



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 59, Julio-Diciembre, 2009: 128 - 161
ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Relaciones entre la literatura y lo audiovisual

Ivork Cordido

*Universidad del Zulia, Venezuela.
Escuela de Letras.
E-mail: ivorkcordido@hotmail.com*

Resumen

El objetivo de este trabajo es encontrar las relaciones, aún aquellas antagónicas, entre los géneros narrativos del cine y la literatura. Para esto es necesario centrar parte de la tarea reflexiva sobre la formación de las series artísticas y su diferencia con las series no artísticas. La primera consideración estriba en la intención y la finalidad del emisor que estructura el mensaje, porque ciertamente no es lo mismo construir una noticia sobre un determinado asunto, que construir una ficción sobre el mismo tema. No son desechables, sin embargo, los resultados para aquellos cuya aspiración no sea otra que la puramente informativa.

Palabras clave: Cine, literatura, ideoscena, criptofilm, documental, imaginoclasta.

Relationships Between Literature and Audiovisual

Abstract

The aim of this paper is to find relationships, even those antagonistic gender narrative film and literature. This requires focus part of the job training reflexive artistic series and their difference with the series not artistic. The first consideration is to the intent and purpose of the issuer to structure the message, because it certainly is not the same construct a story about a certain case, to construct a fiction about the same topic. There are disposable, however, the results for those whose aspiration is not other than the purely informative.

Key words: Film, literature, ideological scene, cryptofilm, documentary, imagineclast.

La forma natural de transmisión de conocimientos de los seres humanos en algún momento de su evolución y gracias al trabajo, aparece en diversos momentos y en distintos grupos étnicos como la estructuración de las lenguas, lo cual es una condición ontológica de la humanidad que la distingue de los otros animales, porque mientras estos se *comunican* según su especie en un mismo lenguaje (el caballo europeo relincha y se entiende con sus homólogos chino, persa o hebreo, igual pasa con los gatos, los perros, etc.), cada grupo étnico humano fue inventando sus signos lingüísticos particulares, para sustituir los objetos o los sentimientos, unos distintos de los otros, y construir el sonido indicativo que suplantó al gesto que muestra y señala.

El *logos* se creó para iluminar y descubrir, para manifestar lo que ya no se podría señalar, bien porque no estuviese o por razón de no ser material para ver, oír, sentir, oler o probar, sino para imaginar, crear, juzgar u opinar. La palabra no sólo substituyó los objetos del mundo cósmico, de las cosas, se convirtió en su imagen vicaria: ya no habría que pintar los bisontes para apoderarse de sus manes, bastaría con mencionarlos de determinada manera y en el instante preciso. Como consecuencia, y en virtud de un raro procedimiento de traducción, el observador ve la imagen plasmada en la pared de la cueva y deja de verla para nombrarla. Pero para que este tránsito sea efectivo se necesitan al menos dos que tengan a bien manejar los mismos símbolos, que les permitan descubrir e intercambiar el sentido

de lo dicho, o al menos parte de la riqueza séñica acumulada, para acaudalarse ambos, uno más que otro de conocimientos.

Estando ya la palabra enseñoreada sobre el reino del conocimiento como aún continúa, apareció la letra para plasmar sobre papiro, arcilla o piedra, para asegurar lo que el aire, con su levedad, o la memoria, con su fragilidad, no podían garantizar: la perpetuidad en la historia... y el *logos* hablado se convirtió en dibujo, garabato, trazo o raya que lo suplantó con un nuevo proceso de mudanza insonorizado, que de ahí en adelante sería sonoridad evocada, imaginada por cada lector para sí: ruidos de la noche, rumores de mar, choque de espadas, risas y llantos, que carecen de sentido para quien no los conoce.

Todo parecía estar claro: bastaba con leer. En realidad todo se hizo más complicado: en cada grupo humano se habían creado los signos y símbolos que suplantaron aquello que antes se mostraba o se nombraba (lo cual se continúa haciendo), pero para entender los trazos, dibujos o rayas indicativas era necesario conocer las reglas de construcción que las originaron. Y esto es un nuevo objeto de reflexión: con la aparición de cada medio de información, de producción y transmisión de conocimiento, se originan nuevas es-

peculaciones sobre los procesos de la comunicación, pero siempre permanecen inalterados la existencia de un emisor que decodifica el pensamiento y lo convierte en signo, un canal por donde este circula, y un receptor (destinatario) que lo decodifica e interpreta.

Comunicación, expresión y el homus iconográfico

Tal como lo señala Yuri Lotman (1979: 91) las formulaciones seriadas no artísticas no requieren del elemento sorpresa para atraer la atención del destinatario, más bien utilizan la repetición de las estructuras codificadoras, por lo que el receptor termina por prestarle más atención al mensaje que al proceso de formación del mismo. El destinatario de la comunicación no artística está de antemano en posesión de los códigos estructurales porque el emisor tiene como misión el ser cabalmente comprendido, sin ambigüedades.

No sucede igual con las producciones estéticas en las que la gran carga informativa se debe a sus mecanismos íntimos, complejos y no del todo comprendidos, producto de una especie de lógica poética, que evita la redundancia y descubre lo encubierto: es reveladora, vale decir que al recibir el enunciado del texto (literario, audiovisual, sonoro, etc.)

y del lenguaje utilizado en la elaboración del mismo, el receptor obtiene una doble información, para lo cual el emisor tiene que mantener en alto la tensión que permite la sorpresa, e incrementa el grado de información. La mayor capacidad informativa de las producciones artísticas se basa en el principio de la “imprescindibilidad cultural del arte”, que permite resolver la contradicción aparente entre lo lógico formal y lo sorprendente. No es de extrañar, por tanto, que la expresión artística no obtenga la misma interpretación en todos los receptores, que el grado de fidelidad del mensaje sea diverso en cada destinatario del acto comunicativo.

El desarrollo y la profusa comercialización de la imagen, y de las siempre variantes tecnologías de registro de la misma, sea estática o en movimiento, ha conducido a crear una visión distorsionada de una esperanza *democrática* del acceso a los medios. Los *homo fotograficus*, *videograficus* y *sonograficus*, esos que andan con una cámara¹ por todas partes grabando, fotografiando y registrando trozos de la vida, adquieren la creencia de estar haciendo cine, televisión o fotografías

comparables a los productos con los que se enfrentan a diario en su andar. Tienen el secreto anhelo de solidificar para los medios algún momento digno de ser visto por los miles de personas que se sientan frente a los televisores, las radios o que se enfrentan a los medios impresos, para entregarse conscientemente al ahormamiento de su ser. La ilusión estética del cazador de imágenes es rápidamente truncada. De esta manera se percata de que los resultados de sus trabajos tienen diferencias notables con los programas idealizados, que las carencias tecnológicas son tan grandes, por lo cual sus ensoñaciones audiovisuales se ven reducidas a imitaciones caricaturescas de lo que a diario le entregan los medios; sin embargo, persiste la subyugación por el poder que sobre él ejercen las imágenes. De la misma manera que el aspirante a escritor se ve envuelto en querer escribir *a la manera del artista admirado y al que aspira superar desde la primera frase*, para terminar odiando y amando, simultáneamente, al estilo y al maestro. Es un proceso ciclotímico de admiración, depresión, desprecio y nuevamente admiración, amor e imitación.

1 Pueden ser varios los implementos para realizar estas captaciones de la vida, sin embargo he preferido hablar en singular ya que la actual tecnología de video permite realizarlas con un solo equipo.

Estos sometimientos a las imágenes, mientras permanezcan en la esfera de lo íntimo, de lo estrictamente personal, son comparables al hecho de llevar un diario de vida: son momentos resguardados para la memoria, siempre frágil y esquiva cuya valía estriba, en lo fundamental, en ser instantes congelados de un imaginario personal o reflejos fulgurantes de una sociedad, anotaciones de viajes, evocaciones circunstanciales. Sólo cuando trascienden la remembranza de la intimidad se crea en el individuo una imperiosa necesidad de transformarlos, de darles una forma que vaya más allá de la esfera personal, adecuada a un tipo de cuerpo señico que ha aprendido a descifrar intuitivamente. Se inicia en ese momento el tránsito doloroso, una lucha sin cuartel entre el material y su recopilador. El primer paso lo estará dando hacia una comprensión fenomenológica, pero sólo un primer paso inseguro y carente de recursos.

Nuestro *homo iconográfico* contemporáneo reflexionará en algún momento, y reparará que no basta con tener un equipo que registre las imágenes y los sonidos de las ideas escénicas imaginadas y anheladas, estimuladas y originadas por los medios de información, que necesita de otras habilidades no tecnológicas y que están en él: la posibilidad de producir y concatenar las

ideas, ello es la *creatividad*. Comenzará, seguramente, por apuntar aquellas cosas que se le ocurren, las armará en un *orden lógico* aprendido por la lectura intuitiva del acto de ver imágenes, estará dando el primer paso hacia la realización: escribir un guión; el cual asumirá su realidad cuando pueda ser vista, mientras tanto sólo alcanzará una especie de vicariato, un sucedáneo del producto de su conciencia imaginante.

Aunque el ejercicio de escribir un guión para un espectáculo audiovisual es una actividad del autor literario en el cual priva, antes de cualquier consideración, el desarrollo de su conciencia imaginante en un proceso de creación continua, es necesario que el guionista entienda que los elementos técnicos que intervienen en el espectáculo unas veces juegan a su favor, y en otras actúan como limitantes.

No escapa el escritor del incansable oficio de estar guardando en su memoria aquellas mismas emociones, al ser tocado por los hechos de la realidad. Son recuerdos, sensaciones, que emergen para plantarse como argumentos imperiosos, necesarios al momento de la escritura, en los que deseará *retratar* sus sentimientos, sus ambientes vividos y al igual que a nuestro *homo iconográfico*, las *ideoescenas* sitiarán su existencia.

De las ideoscenas reales a sus representaciones simbólicas

En el estado normal los individuos andan viendo y oyendo todo aquello que acontece a su alrededor. Sobre algunas cosas, hechos o sucesos, fija su atención perceptiva, guarda la información obtenida y al transmitirla a su grupo humano lo transforma en parte de su cultura o conocimiento. Tal transferencia de la experiencia se realiza a través del lenguaje, y en la medida que este es más complejo la reseña se acerca más a la observación vivida por el individuo. Este grupo de acontecimientos transmitidos van formando un capital de escenas ideadas y transformadas al interior de los conglomerados humanos receptores de conocimientos colectivos, e individualizados por cada uno de los miembros del conjunto que al accionar su conciencia imaginante, le otorgan un estadio de significación y transposición estética nueva, particular, que puede o no ser opuesta al evento del cual proviene, producto de la imaginación y del dominio simbólico tanto del relator como del relatorio, pero que siempre es una analogía substitutiva de la realidad del acontecimiento.

Narrador y narratorio constituyen, en ese conjunto, un binomio activo e

indisoluble de un proceso comunicativo señico y simbólico que se efectúa por intermedio de imágenes verbales y auditivas, sustitutivas de los factores humanos y ambientales que han intervenido en los incidentes. De manera que la imagen se erige en el basamento de un acto expresivo comunicacional cuyos significados pueden corresponderse o no a las nociones que ambos interlocutores tienen de los elementos, de forma que la escena idealizada por cada uno es independiente de la otra. A esto lo llamaremos ideoscena, la cual es materializada inicialmente en la conciencia de cada individuo y expresada, como suceso de la realidad, mediante actos simbólicos, y su esencia es fundamentalmente el pertenecer al mundo de la fantasía.

Aunque la pertenencia al conjunto de la conciencia fantástica, sea individual o colectiva, le otorga inicialmente a cada ideoscena una cercanía vinculada al terreno del arte. Esto no garantiza que el producto final pertenezca o no al acervo artístico que un grupo social atañe a su valoración estética, lo cual escapa, por ahora, a nuestra reflexión, pero es importante tenerlo en cuenta para el análisis y desarrollo de lo enunciado.

Una tentación posible: el texto y la imagen

Las relaciones entre el cine y la literatura no han sido siempre las más fructíferas, y a decir de Virginia Woolf (1981), más bien son antinaturales como veremos más adelante al referirse a la versión cinematográfica de *Anna Karenina*. No es posible en el presente ignorar, para los docentes y para todas aquellas personas que se interesen en el devenir cultural, que la realidad cinematográfica, concebida ésta como “todo mensaje visual o audiovisual compuesto por imágenes organizadas en discurso diacrónico, fijado a cualquier soporte, con posibilidad de ser exhibido por medios masivos”, tal como lo contempla nuestra Ley de Cinematografía (año: 2005. mes octubre, Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, N° 38.300, Consideraciones preliminares), es el mayor proveedor de cultura de la actualidad, que se nutre fundamentalmente del oficio de la escritura, de un tratarse con la letra y la imagen, y de estas con la realidad que ha dado origen a una y a otra.

Esa relación literatura/cine, en la cual inicialmente el cinematógrafo se apropió de los métodos narrativos de aquella (como era de esperarse por ser más reciente), fue concebida fundamentalmente como una apropiación temática, como un entrar a

saco en los terrenos de un recién vencido, con una actividad que empequeñeció al cine y no enriqueció a la literatura: la adaptación de obras literarias para la pantalla, en las que difícilmente, casi improbablemente, el cine ha reflejado el espíritu del signo literario, de la obra literaria. La razón es muy evidente: son dos formas diferentes de tratarse con la realidad. Dos maneras de explotar la motivación que ésta nos proporciona: la literatura no conoce más límite que aquel que el propio autor se impone. En el cine no sólo este límite está presente, existen condicionantes impuestas por la propia naturaleza del medio como reproductor de una realidad que no puede evadir y su estrecha relación con lo económico que priva, generalmente, por sobre cualquier consideración estética, hasta doblegarla cuando no se muestra productiva de dinero y por ello es que es tan difícil hablar de cine sin mencionar el capital.

Existen al menos dos posibilidades de relacionarnos desde el cine con la literatura: bien escribiendo para cine, que es una labor a emprender para y desde la escuela primaria (para tratar de minimizar los efectos nocivos de una televisión pervertidora del gusto), y que es una posibilidad diferente de publicar, lo cual constituye una alternativa para los escritores; o bien utilizar el medio cinematográfico para motivar la

lectura. Es sobre esta segunda posibilidad que queremos plantearnos una alternativa, tanto para los cineastas como para los docentes y amantes de la literatura.

El cine y sus sucedáneos han colmado todo el siglo XX como los principales productores de cultura en la sociedad contemporánea. Encontramos estrechas relaciones entre estos advenedizos de las artes y todas las manifestaciones de la cultura tradicional. Entraron a saco en la narratología, en la plástica, en la música, en la ciencia, en la danza, subvirtiendo a su paso las formas tradicionales de transmitir la cultura. Hay cine histórico, documental histórico, cine antropológico, cine poético, criptofilms de artes, adaptaciones teatrales, cine industrial, y donde queramos ver algún campo del conocimiento humano no tocado por lo audiovisual no lo hallaremos, al menos no fácilmente. Un afán integracionista trae consigo el cine desde sus primeros años, aunque al principio nació como una curiosidad científica donde saltó a las ferias y a los espectáculos de barracones, ya había llamado la atención a los artistas. Los creadores que en el sótano del Gran Café de los Capuchinos, en París, se sorprendieron con “La salida de los obreros de la fábrica Lumiere” (1895) - a cuya proyección asistieron, entre otros, Emile Zola, Georges Méliés, Jean Rindir-, vie-

ron las potencialidades de lo que se les presentaba: pronto surgirían intentos de fusiones entre la literatura y el cine, en relaciones que serían duraderas y no siempre afortunadas.

Los camarógrafos de los hermanos Lumiere y aquellos de Edison o los de la firma Phaté recorrerían el mundo en busca de imágenes para asombrar a los espectadores. La mirada acuciosa con la cámara capta todo lo que puede desde las estaciones de trenes hasta “Las muchachas se bañan en la Laguna de Maracaibo”(1897), patrocinada su proyección y filmación por los hermanos Trujillo Durán (a la sazón dueños de estudios fotográficos donde se hacían retratos), o los primeros registros antropológicos realizados por Roberto Omegna en la serie de películas que realizó en Bolivia: Un viaggio al Chaco, 1906 y África: Come si viaggia in Africa, 1909; Il matrimonio Abbisino, 1908; Usi e costumi Abissini, 1909. Pero la fusión del texto con la imagen se consolida para la primera década del siglo XX como producto de la necesidad de desarrollar una forma narrativa y ampliar los horizontes de los públicos. Como consecuencia de estas necesidades surgen movimientos que tratan de legitimar al cine como una manifestación artística en la búsqueda de una narrativa propia.

Ocho minutos le habían bastado a Georges Méliès para entusiasmar no

sólo al público que asistía a ver en aquel espectáculo de barracones de ferias con la versión libre de *Viaje a la luna* (1902) de Julio Verne. Méliès, quien después de asistir a la proyección del 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café de los Capuchinos en París donde se mostró *La llegada del tren a la estación de Cio-ta* (1895), (Figura 1), quiso comprar el aparato pero no le fue permitido porque tal aparato sería “una curiosidad científica sin futuro comercial” según una conocida anécdota.

Sin salir de París, el cinematógrafo de los Lumiere comenzaba a aburrir a su público. En 1896, para mantener el interés, comienzan los viajes frenéticos a todas partes del mundo para producir “documentaires” (documentos) y comienza la época de los descubrimientos fortuitos, de las posibilidades narrativas de la cámara cinematográfica. Se explota con éxito la emotividad de los espectadores en *L’arroseur arrosé* (El regador regado) (1895): una simple historia de humor en un solo plano en el cual se mostraba la travesura de un niño que pisa la manguera de un jardinero mientras riega para soltarla luego y bañarlo.

Méliès incorpora para la realización de sus películas los recursos del teatro: guión, vestuario, decorados, coreografías. Sus películas no sólo muestran hechos, estructuran una narración basadas en obras escritas

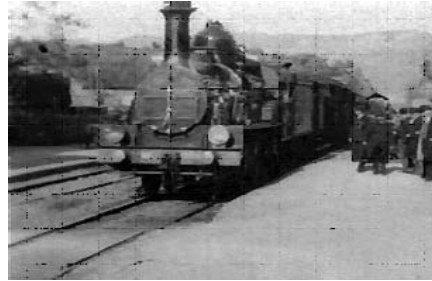


Figura 1

La llegada del tren a la estación un film de 80 segundos que habrían de revolucionar el modo de transmitir cultura.

que convierte en guiones. Se comienza, después del “*Viaje a la luna*” (1902), un proceso de inflexión en la incorporación de textos escritos para ser llevados al cine, *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz es llevado al cine en 1908 en una primera versión. Como vemos las obras literarias comienzan desde muy temprano a llamar la atención de los productores y realizadores cinematográficos, pero el momento más importante va a ser la aparición de la productora francesa *Film d’Art*, cuyo mayor éxito será *L’Assassinat du Duc de Guise* (1908).

El éxito de la película fue, al menos en parte, atribuible a la calidad del guión (escrito por el académico Henri Lavedan) y la actuación inusual para su época. En la película trabajan actores profesionales, entre ellos Charles Le Bargy y Gabrielle Robinne de la prestigiosa *Comédie française*. La fotografía y la escenografía también son impresionantes

para el período, al igual que la música de Camille Saint-Saëns, que fue escrita especialmente para la película (reputada como la primera película narrativa de la historia en tener este honor).

La aparición del cinematógrafo de los Lumiere o el cinematoscopio de Edison, a finales del siglo XIX, coincide con el perfeccionamiento científico en occidente, que tenía la imperiosa necesidad ética de justificar los espacios territoriales sometidos al colonialismo después de implantar el concepto de naciones culturalmente homogenizadas, para lo cual la antropología le había proporcionado las herramientas teóricas necesarias. El cine y la etnología se lanzan a la conquista de espacios lejanos, de allí la profusión de viajeros de las diferentes empresas de países europeos y empresas norteamericanas registrando, en lo posible, aquellos lugares lejanos que no pertenecían al “mundo blanco”; la lucha por los territorios que asegurasen por un lado la materia prima necesaria para sus fábricas y el mercado para la colocación de los productos elaborados posteriormente.

Esta situación explica la existencia de las películas filmadas por Roberto Omegna, a las que hicimos referencia, pero también las diferentes filmaciones realizadas por los camarógrafos de los hermanos Lumiere, como esta imagen que vemos en la

Figura 2: unas damas francesas arrojan arroz para mitigar el hambre de unos niños en Indochina.

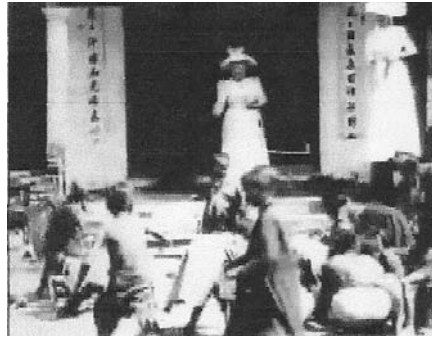


Figura 2

Fotograma de la película citada, realizada por los camarógrafos de los hermanos Lumiere.

Si bien la etnología existía anteriormente como una forma de racionalización y de describir el mundo con sus nociones de civilización y cultura, basados en un espíritu positivista como extensión de las teorías físicas y sus descubrimientos (como es la termodinámica, fundada en Francia por Marcellin Berthelot de 1864 a 1897); se pensaba que el universo había ya develado todos sus misterios y por tanto nada escapaba a un estricto plan determinista y que por ello todo tenía que ser develado bajo las más estrictas normas científicas. Una de las mayores preocupaciones teóricas, y que se centraba en la esencia misma del cine que la historia estaba partean-do, era la cuestión del movimiento y de las cuales se habían ocupado varios filósofos, entre otros Bergson en

Materia y memoria (1896). Se captaban imágenes fotográficas que ponían en relieve la presencia de los otros, de los no blancos, de la alteridad. De acuerdo a Marc Henri Piault (2002:26):

Los mundos lejanos ofrecían, durante algún tiempo, las imágenes dispersas de sociedades llegadas, según se creía, a diferentes estadios de la evolución general de la especie. El “primitivo” o el “salvaje”, cuando no el “bárbaro”, se convertían en objetos concretos de observación en sí mismos y ya no solamente a través de los artefactos de su producción.

En esta búsqueda incesante de los camarógrafos enviados a recorrer el mundo, en la premura de justificar, por un lado las cosas que pudiesen parecer insólitas, “incivilizadas” para la mentalidad de las sociedades occidentales, y por el otro, de ofrecer un espectáculo a un público cada vez más voraz y exigente; se inician los descubrimientos de las posibilidades técnicas de los aparatos registradores de las imágenes en movimiento que habrían de proporcionar los fundamentos del lenguaje cinematográfico. Comienzan las acciones reconstruidas que justifiquen las acciones bélicas y los afanes de conquista e intervencionistas. Aquí podríamos citar el film de James Williamson (1900) donde se dramatiza un episodio de la guerra de los Boxers titulado “Ataque de una misión en China” (lo que algunos teóricos llamarán posteriormente films “documentados” o para otros “docudra-

mas”). Se establece así, la necesidad de dotar al cine de una dramaturgia cuyo origen está necesariamente ligado al documental y se organizan planos con encuadres diferentes, el montaje adquiere importancia y, el primer plano, inventado por Porter (1903) en *Asalto al tren pagador*, sientan las bases, el sentido de un verdadero lenguaje: el cinematográfico.

La mirada no es desinteresada

Después de intervenir en una serie de proyectos de investigación cuyos resultados se plasmaron en documentales sobre diversos tópicos, principalmente en el área humanística, así como en diversas producciones cinematográficas o videográficas de otros géneros, una sucesión de problemas centrales, que no se abordan generalmente en los momentos de los rodajes, aparecen aunque no se les nombre sino posteriormente y desde la visión teórica: me refiero al asunto de las representaciones y sus implicaciones éticas, políticas, estéticas e ideológicas.

A lo largo de estos trabajos sostenemos la existencia de responsabilidades estéticas, políticas y, a no dudarlo, de carácter ético e ideológico que asume el realizador cuando enfrenta una realidad determinada, porque sus decisiones acerca de la visión de los mismos afecta, no sólo a los involucrados en los diversos hechos, sino a él mismo y al espectador. Y afirma-

mos, por tanto, que el compromiso de esta mirada sobre el entorno es en lo fundamental un compendio de valores; que este hurgar con los diversos equipos de registro, sobre las diferentes realidades está transida de motivaciones y conductas ético-políticas, que actúan en el entramado de las relaciones sociales e inciden, de diversas maneras y de acuerdo a las relaciones con los diferentes factores que intervienen en el proceso de producción de los bienes culturales del sistema en el cual se crean y que han de deslizarse hacia el capital cultural (político, ideológico, ético y estético) de la sociedad. De manera que los medios de comunicación audiovisual son huracanes que devastan las formas tradicionales de transmitir cultura, que se han implantado de manera tan arraigada que las generaciones de estos últimos cien años han sido formadas por ellos, moldeando nuestras formas de comportamiento, de respuesta ante determinados estímulos: estamos programados, ahormados a través del cine y la televisión².

Los valores de enriquecimiento informativo y cultural por parte del

asistente a la proyección de una película o de un programa de televisión, están dados de diversas maneras por los cambios de planos y su duración, con el uso de materiales de archivo, iluminación, etc., que simultáneamente determinan la relación del realizador con el espacio y con el texto audiovisual expuesto; todo lo cual es íntimamente aceptado, de manera consciente o no, pero que estimula la necesidad de ejercer una acción sobre lo visto y oído, adquiriendo una responsabilidad moral, un comportamiento que se distingue de otras actitudes y otras conductas humanas por sus consecuencias hacia los otros individuos que conforman el ámbito de la sociedad: desde la indiferencia y la aceptación (que se traduce en una toma de posición hacia lo establecido), hasta el compromiso por un cambio de sentido, pero que finalmente se traduce en una acción cognoscitiva de carácter fundamentalmente ideológica.

El cine como herramienta de dominio de las dimensiones del espacio y el tiempo, instrumentados a través de los elementos que operan para hacer posible sus formas narrativas (monta-

2 *Signos y símbolos en el cine y el video regional. ¿Un no lugar?* Ponencia presentada y aceptada para la serie de publicaciones sobre *Identidad Regional*, auspiciado por Secretaría de Cultura de la Gobernación del Estado Zulia. A publicarse en "Lo social y lo audiovisual. Algunos Problemas". Publicaciones del Centro Audiovisual. Colección *Conexiones*.

je, cambios de planos, duración de los mismos, distancia establecida entre el aparato de registro y los objetos o personajes, la iluminación, el ritmo de los cortes, los cambios de ángulos en las posiciones de los instrumentos de registro, el uso de diversas distancias focales, tan sólo para nombrar algunos), ejerce en los espectadores una conducción de la mirada, una visión de la vida, una adquisición de valores éticos que idealizan y conducen hacia acciones de comportamientos morales. En el mundo de la ficción cinematográfica esta intervención es cercana a la medida de los deseos, sensaciones y aspiraciones, es decir, fundada en una dimensión sensual; mientras que en el terreno del documental, por la naturaleza del género, la intención se dirige más bien hacia la aspiración de un conocimiento, de una información, aceptada generalmente como una verdad, o cercana a esta. En ambos casos estamos en presencia de un procedimiento destinado a producir y materializar valores.

Sin pretender dilucidar el problema de la legitimidad de los métodos en los dos géneros, cuya distinción obedece más a un elemento fundamentalmente operativo que a una real distinción, nuestra reflexión debe conducirnos a su diferenciación.

De acuerdo a las reflexiones filosóficas acerca de la naturaleza de la obra de arte, ésta se caracteriza por

estar en el terreno de la ficción, como sitio propicio para su desarrollo pleno e integral. Debemos convenir que el documental, como producto estético, se sumerge en los terrenos del arte cuando alcanza estados que van más allá de la representación naturalista, tal como lo hemos venido sosteniendo, porque existe una interpretación y una intervención profunda sobre los hechos narrados que se transforman en metáforas cinético-audiovisuales. Para entender cabalmente el concepto de obra de arte documental es necesario someter a la reflexión el proceso creador del documental. Comencemos por recordar lo tratado por el género en el que su propia naturaleza le exige tratar con el mundo de las cosas reales (en las que necesariamente, de acuerdo a la visión Heideggeriana, entrarían también los hombres como autores de éstas y ellos mismos en su cotidiano hacer, pero estos últimos no son cualquier cosa, son creadores y a su vez creados, moldeados por la propia naturaleza de la sociedad y los objetos que han realizado a lo largo de su transitar por el mundo en todos sus aspectos). Este incursionar en el mundo cósmico por parte del documentalista no sólo transforma, por un lado, su forma natural de ver las cosas, que no pocas veces se le presenta con tal densidad que lo sobrecoge, sino también el espectador, por otro lado,

se ve obligado a poner al propio mundo en el que se desarrolla su vida y gracias al documental en una especie de operación-verdad.

La mirada en el cine de ficción está dirigida hacia un espacio artificial creado, con personajes no surgidos en la realidad histórica filmada, mientras que en el documental se trabaja con materia viva; este hecho marca diferencias vitales no circunstanciales en los modos de narración y representación entre ambos géneros cinematográficos, diversidad que tiene intensas implicaciones ideológicas.

Notamos en el caso de la ficción que el factor fundamental es la postura del cineasta frente al manejo del espacio, las situaciones y los personajes. Estos como objetos de su creación están hechos a la medida de sus caprichos, es un dominio erótico en el que el realizador se erige por encima de Dios, nada escapa a la superioridad de sus deseos, todo se mueve y vive si así lo dispone: el sol ilumina con la calidad de luz que él como supremo creador le otorga, igualmente todos los que han de morir o vivir, ser felices o no, fueron ya seleccionados, sin derecho a réplica o protesta; el realizador es el dominador absoluto de las vidas y elementos que se mueven frente a la pantalla, su compromiso ético es, en lo fundamental, consigo mismo. La organización de la producción y su

resultado final dependen más de factores endógenos (argumento, guión, iluminación, actuación, acercamientos y alejamientos programados, sonidos ambientales, repeticiones de las acciones, etc.) que de aquellos externos que puedan influir en el universo diegético propuesto; de manera que, por ejemplo, los materiales de descarte, que generalmente terminan en el cesto de la basura después de haber rodado por el piso en la sala de montaje o de edición, son producto de las repeticiones necesarias operadas hasta obtener los resultados deseados por el director o, en algunos casos, por el productor. Hay una sujeción a un programa elaborado con antelación, cuya finalidad es la implantación de un espacio físico ideal (aunque no se filme en estudios sino en espacios reales) y de un manejo programado de la mirada, lo que conduce a una intervención dictatorial en las relaciones espacio-temporales: nada de lo que acontece ante la visión del espectador habría sucedido de no existir un proyecto anticipado.

El director de documentales se encuentra ante un espacio y una realidad histórica con la cual debe trabar relaciones que no están totalmente bajo su dominio, que interactúan con independencia de la cámara de registro. Sin embargo, todo lo que es filmado, y con mayor razón los acontecimientos irrepetibles,

constituyen la base del proceso narrativo propuesto, con lo cual se establece una mayor dependencia con el material filmado, con la actividad desarrollada por la cámara, con el proceso de creación en el acto mismo de acontecer el hecho; igualmente los sonidos, las voces y sus inflexiones, la presencia o no del realizador en el espacio fílmico son factores determinantes de sus posiciones éticas, políticas y estéticas. De allí que parte de las relaciones no siempre cordiales entre la literatura y lo audiovisual nos conduzcan, ineluctablemente, a reflexionar sobre las pretendidas adaptaciones, los ahormamientos de la percepción que lo audiovisual impone cuando pretende transformar a los lectores en espectadores en una especie de adoración hacia la imagética en perjuicio de la imagen literaria.

La iconolatría imaginoclasta y la enseñanza de la literatura

Escena 1. Interior día, escasamente iluminado. Salón Villa Zoila del Círculo Militar de Maracaibo, año 1999. Simposio El Lago de Maracaibo en la Historia Nacional.

Sentados en incómodas sillas de plástico el auditorio intenta escuchar a la ponente, una mujer delgada que, pese al micrófono, trata de hacerse oír en infructuoso combate contra una rockola que desde el salón conti-

guo, el Canaima, lleno de nacionalismo, invade la plenaria, con la voz de *Shakira*, interpretando el himno fundamentalista *¿Dónde están los ladrones?*: Los jefes celebran el día de las secretarías. Finalmente, en el Salón Villa Zoila, un intruso se acerca a la consola de sonido, el cual sube al máximo y la ponente finaliza su exposición, con estas palabras:

El lago no es escenario de la vida urbana de la ciudad de hoy, y me atrevería a afirmar que para muchos jóvenes es apenas un tema de estudio obligatorio cuya imagen identifican en un mapa pero que no sienten como elemento del afecto nativo ni disfrutan como belleza natural del paisaje. Las desacertadas políticas gubernamentales de este siglo han destruido ese maravilloso reservorio de agua y la ciudad creció de espaldas a su brisa y a su orilla que es privilegio de grandes condominios, hoteles, clubes privados, centros comerciales. Casi desde ningún punto de la ciudad tenemos vista al lago y, urbanísticamente, somos ejemplo de lo que no debe hacerse.

La expositora empieza a mostrar diapositivas de las avenidas que corren paralelas a la orilla del lago pero este no se ve, no está en ningún lado sino, posiblemente, detrás de altos edificios que transformaron a la ciudad multicolor en un sitio de ladrillos monocromos. Un funcionario público, otrora cuestionador del sistema, mueve incómodo su recién

estrenado y abultado vientre, mientras murmura, disgustado, cosas al oído del más cercano vecino, otro funcionario público, igualmente gordo. Mientras la ponente va mostrando las imágenes del Corredor Vial Milagro, el público comienza a agitarse, se percatan algunos por primera vez, otros dejan aflorar un malestar que tenían atragantado, de los sitios que a diario pasan y les impiden la vista al lago.

La escena anterior, por lo demás real, ilustra en buena medida como los medios se han ido apoderando de la conciencia percibiente de la gente, las observaciones de Jean Baudrillard se me agolparon de pronto sustentadas por la actitud de un público que hasta no ver las fotografías proyectadas, focalizando su atención, no se había dado cuenta de que alguien le había robado su lago, de que alguien le había arrebatado la brisa que hacía más benigno el calor plantando, entre el lago y la ciudad, una barrera de concreto, un paravientos.

Las razones para que tal conducta se produzca hay que pesquisarlas básicamente en las relaciones de dependencia existentes entre las imágenes, como modalidades de manifestarse las ideologías, y los imaginarios, como territorios donde la psiquis establece nuestra noción primaria de identificación con nuestro entorno. Ideologías e imaginarios estrechamente ligados a las imáge-

nes y representaciones producidas por los medios, interiorizadas y nucleadas en nosotros, como sujetos y objetos manipulables desde el exterior y casi inmanejables desde nuestro interior. Los medios de comunicación social se han constituido en unas especies de programas informáticos mediante los cuales nos han inculcado nuestra capacidad de respuesta individual y colectiva. El hombre y la sociedad tienden a buscar en los medios, especialmente los del cine y la televisión, información acerca de su propia naturaleza y su existencia.

De lo anterior podríamos inferir que la materia de los filmes son las fantasías, pero ahora los sueños son mercancías, mezcladas sin orden en la vida insomne de la verdad y la mentira, donde habita una certeza falsa. Igual pasa con la televisión, sólo que ésta está instalada en nuestra sala de recibidor, en nuestro cuarto o en el estudio y con un esfuerzo mínimo, casi inconsciente, nos aprestamos a introducirnos en un mundo en el que gozamos de realidades ficticias a nuestras cotidianidades, actuando instantánea e intuitivamente con niveles casi imperceptibles de la conciencia; estas *realidades* se nos poseionan en los estados de evasión de las preocupaciones, de reposo en el que no queremos ocuparnos de aquello que nos perturba pero que no nos abandona.

La televisión y el cine alejan de nuestras mentes todos esos elementos intranquilizadores, los expulsan para establecer un reino inexistente de deseos y anhelos, de aventuras, desastres y guerras, muerte y vida, pero que siempre resultan irrelevantes ante los afortunados vencedores, con los que terminan por identificarse los espectadores.

Hasta aquí una primera reflexión sobre un primer escenario. Retrocedamos ahora al 27 de noviembre de 1998, en el marco del XXIV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, efectuado en Maracaibo, en la sede de Banco Mara. Hagamos lo que se llama en términos cinematográficos un “flash back”.

Escena 2. Interior día iluminado. Auditorio de Banco Mara. En el presidium los conferencistas. El público sentado en las cómodas y mullidas butacas, escucha atentamente al Conferencista I.

Conferencista I (con marcado acento español peninsular):

Cuando nos toca mandar a leer un texto, por ejemplo Don Quijote, nuestros muchachos nos preguntan si no hay la versión cinematográfica pasada a vídeo, porque estamos en la generación del vídeo y en eso tenemos que estar claros -aplausos por parte del público, rubor y sonrisa por parte del expositor, el cual hace silencio hasta que termina la ovación- Por ello es-

tamos planteando en nuestra universidad la producción de vídeos, mediante transposiciones semióticas válidas, de muchas obras fundamentales de la literatura. Esto servirá para que el estudiante trabaje contacto con el autor, aun sin leerlo. Por ejemplo estamos buscando la versión de Don Quijote realizada por Orson Wells, por lo cual lo nombré antes, que es una maravilla, aunque realmente no se le puede dar la autoría completa a Orson Wells porque murió sin haberla editado y la terminó un montador pagado por la compañía productora.

Hasta aquí la relación a ese evento, el “flash back”, porque de pronto aparece Virginia Woolf (1981:104), quien al referirse a la relación entre el cine y la literatura, específicamente a la versión cinematográfica de Anna Karenina, escribe:

Todas las novelas famosas del mundo, con sus bien conocidos caracteres y sus escenas famosas, no parece sino que estaban pidiendo ser llevadas al cine. ¿Había algo más sencillo, más simple? La cinematografía cayó sobre su presa con extraordinaria rapacidad y hasta el momento subsiste en gran medida sobre el cuerpo de su desgraciada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambos. Esta alianza no es natural... Ojo y cerebro son cruelmente desgarrados cuando tratan en vano de trabajar en pareja. El ojo dice: “He aquí a Anna Karenina”. Una voluptuosa dama vestida de terciopelo negro y adornada con perlas se

presenta ante nosotros. Pero el cerebro dice: “Esta no tiene más de Anna Karenina que de la Reina Victoria”. Porque el cerebro conoce a Anna por su vida interior: su encanto, su pasión, su desolación. El cine carga todo su acento sobre sus dientes, sus perlas y su terciopelo. Luego “Anna se enamora de Vronsky”, es decir, la dama de terciopelo negro cae en brazos de un caballero uniformado y se besan jugosamente, con gran deliberación y gesticulación infinita, sobre un sofá, en una biblioteca sorprendentemente ordenada, mientras un jardinero corta el césped como por casualidad. Así vamos dando tumbos sobre las novelas más famosas del mundo. Así las desciframos en palabras de una sola sílaba, en los garabatos de un escolar poco aplicado. Un beso significa amor. Una taza rota, celos. Una mueca felicidad. La muerte es un féretro. Nada de esto tiene la más mínima relación con lo que escribió Tolstoi y sólo cuando dejamos de buscar un nexo entre las imágenes y el libro adivinamos lo que podría ser el cine si se abandonase a sus propias posibilidades”.

Frente a estas dos posiciones tengo que expresar mis dudas acerca de las bondades propuestas por el citado conferencista, partiendo de esta premisa: mi oficio de vida es la realización cinematográfica, entendida ésta por encima de los substratos materiales, es decir, amo al cine y su lenguaje. Por ello creo que es indispensable el desarrollo de la conciencia imaginante en el ciudadano, la

cual nos la proporciona fundamentalmente la literatura. De allí mis temores ante la posición de quienes, de manera abierta o solapada intentan sustituir la lectura del texto literario por su versión iconográfica, llámense transposiciones semióticas o adaptaciones. Permítaseme recordar al cineasta ruso Andrei Tarkovski (2000:34), hijo de poeta y criado en la poesía:

Hay obras de las que sólo se le ocurriría hacer una película a quien despreciara por igual al cine y a la literatura. Me estoy refiriendo a aquellas obras maestras que demuestran que su autor es absolutamente único: por la unidad de todos sus elementos, por la precisión de y la independencia de sus imágenes, por la increíble profundidad de los caracteres, expresados en palabras, y también fantástica composición y por su fuerza de convicción literaria [...]. Ya es hora de que separemos la literatura y el cine.

Hay expresiones que pertenecen al reino de la palabra y otras al reino de la imagen, la manía icónica, esa especie de iconolatría, de llevar todo texto a la pantalla, podría terminar por realizar esas especies de homicidios literarios en los que se han convertido muchas obras llevadas al cine o a la televisión. No quiere decir esto que no existan obras que no hayan salido favorecidas por su versión cinematográfica (o videográfica), como por ejem-

plo: *La hora menguada* del escritor venezolano Rómulo Gallegos (1919) y cuya versión videográfica la escribió Laura Antillano (1980), pero son pocas, muy pocas.

El problema es otro teóricamente, recalco *sólo en teoría*, se prepara a los estudiantes a enfrentar el hecho literario y el hecho plástico. Maestros y profesores se empeñan en informar sobre la pintura, la escultura y la arquitectura de las civilizaciones occidentales, tarea que en la mayoría de los casos constituye un esfuerzo titánico, porque jamás las han visto o sentido, salvo por reproducciones y no siempre de buena calidad, de manera que la percepción sensorial de estas manifestaciones culturales es de naturaleza degradada, no vivida, y por ello de dificultosa transmisión. En el caso de la literatura hay un cambio de signo: el texto está allí. El estudiante que lee, por ejemplo *La Iliada*, **imagina** a los personajes de acuerdo a su contexto cultural, puede recrear la disputa entre Agamenón y Aquiles como seres de su entorno, pero quien haya visto la versión cinematográfica o videográfica, valga el ejemplo de la película Troya (2004), sin haber leído el texto previamente, su imaginación termina ahormada: Aquiles es y será Brat Pitt, o El Cid, Charlton Heston y Doña Urraca Sofía Loren.

Cuando me enfrento a *Edipo Rey*, el texto de Sófocles, y veo la película de Pasolini (1967) o asisto a la re-

presentación realizada años atrás por la Sociedad Dramática de Maracaibo, puedo disfrutar de dos perspectivas diferentes, tan buena la una como la otra, de la misma obra que en su momento de lectura pude imaginar y, las tres, serán versiones distintas, serán, para usar el mismo término expuesto por Conferencista I, *transposiciones semióticas*, pero ¿cuál es la válida? Así el proceso de información y formación se complica y se hace traumático para el docente y, en consecuencia, para el estudiante; hechos que se agravan en todas las fases del desarrollo humano: una vez que, por cualquier motivo, el educando sale del sistema educativo, sin importar el nivel, no traba, por lo general, contacto cotidiano con la plástica, la literatura, la música o el teatro. Cosa que no sucede con el cine y lo audiovisual en general, que son los mayores productores de cultura de nuestra civilización. ¡Precisamente para lo cual no se ha preparado al docente y menos aún al estudiante!

Es importante, en este punto, retomar la idea despersonalizadora que los medios audiovisuales, en especial la televisión, inducen en los fruidores. La propia dinámica de la lectura obligada y sensorial que impone el lenguaje iconográfico del cine o la televisión, produce una disminución de la función consciente, del yo observador, y por lo tanto de

su capacidad alertiva e imaginante; frente a las realidades/irrealidades propuestas por una comunicación no interactiva, indefenso y permanentemente solicitado por necesidades creadas por un mercado, el espectador termina siendo absorbido por un conjunto de identificaciones que no se corresponden a sus realidades, pero que se transforman en verdades interiorizadas, fronteras de su libertad individual y cultural. ¿No estamos frente a la paradoja kafkiana en la que los espectadores, deseosos de ver las imágenes de la vida real o ficticia, son atrapados por éstas, convirtiéndose “en cortinas de hierro”, que les impiden ver el mundo?

Tal como la muerte, que es el límite ontológico del ser humano, la real/irrealidad de la necesidad creada por el mercado de la imagen limita la libertad de escogencia de un conocimiento, desde posiciones contradictorias: de un lado la iconolatría, como una producción profusa y avasallante de íconos, destinados a borrar los vestigios de nuestra propia imagen; y un procedimiento iconoclasta, por el otro. Por el contrario, la lectura del texto literario no es obligante, el espectador no está sometido a una dinámica que le es ajena, es su

propio ritmo de consciencia imaginante, su yo que se potencia al máximo al tratar de imaginar, por ejemplo a “Thamar estaba tejiendo pájaros en su garganta” de García Lorca (1973:1084), o “Y eras tú Silvia,/ nada más que tu mirada mágica/ quien lograba abrillantar la arena/ en la que me tendía para huir de la noche”, que nos recitó Hesnor Rivera y lo grabamos en video en 1994³.

He aquí un trozo de *La misa de Arlequín*, de Guillermo Meneses (1962:74):

(Arlequín piensa en los días de antaño. Mientras caminaba por las calles, el cielo del atardecer se le convertía en el más profundo mundo acuático; la vida estaba sumergida en el agua azul, en el brillante mar de la tarde; había escamas, algas madreporas, medusas, en torno a los pensamientos en el aire. Arlequín era el pez más lujoso, el príncipe del agua profunda. Un pez con capa de locura y gestos románticos).

Será porque no me ha preguntado nunca nada.

(Como animal que nada y atraviesa las zonas del mar. Arlequín baja hacia la plaza. El pétalo azul de una flor sostenida entre los dedos del aire, vive en la penumbra de la tarde, camina el decorado, inicia una nueva ceremonia)

3 Copia de este momento de la entrevista a Hesnor Rivera se encuentra en You Tube, en la segunda parte del video “Hesnor Rivera por sí mismo”.

Nos encontraríamos con un problema narrativo cinematográfico ante este pasaje de la novela de Meneses. Porque, por un lado, el personaje cinematográfico no piensa interiormente, dice, y este decir, sea fuera de campo, sea frente a la cámara, necesitará equilibrarse con elementos externos al propio héroe, robándole el sentido al texto, al cuerpo narrativo propuesto por el escritor. Por otro lado, la imagen creada desde la conciencia del personaje conduce a una situación de sensaciones oníricas, solucionables con efectos especiales en algunos casos, pero que terminan por romper con la ilusión estética, producto de la conciencia imaginante de cada lector -que a su vez se transforma, gracias al texto, en un creador intuitivo- mientras que su mirada, conducida por la visión del cineasta que incluye sus valores, su ética, su política y el imaginario estético, que no tienen por qué coincidir con los del escritor, sobre todo si está ubicado en un contexto temporal y social distinto. Problemas similares los encontramos en las obras de Proust, por ejemplo, en este sentido comparto la opinión general de Pere Gimferrer (1985) cuando plantea que mientras la literatura dejó atrás la narrativa del siglo XIX, el cine ha permanecido, en términos generales, anclado, sin avances significativos.

Los efectos especiales, del cine o la televisión de la actualidad, centran sus esfuerzos en hacer evidente las ensoñaciones de manera patética, por ejemplo, lo que el mimo trata de desarrollar en la imaginación del espectador cuando con un paraguas imaginario se guarece de la lluvia. Los efectos computarizados sueltan una cascada de agua que se abre justo antes de mojar al personaje, asesinando, de paso, la ilusión. La idea de llevar los textos literarios a sus versiones videográficas se asoma como un peligro imaginoclasta, de banalización y muerte de la imagen literaria, estimulando de paso la holgazanería. No hace muchos años, a propósito de la película *La casa de agua*, del realizador Jacobo Penzo (1984), se desarrolló una polémica en torno a la veracidad del tratamiento biográfico del poeta venezolano Cruz Salmerón Acosta (1892-1929), la disputa se centró en el análisis de la creación de los íconos que destruían la imagen del poeta, es decir, se recreó la imagen del poeta con un fin iconoclasta, según quienes adversaban la película. Si esto sucede con la biografía, muchos de cuyos datos pueden ser verificados por los diversos métodos aceptados por la ciencia histórica, ¿qué no puede suceder con la imagen creada por el poeta, por el escritor, al trasladarla a otro lenguaje para la cual

no fue imaginada y entren a saco, en el territorio de la literatura los semióticos de la imagen icónica decidiendo lo que es y no es correlato válido para una transposición de un lenguaje a otro? ¿Con cuáles parámetros se podrá decidir la validez de tal juicio? ¿No estaremos validando el uso perverso que puedan hacer los medios que terminarían por matar a la literatura?

No olvidemos que el manejo de los medios se sustenta en las bases de una comedia trágica: de un lado un sistema informativo-formativo que, como en el esquema tradicional de la comedia, ejerce las funciones de victimario (aunque frente al poder político termina siendo víctima que necesita serlo para justificarse ante sus espectadores), por el otro el fruidor de los medios que, sin percatarse de ello, necesita ser victimizado. A través del engaño recurrente se induce al espectador para que se preste, se ofrezca voluntariamente, al sacrificio de su identidad (y no importa cuál sea el medio, privado o estatal). Se trata de no dejar vestigios, de arrasar los cimientos más importantes del individuo y que éste se entregue feliz y voluntariamente. Por eso, antes de que se produzca un holocausto de las imágenes literarias, es preferible y saludable, para el cine, la televisión y sobre todo para el hombre, el desarrollo de los procesos imaginantes en el ámbito

del desarrollo educativo, porque si se han de producir las llamadas *transposiciones semióticas* habría que enseñar a ver las obras derivadas de este proceso como realizaciones autónomas, no destinadas a suplantar la lectura; de igual manera que no podría entenderse la pintura o la escultura sin percibir las vívidamente, trabando contacto con ellas, de la misma manera que la lectura del guión de una película no podrá suplantar el goce producido por la visión de ésta. Recordemos una vez más a Tarkovski (2000:42): “La transposición de las características específicas de otras artes a la pantalla roba al cine su especificidad cinematográfica y hace difícil encontrar soluciones que se apoyen en las poderosas cualidades del cine como arte autónomo”.

Como vemos las relaciones entre el cine y la literatura no son, no han sido armoniosas y claras, antes bien la aceptación del guión cinematográfico como género literario autónomo, con sus problemas narrativos, aún no es plenamente reconocido, poco importa si William Faulkner fue guionista, su aceptación como creador obedece a toda su obra literaria, igual pasa con cualquier otro escritor.

Durante mucho tiempo los guionistas cinematográficos en la industria norteamericana estuvieron pagados por páginas escritas a la semana,

si no cubrían su cuota asignada no cobraban, aunque esta situación ha variado sustancialmente, tal como lo señala Leonard Spigelgas en su libro *Who Wrote the Movie, and Else Did he Write?* [¿Quién escribió la película y qué otras cosas escribió?], citado por John Brady (1995:19) en *El oficio de guionista*:

Los que escribimos para la pantalla somos muy conscientes de los epítetos que se han lanzado contra nosotros. Durante años se nos ha llamado mercenarios, secretarios bien pagos, instrumentos del director o del productor, folletineros, obreros, vendidos, claudicantes, robots mecánicos. Se nos ha excluido de las élites literarias: el autor teatral, el ensayista, el poeta, el novelista, el periodista. No hay premios Pulitzer para nosotros, no hay premios Nobel. Durante años ni siquiera se ha mencionado nuestros nombres en las críticas de las películas que nosotros escribimos.

El panorama descrito tiende a cambiar y de hecho ha cambiado, pero lo que importa a nuestro propósito, en este momento, es dejar sentido que no es cierto que al ver una película basada en una obra literaria estamos trabando contacto con el escritor de la obra originaria, ya que estamos en presencia de dos géneros totalmente diferentes con requerimientos diversos y muchas veces contrapuestos. En fin, que la pretensión de substituir la obra literaria por su versión audiovisual es una

coterrera, una trampa. Antes bien, muchas “adaptaciones” de obras literarias terminan por traicionar el espíritu que las creó; recordemos, para concluir, lo que Williams Goldman (1995:19) refiere a John Brady, en relación a la película *Lord Jim* de Richard Brooks:

Uno de los grandes ejemplos de cómo Hollywood echa a perder las cosas es la película de Richard Brooks *Lord Jim*. No estoy diciendo que Richards Brooks lo hiciera intencionadamente, pero la novela trata sobre un hombre que tiene un momento de cobardía y pasa todo el resto de su vida intentando de explicarlo [...] Así que la película acaba tratando sobre un tipo que no tiene un momento de cobardía, y entonces explica ese momento de no cobardía, ¿correcto? Es completamente absurdo.

A estos disparates que traicionan el espíritu original del texto nos tienen acostumbrados las *adaptaciones*. Más grave aún es la pretensión de algunas afirmaciones como aquella de que “se adapta el espíritu de la obra”.

Cuando leí *Salomón*, de Gustavo Luis Carrera (1993), me asaltó una enorme inquietud ante la pretensión de un avanzado estudiante de la Escuela de Letras que me planteaba la posibilidad de adaptarla en una versión videográfica. Su pretensión de entresacar las acciones descritas por el autor y estructurar con ellas una obra audiovisual me llevaron a pre-

guntarle: “¿Y el espíritu de la oralidad que está imbricado a lo largo de todo el texto, dónde queda? ¿Qué hacemos con él? ¿Lo traicionamos?” Después de un breve silencio reflexivo me dijo: “Pero allí veo algunas cosas que pueden ser llevadas a la pantalla, por ejemplo la venganza de Salomón contra Lico, tan sólo para nombrar una; sin olvidar, digamos, las escenas de cacería y otras más”. Solamente le dejé una inquietud para que la meditara: “¿No estaremos al hacer una adaptación de cualquier texto, sea novela o sea teatro produciendo una serie de significaciones totalmente distintas a la obra? ¿No deja la escultura su esencia espacial tridimensional al querer convertirse en un cuadro?”.

Aproximación a las relaciones entre el criptofilm y la literatura

Las representaciones del mundo realizadas por la literatura y las artes en general son tan válidas como aquellas propuestas por las llamadas ciencias duras. Ciencias, artes plásticas, música, poesía y filosofía no transmiten en los mismos sistemas de representación la realidad evocada; por ello es que no se pueden transponer mecánicamente las interpretaciones semiológicas de un sistema a otro, todo análisis realizado de esta manera está destinado a la equivocación, porque estas repre-

sentaciones, sobre todo en aquellas reproductoras de seres, cosas u objetos, no se reducen a los análogos, en ellos se sincretizan los valores de la sociedad que los ha originado, no son producto de aprehensiones inmediatas, sino producto de operaciones mentales interpretativas. Se instauran de esta manera como interpretaciones autónomas y no como reproducciones mecánicas, ni se pueden descalificar unas para privilegiar a las otras.

Conviene, antes de pasar de lleno al tema, hacer unas consideraciones conceptuales previas para entender el propósito que nos mueve para hacer este trabajo retomando lo que entiendo por Criptofilm en la investigación *Teoría y práctica del documental cinematográfico*, (Cordido, Ivork, 1995:71-75):

Retomando la idea de una clasificación adelantada por Pierre Michaut en su artículo “Per una classificazione dei film sull’arte” aparecido en la revista Bianco e Nero, de febrero de 1953, en el que distingue entre las categorías de los filmes que se ocupan del arte las siguientes: didácticos, informativos (sobre los museos, las biografías de los artistas, la presentación de obras), **análisis de las obras desde el punto de vista crítico**, a estos últimos Carlo Ragghianti, identifica como criptofilm.

En el criptofilm (o film de crítica de arte) la sucesión de imágenes es producto de

un reto, de una necesidad estética: tiene plena autonomía expresiva, hurgando dentro del hecho artístico logra transmitir, no sólo aquello que está en el corazón mismo de la obra, sino el punto de vista personal del realizador, de su posición ideológica en torno al creador que le preocupa. Para ello se funde con la obra y el artista, identificándose de tal manera que forman una biyección artística perfecta, pero cual conjuntos matemáticos, independiente una de otra.

Igualmente es esencial hacer una distinción entre la visión que se tiene sobre determinadas realidades, una extraída de un contexto histórico en el que se mueven los hombres y mujeres en su vida cotidiana y otra producto de la creación en una realidad inventada, imaginada en su totalidad; ambas posturas son diferentes, tal como ya lo he establecido en *El valor de la mirada* (2006). Mientras que en la visualidad del documental hay mayor participación del material histórico registrado en su devenir o historia, en la ficción hay fundamentalmente un dominio erótico de la visión.

No escapa el realizador de cine o video de “la tentación documentalista en el texto literario”, como lo expuse en el evento “Lectura multidisciplinaria del texto literario”, realizada en Maracaibo en 1990, pero que se ha enriquecido con el trabajo que realizamos en la investigación *Propuestas estéticas de la literatura zuliana*, que

dirigiera y coordinara Iliana Morales. El primer planteamiento que se hizo fue “No es ciertamente fácil acceder a la poesía mediante la ‘lectura’ iconográfica”. Todavía creo en tal afirmación, producto de la experiencia en la dirección de documentales sobre artistas plásticos, en los cuales la mayor dificultad para la realización de estos trabajos estriba, fundamentalmente, en el hecho de la disimilitud de los lenguajes de la visión, los cuales entran en conflicto por algo que a nadie pasa desapercibido: mientras que las artes plásticas han nacido y se han desarrollado para plasmar un instante para la eternidad, el cine y el video han sido concebidos para captar los segundos en su devenir, para ser vistos como continuidades, es decir, lo opuesto.

Otro aspecto es el de la percepción estética instantánea y arrolladora de la presencia del cuadro, o de la escultura, tan sólo para citar las más notorias, con su imposición inicial de lectura global de ese momento congelado para siempre. Estos obstáculos se crecen en la medida en que la esencia de lo poético se hace menos directamente representativa, más alejada de la figuratividad icónica y más cercana a la imagen literaria, al reino cuya capital es la palabra que se degusta en la lectura una y otra vez.

La primera aproximación que pudiésemos establecer estaría inscrita en los procesos de creación de la

imagen poética, y el de la visión resplandeciente que establece el realizador audiovisual frente al texto, sin que ello implique una identidad absoluta y menos aún isomórfica, porque no se trata de ilustrar, sino de una práctica interpretativa de una totalidad en la cual están insertados, en igualdad de condiciones, lo sensorial y lo reflexivo. Stephen Spender afirmaba que el poeta, en su oficio de creador poseía la cualidad de *pensar en imágenes*, de verse simultáneamente dentro y fuera, de estar en el interior de un acontecimiento, de un fenómeno, de un hecho o de un objeto y de imaginarlo como si estuviese ausente, en un no estar, en un observar, de manera que para el poeta el origen y el final de la obra está en la recíproca y simultánea dependencia de ambas esencias, y aunque sólo la poesía, en opinión de Martín Heidegger (1997:58-65), es capaz de decir lo que ella expresa y cualquier análisis es un mal menor. Es inevitable un acercamiento, una inferencia icónica nos hace surgir la sola lectura del poema, porque, dice

Bachelard (1993:44): “imaginamos mundos donde nuestra vida tendría todo el esplendor, todo el calor, toda la expansión posible. Los poetas nos arrastran hacia cosmos sin cesar renovados”:

“Hendida por el aire la pared sopla salitre,
ruinosa yergue su opaco bostezo
a donde a ratos medran la muerte y la ceniza
late un lento vivir de piedras y pozo
las horas desmoronan su destino
al peso del vacío que vislumbra”.

Es César David Rincón (1992:99), quien con la lectura de este poema nos obligó, en nuestra investigación, a buscar una interpretación sensorial, no se trataba de una sucesión de versos a los que deseábamos ilustrar, tampoco de la cercanía del guión cinematográfico de José Martí, al que hiciéramos referencia en *La tentación documentalista* (1990)⁴. No hay en estos versos del poeta el movimiento manifiesto. Si éste existe está aprisionado en el mudo testimonio/testigo que son los muros de cualquier ciudad, en las piedras de ojo de los silenciosos res-

4 Decíamos en “La tentación documentalista en el texto literario”, ponencia presentada en “La Lectura Multidisciplinaria en el texto literario”, realizada en Maracaibo en 1990, que algunos poemas en Martí estaban, intuitivamente, cercanos a la descripción de la acción de un guión cinematográfico: “**Se ve, de paso, la ceja,/ Ceja de mora traidora: / Y la mirada, de mora: / Y como la nieve la oreja**”. Veíamos, en esto y otros versos, una perfecta insinuación para el uso por ejemplo de los primeros planos y el movimiento rápido.

tos del Saladillo, de la ciudad bombardeada por la remodelación urbana, primero, y antes que nada, el Yonna; luego el San Benito; por último, la actividad petrolera y esas paredes silenciosas, derruidas; en una operación mental, totalmente arbitraria, para volcarnos en esta interpretación que le dimos a las palabras del poeta, desde nuestra particular visión, desde nuestro personal ver, nuestro mirar:

“Andar en estas calles
es como ir al corazón
con trapos azules,
en dalias sólo comparables
a las que deja la noche
en manos del mendigo
La noche se vuelve atroz
cuando llega la feria
con sus actos,
cuando cerca del lugar trágico
hay un sitio de amor y de odio
donde se desmantela la imagen.
Pero el viento arroja
monedas lúcidas
como un brujo del trópico...”
(Ídem)

Los desamparados de la ciudad, los que duermen a la intemperie del mundo y se pierden en la oscuridad de Plaza Baralt, o de cualquier plaza o callejón del corazón de una ciudad cualquiera, desdibujados en ese andar camino hacia la soledad. En ellos buscamos las imágenes para intentar una aproximación visual o

imaginética del poema, utilizando, para ello, lo que nos representamos, como postura del poeta ante la realidad, y al igual que un criptofilm referido a las artes plásticas, estuvimos imaginando hasta el gesto de César David Rincón al escribirlo. Son la ciudad, el amor y la soledad, como temas eternos de la poesía, lo que debíamos plasmar en nuestra percepción.

No se agota la mirada dual del poeta en un verso, en un poema, quizás por aquello que Kanek nos dejó en sus enseñanzas, al decir que el poeta, había visto la mirada de Dios, a diferencia del líder que ha recibido en su cara la mirada del Dios, cercana a esta apreciación están las palabras de César David Rincón que dimos a conocer en el documental *Dos caballeros desencantados en el Apocalipsis* (1993):

En un éxtasis casi místico de entrega a los acontecimientos más sorprendentes del lenguaje; a los hallazgos más insólitos del inconsciente, de esa revelación que como la de la apocalipsis se produce en la poesía de todo gran poeta, cuando llega a ese dominio y a esa madurez del lenguaje, para expresar en un lenguaje de música; de contrapunto; de armonía; toda esa carga de experiencias, toda esa carga interior, toda esa fuerza imaginativa, todo ese orden mitológico que llevamos en la sangre, en los ancestros, en los cromosomas. Todos esos grandes mitos del universo, que en el

fondo son un solo mito. Un solo mito. El gran mito cosmogónico de las relaciones del hombre con Dios y la Naturaleza y las relaciones de los hombres con los demás hombres a través de lenguaje, a través del poema, que es producto de la poesía. La poesía no es el poema, la poesía es un estado del alma⁵.

Y la transmisión de este estado anímico es la que puede conducir la mirada del documentalista en la realización del criptofilm acerca de la literatura, procurando transmitir en el espectador la necesidad de ver al mundo con el ensueño, de sumergirse en la poetosfera de la que nos habla Bachelard, en cuyo incursionar desde la imagen puede llevarnos a enceguecer a los espectadores y crear la angustia kafkiana expresada en “yo vivo con los ojos y el cine impide ver. La velocidad de los movimientos y el rápido cambio de las imágenes nos obligan incesantemente a seguir adelante. La mirada no se adueña de las imágenes; son éstas las que se adueñan de la mirada e inundan la conciencia” (Aristarco, G., 1969:26). Y es que este estado del alma expresado en la palabra encuentra no pocas dificultades para ser interpretado en otro lenguaje, por-

que como ya he afirmado no se trata de hacer una ilustración y, hay definitivamente poemas, versos y frases que pertenecen única y exclusivamente al reino de la palabra y de la capacidad de síntesis de la poesía: “el traje que vestí mañana”, “Yo nací un día en que Dios estaba enfermo/grave” de César Vallejo (1996), tan sólo para citar a un gran poeta.

No escapan a estas consideraciones preliminares para un estudio más profundo los procesos creadores en la narrativa literaria y una aproximación crítica del texto escrito a partir de lo audiovisual –específicamente al cine y el video. En *Testimonios sobre la misma tierra* (1990), documental en el que intenté hacer una reconstrucción testimonial del tránsito de Rómulo Gallegos por la Guajira venezolana para escribir la novela *Sobre la misma tierra* (1944), pude constatar la permanencia de una serie de elementos sociales que aún persisten en la región, además de la descripción del paisaje. Establecí la existencia de personajes reales que vivieron en la región para la época en la que el escri-

5 Rincón, César David en “Dos Caballeros desencantados en el Apocalipsis”, documental en video de Ivork Cordido. Octubre de 1993. Primero de la investigación “Propuestas estéticas en la literatura venezolana”, realizada por Iliana Morales. La entrevista, de una hora de duración, en video fue realizada en la casa del poeta César David Rincón, de la misma se utilizaron algunos pocos minutos.

tor estuvo en la zona, pero lo más importante del proceso de filmación consistió en la verificación de una de las hipótesis de trabajo: la apropiación y transformación occidentalizada de la cultura wayú por parte del novelista. En efecto el jaiechi de *Remota* existió, lo cantó para él Florinda Palmar, para entonces una niña de ocho años, y se lo tradujo Germán Pocaterra, quien nos afirmó: “lo que más me extrañó es ver que lo había versificado y el jaiechi no se canta de esa manera, eso de los versos es alijuna (los blancos)”⁶. De igual manera Nemesio Montiel Polanco nos verificó la existencia de *Diablo Contento*, de quien dijo: “ese era un primo mío, y Don Rómulo me dijo que lo iba a llamar como yo, para que apareciera en la novela, pero yo le dije que no, que a mí no me gustaban esas cosas”⁷. Por su parte Florinda Palmar nos dijo: “lo que me molestó fue que él no volvió, ni supe de mi canción hasta cuando yo lo vi por televisión y dije: esa canción es mía. Los que me escucharon se rieron de mí, pero yo insistía, hasta que hoy ustedes me lo

están preguntando”⁸. Confirmaban todas estas declaraciones testimoniales lo dicho por Gallegos al referirse a sus personajes, en su conferencia La misma mujer sobre la tierra, dictada en La Habana, al afirmar que sus personajes no eran únicamente fruto de su invención, sino que tenían un origen en los hombres y mujeres que eran causa o efecto de las calamidades que azotan a Venezuela. Estas y otras afirmaciones, unas aceptadas y otras cuestionadas por una voz femenina que representa la visión de la etnia, como por ejemplo: cuando en la novela afirma que el indio es flojo, interviene la voz de Florinda Palmar para afirmar que “eso es mentira los wuayú no son flojos, andan de arriba para abajo tratando de mantener a su familia, esta Maracaibo está construida por los wuayú”⁹. De igual manera afirmaba Nemesio Montiel Polanco, al referirse al tráfico de wuayú: “la mayoría de esas haciendas del sur del lago las levantaron los wuayú que los vendían como esclavos, se los llevaban en unas goletas y allá los vendían”¹⁰.

6 Declaración que aparece en *Testimonios sobre la misma tierra*, documental rodado en 16 milímetros color, realizado por Ivork Cordido en 1990.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid.

En el trabajo cinematográfico *Testimonios sobre la misma tierra* se combinaron, a través de la imagen y la conducción de la mirada, la indagación antropológica, sociológica, historia oral y literaria, para hacer una aproximación crítica de esa obra galleguana, en una proposición que pienso cumple con los requisitos para el *criptofilm*, cuya finalidad es la de realizar creativamente una crítica sobre arte, usando el lenguaje cinematográfico. Con esto hemos querido entrar en otro aspecto de las aproximaciones entre el documental de crítica y la literatura: el de la narrativa y la posibilidad de acercamiento con la cámara para conducir la mirada del espectador por los sustratos de la realidad yaciente en el cuerpo del texto y algunas veces perdida en la frondosidad del estilo. Para ello, al igual que cuando enfrentamos el acercamiento crítico de la poesía a través del *criptofilm*, debemos hacer una reflexión sobre el proceso creador del narrador, aunque nos hagamos solidarios con la afirmación de Heidegger (1997:118) en el sentido de que:

El arte es histórico y como tal es la consideración creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como poesía. Ésta es instauración en el triple sentido de ofrenda, fundación y comienzo. El arte como instauración es esencialmente histórico. Esto no sólo significa que el arte tiene una historia en sentido externo, que

en el cambio de los tiempos se produce al lado de muchas otras cosas y se transforma y parece ofreciendo a la historia cambiantes aspectos, sino que el arte es historia en el sentido esencial de que la funda en la significación señalada.

Sin embargo, la mayor dificultad estriba en el manejo diferente del capital lingüístico del lector/realizador y el del lector/espectador, así como la palabra expresada cobra diversos sentidos de acuerdo a la función intensiva de las otras palabras que la acompañan en el discurso y que la modifican sustancialmente, los fotogramas (o videogramas) de una película son modificados intensivamente en el proceso de montaje de un material rodado. Al igual que sucede con la palabra, (con el capital lingüístico del lector, con la del escritor y su producción como trabajo y la plusvalía ideológica generada y acumulada), acontece con la imagen generada por el realizador: el sentido que adquiere, para el espectador, una imagen en su función intensiva y modificadora con relación a las otras que la acompañan en una secuencia, en la que cada escena forma un sistema de proposiciones visuales cargadas de sentimientos, que provienen de los significados adquiridos a través de las diferentes películas, programas de televisión y mensajes publicitarios. El sentido varía de espectador a espectador, más allá de la intencionalidad del realizador.

Las afirmaciones anteriores son comprensibles si consideramos lo que hemos mantenido a lo largo de los trabajos de investigación usando el cine o el video como instrumento, con sus aportes metodológicos particulares: ello es que el documental debe considerarse como una reflexión interior, de carácter audiovisual que, acerca de una realidad exterior, realiza el cineasta. Esto le confiere un carácter fundamentalmente especulativo, como de otra manera lo son también los resultados escritos, y por lo tanto identificable con los procesos de creación de la ficción, es decir, interpretaciones arbitrarias acerca de la substantividad de los fenómenos, y éste es un rasgo esencialmente dual y controversial característico de cualquier obra de creación estética y que es la razón del compromiso en este orden. El convenio creativo del documental establece una indisoluble mirada con el tiempo, el hombre, su cultura y su entorno.

Sólida o no la visión del documentalista, ella refleja las cosas, los hechos o las personas captadas por el artista: en toda su producción están presentes las estructuras imaginarias, creadas en las relaciones caprichosas, que se establecen a la hora del montaje que interpreta el mundo. Es decir, tal descripción no es el resultado de una aprehensión inmediata de los hechos en su puro

devenir, sino es producto de una operación mental que tiene por meta no sólo comunicar los hechos que existen independientemente del realizador, quien con los referentes fotografiados, crea símbolos concretos con la intención, expresa o no, de su universalización. Como hecho plástico el documental, y gracias por ser un producto estrictamente personal, su alcance no se reduce a los análogos plasmados sobre el material sensible, rompiendo de esta manera con el naturalismo fotográfico y alcanzando su naturaleza esencialmente realista.

A diferencia de lo escrito, en que la palabra aislada tiene múltiples acepciones, toda imagen singular de cada fotograma tiene valores absolutos de verdad (los referentes fotografiados), pero al igual que la palabra, la representación fotográfica (fotograma) adquiere sus verdaderos valores en el contexto de las otras imágenes, cuya validez de verdad está en función de la imagen que le precede y la que le sigue. Entre ambos discursos existe otra diferencia ontológica fundamental: el lector puede releer con paciencia, detenerse y analizar el signo, en cambio, el espectador cinematográfico o videográfico está sometido al tiempo real en el que transcurre el discurso visual, no tiene a su disposición el tiempo para el análisis.

El espectador cinematográfico o televisivo está indefenso ante el discurso elaborado por el realizador: al momento en que traba contacto con una determinada realidad (real o imaginada), a través de las imágenes de un documental (o de una película de ficción), donde actúan una serie de mecanismos emocionales que lo lanzan violentamente de un aspecto a otro del hecho o fenómeno, está sujeto a sumergirse, sin percatarse de ello, a una vorágine de suposiciones lícitas o no. Estas imágenes extraídas de la realidad (siempre creada, inventada) desencadenan un verdadero mecanismo silogístico en el fruidor de este acto comunicativo, entrando de esta manera en el campo de la deducción formal, producto de la formulación de premisas producidas por la manipulación de la

realidad, cuyos resultados podrían, al menos en teoría, reducirse a esquemas elementales, así un fenómeno particular pudiera ser considerado una generalidad.

Así pues, nos enfrentamos con un lenguaje (el de los íconos en movimiento del cine o el video) en el que la literatura adquiere una dimensión reinterpretada y transformada, en una totalidad sentida y significativa que la aleja de su naturaleza esencialmente hedonística para transubstanciarla en un hecho impositivo de la mirada. Es una manera distinta de relacionar dos sistemas de interpretación y representación del mundo: el de la poesía y el del lenguaje iconográfico. Tan válidos a nuestro entender como el propuesto, por ejemplo, por las matemáticas, la historia, la antropología o la sociología.

Bibliografía

- ARISTARCO, Guido (1969). *La disolución de la razón. Discurso sobre el cine*. Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela. Traducción e índices Antonio Pascuali. Caracas, 1969. pág. 26. nota 2 al pie de página como sigue: cfr.: "Le regole di Kafka", en i Moralisti moderni, al cuidado de Alberto Moravia y Elemire Zolla. Milán, ed. Garzanti.
- BACHELARD, Gaston (1993). *Poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. México. 1ª reimpresión, Colombia.
- BERMÚDEZ, Nilda (1999). *Unidad y Diversidad en torno al Lago de Maracaibo*. Ponencia presentada en el Simposio de Cronistas de La Cuenca del Lago de Maracaibo.
- BRADY, John (1995). *El oficio de guionista*. Editorial Gedisa, serie Multimedia. Barcelona, España.
- CORDIDO, Ivork (2006). *El valor de la mirada*. Teoría y práctica del documental cinematográfico y videográfico. EDILUZ, Maracaibo.

- _____ (1999). *Ponencia escrita para el XXV Encuentro Nacional de Investigadores y Docentes de la Literatura Venezolana*. Porlamar, Nueva Esparta, Venezuela.
- _____ (1995). *Aproximación videográfica a la obra de arte de Gabriel Bracho y César David Rincón*. Anuario del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Universidad del Zulia, N° 1, vol. 1.
- _____ (1995). *Teoría y práctica del documental cinematográfico*. La Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación. Trabajo de ascenso.
- _____ (1993). *Dos caballeros desencantados en el Apocalipsis*. Documental videográfico, Maracaibo.
- _____ (1990). *Testimonios sobre la misma tierra*. Documental cinematográfico. Maracaibo.
- _____ (1990). *La tentación documentalista en el texto literario*. Ponencia presentada en el evento La Lectura Multidisciplinaria en el texto literario. Maracaibo, Venezuela.
- _____. *Signos y símbolos en el cine y el video regional*. Publicaciones del Centro Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Educación (Inédito).
- GALLEGOS, Rómulo (1944). *Sobre la misma tierra*. Editorial Elite Caracas.
- GARCÍA BACCA, Juan D. (1984). *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*. Anthropos. Editorial del Hombre. 1ª edición. Barcelona, España.
- GARCÍA LORCA, Federico (1973). *Obras completas*, vol. I, editorial Aguilar, Madrid. España.
- GIMFERRER, Pere (1999). *Cine y literatura*. Editorial Seix Barral, S.A.. Los tres mundos. Ensayo. Barcelona, España.
- HEIDEGGER, Martin (1997). *Arte y poesía*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. 8ª reimpresión. México.
- LOTMAN, Yuri M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, España.
- MENESES, Guillermo (1962). *La misa de Arlequín*. Publicaciones del Ateneo de Caracas.
- PIAULT, Marc Henry (2002). *Antropología y Cine*. Ediciones Cátedra, Colección signo e imagen. Grupo Anaya, S.A. Madrid, España.
- RINCÓN, César David (1992). *Azar inconstante*. En "Puerta de Agua" Revista de literatura, arte e ideas. Año 2, N° 2. Noviembre. Gobernación del Estado Zulia.

- TARKOVSKI, Andrei (2000). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Libros de cine. Ediciones RIALP, S.A. 5ª edición. Madrid, España.
- VALLEJO, César (1996). *Obra poética*. Edición crítica. Coordinador Américo Ferrari. Ediciones Unesco. Buenos Aires, Argentina.
- WOOLF, Virginia (1981). *El cine y la realidad*. En *Los escritores frente al cine*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.