban porque inclinaban al cine hacia una exploración de mundos propios y raigales. Algo semejante sucedía con el *Martín Fierro*, de Hernández, rodado por Torre Nilsson: pese a sus limitaciones era —como decía Glauber Rocha— un acto definitorio hacia temas que urgían en la lucha por construir una imagen propia.

En este particular aspecto de las culturas latinoamericanas —su necesidad de definirse frente a la invasión neocolonial, su rescate de una memoria común, su definición frente a las realidades, sociales, casi siempre dramáticas— es donde el cine busca una de sus sendas. Quizá donde los cineastas han hallado en su literatura una mejor fuente inspiradora (más como ejemplo de búsqueda que como origen temático) ha sido en Brasil, a partir del nacimiento del *Cinéma Novo*. Este cine, que desde el principio buscó una identificación con la vida y los problemas del pueblo brasileño, admiraba a los escritores que habían buceado en esa realidad, como Graciliano Ramos, en sus visiones del Nordeste, Jorge Amado, Guimarães Rosa o Mario de Andrade (*Macunaima*). Los cineastas brasileños han logrado acercarse a este caudaloso y variado espectro de autores, ya inspirándose directamente en sus obras o siguiendo en libros originales sus líneas de experimentación y búsqueda de la identidad nacional. Los filmes de Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*), Joaquim Pedro (*Macunaima*) y Glauber Rocha revelan entre otros esta elección estética y vital.

También durante los años en que el cine argentino intentó una renovación formal y temática (los años 60) creció una comunicación entre los escritores jóvenes de esa época y los cineastas nuevos, que a veces también eran escritores. Cabe citar, de paso, que el más notable cineasta chileno, el ahora exiliado Raúl Ruiz, fue escritor y dramaturgo antes que director de cine, y mantiene aún, con la experiencia, literaria una fascinante y poco ortodoxa relación filmica; entre otras cosas porque esa relación lenguaje de cine-literatura no se establece desde los cánones del relato sino del ensayo y el enigma poético.

En la última década, sobre todo, el cine latinoamericano ha visto una profunda revisión de sus coordenadas; mientras el cine-industria, allí donde existía, soportaba las trabas económicas de su dependencia exterior o la censura, tratando de salvarse con filmes anodinos, crecía una cinematografía paralela, casi siempre documental, que en forma independiente de los circuitos habituales trataba de reflejar concretas situaciones político-sociales. Muchas de ellas se hicieron en forma clandestina o sufrieron luego represiones. Este cine político, que llamó la atención hace años, ha decrecido en parte —incluso en Cuba, donde es oficial— y muchos de los cineastas

que lo protagonizaron (como Solanas, de *La hora de los hornos*) han tratado de expresar en otro tipo de relatos, más elaborados y con elementos no realistas, esa ardua vida latinoamericana, que por muchas razones de urgencia o de concepto había sido captada con los elementos de la crónica.

En estos momentos de reflexión ha vuelto el interés por cierta literatura, abandonada ante una candente realidad, la misma que aún anima el cine naciente de los países sometidos a sangrientas guerras interiores. Pero ese regreso a la comunicación con la literatura tiene quizá un sentido diferente. Unos y otros son conscientes de que están representando un mundo fracturado y lleno de furia y ruido que, sin embargo, ha llegado —en este plano de testimonio— a una madurez decisiva.

«La literatura —escribía el novelista peruano Manuel Scorza— es el Primer Territorio Libre de América». También señalaba que «ni la imaginación, ni la potencia del sueño o de la invención de los cineastas de América Latina son inferiores a las de los novelistas o los poetas. El cine latinoamericano lo ha demostrado ya en filmes memorables». Para Scorza, la aparición de una potente literatura latinoamericana universal en un continente aún colonizado ha sido un azar histórico. Quería decir que la guerra de liberación del lenguaje no se libró contra el ocupante *contemporáneo* (el norteamericano) sino contra el antiguo ocupante *expulsado*: el imperialismo lingüístico. Y España no disponía ya de poder para imponer su modelo.

Pero el cine, frente a la literatura, enfrenta el problema de que no existe en una simple hoja de papel sino que exige una infraestructura costosa. Estas dificultades, que son comunes a todo el Tercer Mundo, pero que en el plano del cine abarcan a casi todos, fuera del imperio de Los Angeles, sólo pueden comenzar a superarse con el poder de la imaginación.

En ese punto debería comenzar el acercamiento entre los escritores y el cine, puesto que su tarea común es imaginar un mundo a través de sus significantes profundos. Sin duda, esto exige para todos una manera diferente de enfrentar los problemas de la expresión a través del cine. Entre otras cosas porque transformar ese acercamiento en un estilo peyorativo, un «cine literario» sería catastrófico. Parece evidente que escritores y cineastas de América Latina tienen ante sí un campo de exploración inmenso, tan enorme como la carga mágica de sus mitos y su historia. Pero esa obra, que a nivel intelectual debería ser común, requerirá paciencia y audacia.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
28013 MADRID