

Robert Stam y la Nueva Ola Francesa

♦ Lauro Zavala

Nos encontramos en la oficina de Robert Stam, en el corazón de la ciudad de Nueva York. Desde la ventana de este edificio en el quinto piso de la Tisch School of the Arts se puede ver la Quinta Avenida. Robert Stam es uno de los más importantes investigadores en teoría del cine y ha sido profesor de la Universidad de Nueva York (NYU) desde 1977.

Antes de dejar Manhattan, donde he sido profesor visitante de teoría del cine y cine mexicano durante el semestre de invierno de 2014, quiero conversar con el doctor Stam acerca de su trabajo de investigación y docencia.

Empiezo esta conversación preguntando algo sobre su formación en la Universidad de Berkeley, pues fue ahí donde elaboró su trabajo doctoral sobre metaficción en cine y literatura, que después fue publicado por la Universidad de Columbia.¹

Lauro Zavala (LZ): ¿Por qué decidiste estudiar el Doctorado en Literatura Comparada?

Robert Stam (RS): Primero quiero agradecerte el interés por mi trabajo y en particular por haber traducido uno de mis libros al español.²

Para hablar sobre mi formación en literatura comparada debo decir que creo que soy una de las últimas personas que se dedica a los estudios de cine, pero que tiene una formación proveniente de otra disciplina. Hoy en día, quien desea trabajar en este campo (en Estados Unidos) tiene la opción de estudiar un posgrado en estudios de cine.

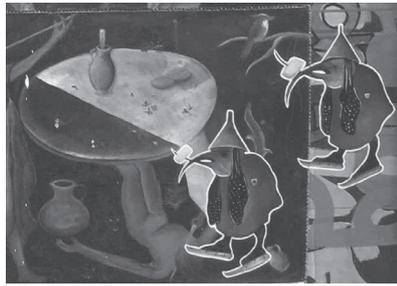
Para explicar por qué decidí estudiar literatura comparada debo decir que fue una decisión al mismo tiempo académica y personal. Mis orígenes familiares son multiculturales. Yo provengo de una familia de inmigrantes polacos, pero también tengo familiares en Costa Rica y mi exesposa es brasileña. Al mismo tiempo, estudié literatura en Francia y fui profesor en África. Voy a explicar un poco esta situación.

Como decía, tengo un hermano en Costa Rica, así que he tenido la experiencia de hablar un poco el español. Él vive allá desde los años cincuenta con sus hijos y nietos y nos encontramos cada verano. Entonces, el idioma español me resulta muy familiar. Puedo leer en español, y si pudiera vivir unos meses en una ciudad donde se hable español, estoy seguro de que podría hablarlo mejor.

¹ Robert Stam, *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, Nueva York, 1992 [1985].

² Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. y pról. Lauro Zavala, UNAM-CUEC, México DF, 2015. Este libro es traducción del texto "Introduction: the theory and practice of adaptation", en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Blackwell, Oxford, 2005, pp. 1-52.

♦ Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco/Presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE)



En los años sesenta yo no quería ir a la guerra de Vietnam, así que fui a dar clases al norte de África. Antes de eso estuve involucrado en el movimiento por los derechos civiles. Mi hermano en Costa Rica es un teólogo de la liberación y conoce a otros teólogos latinoamericanos. Entonces para mí todos estos elementos se integraron y me llevaron a interesarme en los problemas del tercer mundo.

Después de trabajar en Túnez, como yo sabía francés fui a París a estudiar literatura en la Sorbona. En ese momento empecé a escribir mi tesis doctoral sobre literatura y cine. Pero ya estaba interesado en relacionar el colonialismo en el norte de África con el movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos y las condiciones del tercer mundo en Brasil.

Mi asesor para la tesis, que era belga, estaba muy familiarizado con los semiólogos franceses, así que estudié el trabajo de Christian Metz, Raymond Bellour, Thierry Kuntzel y otros teóricos del cine.

Por otra parte, como ya lo dije, mi exesposa es brasileña, por lo que mi interés por conocer Brasil fue algo personal y también académico. Mi primer viaje a Brasil lo hice en 1971. Y después, en Berkeley, organicé algunos festivales de cine brasileño y me hice amigo de los principales directores del Cinema Novo. En este momento mi hijo vive en Brasil, así que a veces voy una semana para estar con él.

Es así como se explica mi interés por estos temas. Mi vida ha estado marcada por estos tres lugares: Estados Unidos, Francia y Brasil.

LZ: ¿Podrías hablarnos un poco sobre cómo influyó en tu formación el estado de los estudios sobre cine en esa época?

RS: En ese momento yo estaba estudiando con el profesor Bernard Oux, quien era amigo de algunos de los más importantes semiólogos franceses. Como él tradujo algunos artículos de estos semiólogos, con frecuencia los invitaba a Berkeley a dar conferencias. Así fue como me familiaricé con la teoría brechtiana, la teoría del aparato y las otras teorías del cine que había en ese momento. También él estaba interesado en las vanguardias artísticas, como el surrealismo y el dadaísmo, así que todo eso es parte de mi formación.

Todos los estudiantes de literatura comparada nos reuníamos a discutir estas ideas y en ese grupo se encontraban las mujeres que poco después crearon la revista *Camera Obscura*.³

En ese momento no estábamos preocupados por publicar, sino sólo por discutir las ideas. Ahora la situación es diferente. Los investigadores se preocupan por publicar, aunque no todos publican tanto como tú. Pero los estudiantes están más conscientes de que deben hacer una carrera académica. En cambio, en ese momento no estábamos preocupados por eso.

LZ: Tu trabajo sobre cine es muy conocido en México, aunque sólo se ha traducido al español un par de libros tuyos.⁴ Pronto saldrá un nuevo libro tuyo en inglés, *Keywords in subversive film/media aesthetics*. ¿Podrías hablarnos un poco sobre este libro?⁵

³ *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies*, Duke University Press, revista creada en 1976.

⁴ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1999 [1992]; Robert Stam, *Teoría del cine. Una introducción*, Paidós (Comunicación 126 Cine), Barcelona, 2001.

⁵ Robert Stam, Richard Porton y Leo Goldsmith, *Keywords in subversive film/media aesthetics*, Blackwell, Londres, 2015.

RS: Aquí tengo el índice, y precisamente ahora estoy trabajando en las pruebas de imprenta. Estoy muy emocionado con este libro porque resume todo lo que me ha interesado en relación con política y estética. Este libro es básicamente sobre estética, pero tiene el formato de un glosario. Así que se puede leer como un ensayo o como un léxico de cine, por los cientos de conceptos que contiene.

Varios de estos conceptos son muy conocidos, como los que provienen de los situacionistas, del pensamiento brechtiano o de Walter Benjamin. Pero la mayor parte son inventados tanto por mí como por mis colaboradores. Yo hice la mayor parte del trabajo, un noventa por ciento, pero tengo dos colaboradores a quienes quiero mencionar: Leo Goldsmith, que está trabajando sobre los medios digitales, y Richard Porton, que escribió un libro sobre internet.⁶

En este libro yo utilizo varias corrientes del pensamiento vanguardista contemporáneo, de autores como Naomi Klein, Jacques Rancière y otros, y relaciono todo esto con varias cosas, como los medios digitales. En este momento se están haciendo cosas extraordinarias. Como sabemos, los "indios" siempre han sido representados por los otros. Pero ahora hay un surgimiento de cine indígena, es decir, el cine producido por las comunidades indígenas en varias regiones del mundo. Y por primera vez, gracias a los recursos digitales, los indígenas hacen sus propias producciones cinematográficas. Este es el caso de los aborígenes en Australia o los maoríes en Nueva Zelanda.

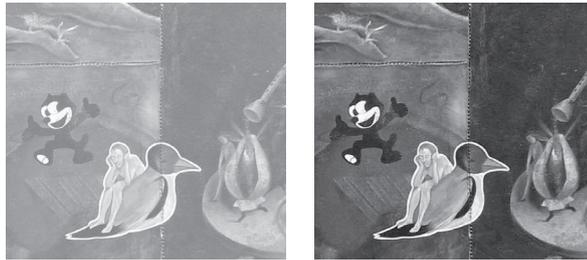
Existe un Festival de Cine Radical en Zagreb (Croacia), donde se presentan muchos de estos trabajos. Hace poco conocí a María Parga, de Chile, quien conoce muy bien estas formas nuevas de hacer cine.

Así que en este libro estudio estas formas de transtextualidad, que tienen un carácter desetnocéntrico y que conectan dos terrenos. Por una parte, las posibilidades que ofrecen los nuevos medios digitales, que deberían estar disponibles para todo el mundo, y por otra parte, las formas del cine indígena, que nos remiten a los conceptos más antiguos de propiedad comunal. Esta es la primera corriente central en este libro.

La otra corriente importante en el libro es el estudio de las adaptaciones revisionistas, es decir, las relecturas cinematográficas de los textos literarios canónicos. Por ejemplo, en Brasil existe el Teatro de la Oficina, que tiene una versión de *Hamlet*. En este caso, la idea de "ser o no ser" se trata de "ser o no ser indios". En su versión de *Hamlet*, que se puede ver en DVD, se habla sobre "ser indio tupi o no ser indio tupi, esa es la cuestión". Esta actitud irreverente la encontramos en todos los autores latinoamericanos, como Borges, y es una forma de desprovincialización de las obras canónicas.

LZ: Otra porción sustancial de tu trabajo en teoría del cine está orientada a la teoría de la intertextualidad y la teoría de la adaptación. Esto se inicia con el libro *Subversive pleasures* en 1989, donde se estudia *Zelig*, de Woody Allen, como un trabajo de carnava-

⁶ Richard Porton, *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 2001 [1999].



lización.⁷ Pero tal vez el terreno al que has dedicado más atención en el campo de la intertextualidad es el de la *fidelidad*, que originalmente forma parte de la teoría de la adaptación. Esto se inicia con el influyente artículo “Beyond fidelity” (“Más allá de la fidelidad”), publicado en 1999,⁸ que es parte del llamado *giro transtextual* en la teoría de la adaptación, y en el que han participado teóricos como James Naremore, Dudley Andrews y Linda Hutcheon. Más adelante, el interés por este tema te llevó a publicar tres libros sobre teoría y práctica de la adaptación.⁹

En tu texto *Teoría y práctica de la adaptación* (que yo traduje al español) desarrollas tu propia teoría, donde propones un concepto más flexible de la *fidelidad*.¹⁰ Precisamente en esta línea de investigación sobre adaptación y fidelidad en el cine, quiero aprovechar esta oportunidad para que nos platiques cómo se inscribe en este proyecto uno de tus libros más interesantes, pero que no se conoce en español. Me refiero al trabajo publicado en 2006, *Françoise Truffaut and friends (Françoise Truffaut y sus amigos)*.¹¹ ¿De dónde surge este interés por el trabajo de Truffaut y cuáles son los amigos que se estudian en este libro?

RS: El cine de Truffaut es muy atractivo y tiene un carácter intertextual, aunque esta dimensión no está suficientemente estudiada. En particular, siempre me ha fascinado su película *Jules y Jim*,

desde que la vi por primera vez. A través de los años, cada vez que viajaba a Francia reunía materiales relacionados con *Jules y Jim*, pero también sobre los prototipos de esta película, que son tres escritores que vivieron un *ménage-a-trois*.

Lo interesante para mí es que los tres escribieron sobre esta relación. Uno de ellos es el escritor judío-alemán Franz Hessel, que fue el modelo para Jules. Otro es su esposa, la escritora alemana Helen Hessel, que fue la modelo para Catherine. De tal manera que en el libro ella es alemana, pero Truffaut la presenta como francesa. Y el modelo para Jim fue el escritor Henri-Pierre Roché. A lo largo de los años leí muchas biografías sobre estos escritores, donde se narra esta historia del *ménage-a-trois*. En los noventa se publicaron las cartas que se escribieron Catherine y el autor de la novela, Henri-Pierre Roché. Y también se publicó la novela que escribió Franz Hessel acerca de esta historia.

Estos materiales son trilingües, es decir, están escritos en inglés, francés y alemán. Todos estos materiales están muy articulados y para mí son fascinantes. La mujer, Helen Hessel, era extremadamente vanguardista para la época. Ella era feminista, muy segura de sí misma, sexualmente libre.¹² Y fue una de las primeras mujeres en manejar un auto, lo cual se ve en la película, aunque manejaba de manera un poco alocada.

⁷ Robert Stam, *Subversive pleasure: Bakhtin, cultural criticism, and film*, Johns Hopkins University, Baltimore, 1989.

⁸ Robert Stam, “Beyond fidelity”, en James Naremore (ed.), *Film adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1999.

⁹ Robert Stam, *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, Oxford, Blackwell, 2005; Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Oxford, Blackwell, 1995; Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *A companion to literature and film*, Oxford, Blackwell, 1995.

¹⁰ Véase la nota 2.

¹¹ Robert Stam, *François Truffaut and friends: modernism, sexuality, and film adaptation*, Routledge, Nueva York, 2006. También se puede ver la conversación de Robert Stam con Dudley Andrew (23 min), incluida en el segundo DVD que acompaña la edición de *Jules et Jim* producida por Criterion en 2004.

¹² Marie-Françoise Peteuil, *Helen Hessel: la mujer que amó a Jules y Jim*, Aguilar, Madrid, 2012.

Así que me interesó conocer no sólo la película sino también la novela, por la transtextualidad que existe entre ambas. Pero es un caso distinto de otros, porque se trata de una historia real, que ocurrió en la década de 1920 y que dio lugar a todos estos textos: novelas, cartas, biografías, testimonios y películas.¹³ Incluso los hijos de esta pareja escribieron su versión de la historia que vivieron sus padres. Y también están las tres películas que dirigió Truffaut a partir de las novelas de Henri-Pierre Roché.¹⁴

Más recientemente hay un grupo en Francia que se llama Les Amis de Henri-Pierre Roché, que se comunicaron conmigo para que participara en un congreso que ellos organizaron sobre la película. Y fue así como conocí el trabajo de una mujer, Catherine Dutroit, que vive en África y escribió una maravillosa disertación doctoral sobre este autor. Ella leyó mi trabajo y yo leí el suyo. Al parecer estos trabajos serán traducidos al francés.

En la novela y en la película la mujer mata a su amante y se mata ella misma. Pero en la vida real eso nunca ocurre. Ella vivió hasta la década de 1980. Tradujo *Lolita* de Nabokov al alemán y escribió obras de teatro. Fue la única persona de los tres que vio la película de Truffaut y le escribió para decirle que estaba muy agradecida porque él había entendido sus sentimientos.

Entonces para mí esta es una nueva forma de *fidelidad*, porque la película es fiel a los sentimientos de los personajes en la historia. En ese sentido, este libro mío sobre esta película está ligado a ese proyecto más amplio sobre el concepto de *fidelidad* en el cine.

LZ: Has impartido clases durante veintisiete años en Brasil, Francia, Alemania, Túnez, Nueva York y ahora en Abu Dhabi, y seguramente en otros lugares. He podido observar que tus clases son muy populares entre los estudiantes. Aquí mismo, en NYU, una de las razones que atraen a muchos estudiantes de todo el mundo a esta universidad es tener oportunidad de tomar clases contigo. Entonces, quiero preguntar algo que se desprende naturalmente de todo esto: ¿te gusta dar clases?

RS: Sí, mucho. Me encanta. Especialmente si puedo enseñar con un nuevo enfoque. Cada vez que enseñé la Nueva Ola Francesa es un curso distinto; yo aprendo más; hay nuevos autores; hay más películas disponibles; enseñé una película distinta; muestro cosas que están en YouTube.

También disfruto mucho enseñar fuera de mi universidad. Casi todos los años enseñé en Brasil, con frecuencia en Sao Paulo. Hace poco enseñé en Río. El próximo mes de junio voy a enseñar en Bahía y en enero empiezo un curso en Abu Dhabi. Me gusta mucho dar clases.

LZ: Este semestre estás enseñando la Nueva Ola Francesa aquí en NYU. ¿Se podría decir que la Nueva Ola Francesa siempre es nueva para cada generación de espectadores?

RS: Sí, así es. En particular, el cine francés siempre está dialogando con la Nueva Ola de los años sesenta. Eso lo veo cada vez que viajo a París. Y algo similar ocurre en otros países. Por ejemplo, algunos de mis estudiantes en China han estudiado la influencia del cine de Truffaut en algunos directores de cine chino.

¹³ Helen Hessel, *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché*, André Dimanche, Marsella, 1991.

¹⁴ François Truffaut, *Jules y Jim* (1962); *Las dos inglesas y el amor* (1971), y *El hombre que amaba a las mujeres* (1977).



Fragmento de la portada del libro *Teorías del cine*.
Robert Stam, Paidós, 2001.

LZ: Por último, ¿cuál es tu proyecto actual?

RS: Tengo dos. Uno es terminar *Aesthetics and politics* y el otro no es sobre cine, sino sobre las discusiones culturales que hay en Brasil, Francia y Estados Unidos. Es sobre los debates del indigenismo, el multiculturalismo y las teorías poscoloniales. Mi próximo proyecto quiero que sea sobre el Atlántico rojo y el Atlántico negro. Todos los libros que tengo en esta parte de mi biblioteca son sobre los indios y la cuestión indígena.

Este proyecto incluye algo de cine. Por ejemplo, una película como *Cabeza de Vaca* trata sobre un *indio blanco*, es decir, alguien que se indianiza.¹⁵ También tenemos la historia de alguien como el predicador venezolano Jericó, que después de haber sido secuestrado se casó con una mujer india y los españoles lo consideraban un indio. Es-

ta situación se ve en muchas películas europeas, donde los europeos se desconciertan y preguntan al personaje indianizado: ¿qué eres?, ¿eres indio? Las novelas de Karl May están llenas de alemanes que se vuelven indios. Trabajan como indios, pelean como indios. Toda la literatura americana y europea está llena de indios. Tenemos películas hollywoodenses como *Pequeño Gran Hombre* o *Danza con lobos*.¹⁶ Cuando Cameron va a Perú y Brasil, los indios se acercan a él y lo cubren con pintura de guerra, y él los apoya en su lucha contra la hidroeléctrica.

Todos los grandes filósofos europeos hablan sobre los indios: Rousseau, Montaigne, Hobbes, Voltaire. Y algunos de ellos se encontraron con los indios. Montaigne conoció a los indios tupinabá de Brasil. Rousseau conoció a un indio hurón de Estados Unidos. Todos ellos hablan sobre los indios, ya sea que los denuncien, como Hegel, o que los idealicen, como Rousseau. Esto continúa con Lévi-Strauss y muchos otros.

Hay un diálogo permanente entre los filósofos franceses y los indios en Brasil. Así que cada país europeo tiene su propio indio. El indio francés es filosófico, mientras que el indio alemán es romántico. Los alemanes idealizan al indio, como si tuvieran una relación especial con él, como si fuera su *alter ego*.

LZ: Estos proyectos son muy interesantes. Gracias por el tiempo para esta conversación. Y gracias por tu trabajo sobre la teoría del cine.

RS: Gracias por estas preguntas.

¹⁵ *Cabeza de Vaca*, Dir. Nicolás Echeverría, México, 1991, 112 min.

¹⁶ *Little big man*, Dir. Arthur Penn, Estados Unidos, 1971, 139 min; *Dances with wolves*, Dir. Kevin Costner, Estados Unidos, 1971, 181 min.