

# QUÉ **CINE** HACER CON LA LITERATURA

*Desde que hace cien años D.W. Griffith plantó los pilares del cine moderno en el terreno de la novela decimonónica, un fenómeno de “mutualismo” creativo entre palabra e imagen ha transformado las posibilidades de expresión de ambos medios.*

BORJA MARTÍNEZ

Lo ha dejado escrito Pere Gimferrer en su excelente ensayo *Cine y literatura* (Seix Barral, 1999): el cine puede ser narrativo o no serlo, pero “la segunda posibilidad apenas se ha esbozado en unas pocas obras solitarias”. De tal modo que entre el pionero Georges Méliès y Steven Spielberg “han ocurrido en el cine muchas cosas”, pero la única verdaderamente importante ha sido Griffith.

Fue él quien tomó dos decisiones creativas que han determinado la proyección estética y comercial del llamado Séptimo Arte hasta nuestros días: que el cine sirviera para contar historias; y que el modelo para hacerlo fuera, no el teatro, “como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico”, sino la que entonces parecía “la más acabada forma de narración: la novela decimonónica”.

El genio de Kentucky tuvo que vencer la conservadora resistencia inicial de los capitalistas de su estudio, el precursor Biograph, ante sus innovaciones narrativas. Cuando en *After many years* (1908) quiso presentar con artificiosa naturalidad, una detrás de otra, acciones que sucedían a miles de kilómetros de distancia –lo que se dio en llamar montaje paralelo–, se acogió para justificarlo a un patrón literario de

considerable ascendiente: Charles Dickens. Griffith aseguraba no hacer otra cosa, sirviéndose de imágenes, que trasladar a la pantalla el procedimiento narrativo del autor de *Oliver Twist*.

Fue el otro gran genio del cine moderno, Sergei Eisenstein, quien en su ensayo *Dickens, Griffith y el cine actual* (1944) sistematizó por primera vez esta filiación. Tal y como recoge Car-

men Peña-Ardid en *Literatura y cine* (Cátedra, 1992/2009), Eisenstein “ve en la narrativa de Dickens un punto de confluencia entre los procedimientos del melodrama y los de la novela. El comienzo del capítulo XVII de *Oliver Twist*, donde Dickens defiende la aplicación a su relato de algunas técnicas propias de ‘melodramas sangrientos’ como la alternancia de escenas trágicas y cómicas y sobre todo ‘los cambios rápidos de tiempo y lugar’, es la piedra de toque para su teoría” y un método de composición basado en “la alternancia de unidades compositivas”. Este es el “sabio consejo”, concluye admirado el creador de *El acorazado Potemkin*, que “el gran novelista del siglo XIX entrega al gran cineasta del siglo XX”.

La aceptación por el público de los monumentales dramas narrativos de Griffith dio la razón al cineasta frente a las reticencias iniciales de su estudio. Pese a que películas como *El nacimiento de una nación* (1915) suponían una ruptura radical respecto a lo que el cinematógrafo había sido hasta la fecha –atracción de feria más o menos refinada–, los primeros espectadores del nuevo espectáculo lo aceptaron con naturalidad porque reconocieron en él la manera de contar historias de los folletines y novelas que solían leer.

## La novela del XIX

La vigencia de la novela decimonónica como referente narrativo del Cine con mayúsculas, aquel que simultanea sus vocaciones artística e industrial, encuentra su demostración en un caso análogo verificado muchos años después; también lo señala Gimferrer en su *Cine y literatura*. Cuando en los años 70 Luchino Visconti tuvo que hacer frente a las críticas contra el *manierismo* estético y decorativo de sus películas, el cineasta italiano “pudo replicarles que se había formado en la lectura de Balzac y que lo que estaba llevando a cabo en el cine no era sino la trasposición escrupulosa de uno de los principios esenciales de la



*Afirma Gimferrer que el cine es “el heredero del poema épico, de la narrativa medieval y de la novela del Renacimiento”*

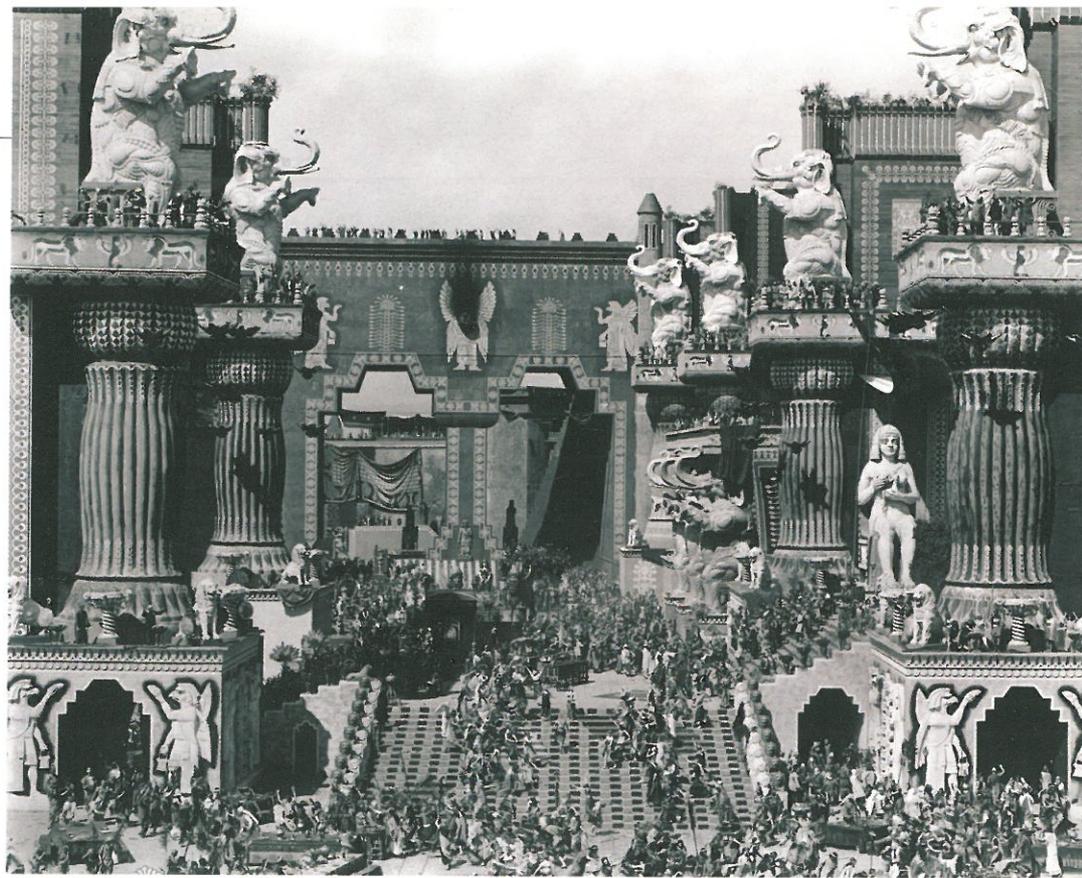
narrativa *balzaquiana*: la descripción pormenorizada de los escenarios en que vivía cada personaje, a la vez como espejo de su condición social y como proyección de su personalidad.”

Buena parte de la filmografía *viscontiana* corrobora esta sensibilidad. Una de sus películas más recordadas, *Muerte en Venecia*, está basada en el relato homónimo de uno de los más decimonónicos novelistas del siglo XX, Thomas Mann. Como decimonónico es el *Gatopardo lam-pedusiano* o *El inocente de D'A-nunzio*, por citar otras dos adaptaciones literarias realizadas por el cineasta italiano.

### La vigencia de Griffith

El cine viene a representar, según Gimferrer, “el último avatar del relato tradicional: es el heredero del poema épico, de la narrativa medieval y de la novela del Renacimiento”, y todavía no ha venido nadie con el talento y la determinación inventiva de Griffith para revertirlo. Lo dice con otras palabras un cineasta no precisamente convencional, el catalán Pere Portabella, en este mismo número de LEER: “Esta historia tiene 2.000 años, y ha sido un negocio fantástico”.

El momento en que el cine se sometió a las pautas de la novela del XIX coincidió con la maduración de las nuevas formas narrativas que marcarían la evolución del género novelesco en el siglo XX. En 1922 se publicaba el *Ulises* de Joyce; entre 1913 y 1927, la saga *proustiana* de *En busca del tiempo perdido*. Comienza un divorcio “entre ambos medios de expresión que ha ido acentuándose a lo largo del presente siglo”, subraya Gimferrer, “precisamente porque el perfeccionamiento del cine en el campo técnico y en el del lenguaje narrativo le ha permitido ir asumiendo gradualmente no pocas de las funciones que en el pasado –para un Balzac, un Zola, por ejemplo– incumbían, entre otras, a la novela, y, paralelamente, ésta se ha visto, en consecuencia, impulsada a ahondar más y más en lo que en ella es específicamente escritura”.



“Elefantes blancos –el Dios de Hollywood quería elefantes, blancos, y los tuvo–, ocho gigantescos elefantes de yeso y escayola plantados sobre efímeros pedestales, dominando la colosal Corte de Belsasar, una Babilonia de cartón piedra construida al lado del polvoriento y serpenteante sendero conocido como Sunset Boulevard”. El formidable rodaje de “Intolerancia”, de D.W. Griffith, sirvió al cineasta “underground” Kenneth Anger de arranque para su libro “Hollywood Babilonia”; “gossip” de arte y ensayo sobre la ciudad dorada y sus gentes.

Un divorcio paradójico, dado que la asunción por parte del cine del papel de gran suministrador popular de ficciones narrativas ha permitido a la literatura de creación emanciparse de esa servidumbre y dedicarse a la invención. Un fenómeno de mutualismo artístico de amplísimas consecuencias.

Planteada así la cuestión, resulta sencillo comprender la creciente dificultad que supone adaptar al cine, al menos al cine en su formato más *convencional*, los grandes logros de la novela contemporánea. Gimferrer lo ilustra con el fracaso de Harold Pinter a la hora de someter a guión *En busca del tiempo perdido*, que ni Joseph Losey ni Visconti estuvieron dispuestos a dirigir; o la

*D.W. Griffith apostaba por un cine que sirviera para contar historias, y que su modelo para hacerlo fuera la novela del XIX*

trivial versión realizada por John Huston de *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry. Incluso filmes que suponen un incuestionable éxito artístico, como *Lolita* –sobre guión escrito por el propio Nabokov– o *Reflejos de un ojo dorado*, de Carson McCullers, no poseen “la complejidad de texturas y matices del original literario” en que se basan. Someter una novela a las pautas y normas de un paradigma al que no pertenece, aun en forma de imágenes, parece una quimera inane y abocada al fracaso.

### Semillero literario

¿Cuál es entonces el semillero literario del que se ha nutrido el buen cine a lo largo del siglo XX? El material es abundante. Están por un lado las viejas novelas de las que procede su canon narrativo, que, aun planteando las dificultades propias de cualquier adaptación, al menos encajan en las guías del medio. Las obras secundarias de los grandes autores han ofrecido con frecuencia un excelente ma-

terial a los cineastas –véanse por ejemplo, en el caso español, las adaptaciones *galdosianas* de Buñuel, *Nazarín* (1958) y *Tristana* (1970)–, por la más modesta ambición de los originales y la libertad que esta circunstancia brinda a los adaptadores.

Está el muy particular caso, que daría para llenar muchas páginas, del género negro: una categoría literaria que creció al amparo de sus adaptaciones fílmicas y desarrolló muchos de sus recursos argumentales y estilísticos en cooperación necesaria con el cine para ofrecer verdaderas joyas de la Historia del cine.

Y el fascinante de los subproductos literarios, obras mediocres o incluso malas de solemnidad que sin embargo logran redimirse brindando una idea y un argumento a guionistas y realizadores con el talento suficiente para crear *ex novo* una obra de arte autónoma. Ahí están mu-

chos de los filmes de Hitchcock, o los melodramas disparatados que en manos de Douglas Sirk se convirtieron, no sólo en grandes éxitos de público, sino en perdurables obras de arte.

También cabe citar lo que Gimferrer llama “el folletín popular de hoy”, la obra de escritores que, sin desmerecer sus cualidades literarias, constituyen “los últimos baluartes de la narrativa del pasado”, con *best sellers* contaminados a su vez por las estructuras de la narración cinematográfica.

Planteada la cuestión en términos evolutivos, el cine estaría

*El cine asumió funciones propias de la literatura de creación, y ésta pudo dedicarse a la invención pura*

pues aprovechándose de una rama agotada en su crecimiento, pero que sigue floreciendo gracias a su popularidad entre el gran público y a la relación simbiótica que mantiene con el medio cinematográfico. Mientras, el tallo más vigoroso de la literatura –también el más minoritario– se desarrolla en alturas inaccesibles, al menos por el momento, a las servidumbres del cine entendido a la manera de Griffith.

### Dos esencias distintas

Son maneras de aproximarse a una relación necesariamente problemática, la de dos medios tan distintos en su esencia como el cine y la literatura, palabra frente a imagen (aun tan dependiente el primero de ellos de la previa expresión escrita de su contenido). Por la intrínseca imposibilidad de trasvasar ciertos elementos verbales a la imagen en movimiento, Gimferrer, y con

## A vueltas con las adaptaciones

JORGE URRUTIA

Mucho se ha escrito sobre cine y literatura desde muy poco después del invento del cinematógrafo mas siempre parece que hay que empezar de nuevo. Siempre hubo adaptaciones de obras literarias. Es un uso muy anterior al cine, aunque hasta 1895 las adaptaciones lo eran al teatro. Conocemos versiones escénicas de novelas ejemplares de Cervantes llevadas a los teatros londinenses antes de que terminara el siglo XVI. Durante el XIX, en la época de mayor éxito de la novela burguesa, Dickens, Zola, Galdós o Pareda, por no citar más que un ramillete de nombres, vieron escenificar sus narraciones o, incluso, las adaptaron ellos mismos. De *Los miserables*, de Victor Hugo, se han llegado a hacer varias versiones diferentes; la última musical aún frecuente nuestros escenarios.

Cuando el cine narrativo empieza a desarrollarse, hacia 1915, el único modelo posible era el novelesco, aunque volvería a competir con el teatral. El cine de Griffith, tan reaccionario ideológicamente, es un ejemplo de cómo conciliar una estética inicialmente me-

lodramática con el sistema de la novela por entregas.

El cine norteamericano nos acostumbra a las adaptaciones de novelas y de obras teatrales que, muchas veces, desconocemos. Nos extrañamos al saber que *Casablanca*, esa película mítica, es la versión cinematográfica de una obra teatral. Ciertos novelistas fueron adaptados sistemáticamente, como Chandler; otros resulta difícil comprenderlos sin su entorno genérico fílmico que, al fin y al cabo, se creó desde su literatura, como Hammett; para algunos, viene a ser artificial estudiar sus novelas con olvido de los guiones que escribieran, es el caso de Faulkner. En España, tempranamente, tuvimos el caso de un guión de cine llevado a la escena después de haberse rodado: *Nobleza baturra*, de Joaquín Dicenta, hijo. Y por terminar esta lista de ejemplos nada exhaustiva, el novelista francés Alain Robbe-Grillet desarrolló un nuevo género, el *cine-roman* que convierte en narración escrita la historia de una película propia anterior.

Desde el punto de vista narratológico, el discurso fílmico (metodológicamente se distingue hace más de cin-

cuenta años lo cinematográfico de lo fílmico) resulta más concentrado y sintético que el novelesco pero, en cambio, presenta simultáneamente sus elementos significativos, frente a la sucesividad novelesca. Por ello, llena vacíos que el novelista prefirió dejar sin determinación; así, un personaje, nunca descrito en su físico a lo largo de la novela, exigirá un cuerpo en la versión cinematográfica.

En España se investigó desde temprano, y especialmente en los años sesenta y setenta del siglo pasado, sobre las relaciones del cine y la literatura. Se superó el círculo vicioso del comentario de las adaptaciones al que ahora se vuelve, tal vez porque sigue ofrecien-

*Desde el punto de vista narratológico, el discurso fílmico resulta más concentrado y sintético que el novelesco*

*El tallo más vigoroso de la literatura se desarrolla en alturas inaccesibles a ese cine entendido a la manera de Griffith*

él muchos estudiosos del tema, consideran que la única adaptación cinematográfica genuina será aquella que, más que ser fiel al original, pretenda "producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal" produce la novela en el lector. "La comprensión –intuitiva o razonada– de este hecho está en la base de las adaptaciones fílmicas acertadas" e incluso en el fenómeno "de que un material literario mediocre pueda dar una película notable", y viceversa.

Sobre esa base, la libertad, el talento y la inteligencia de un cineasta puede obrar milagros. ☺

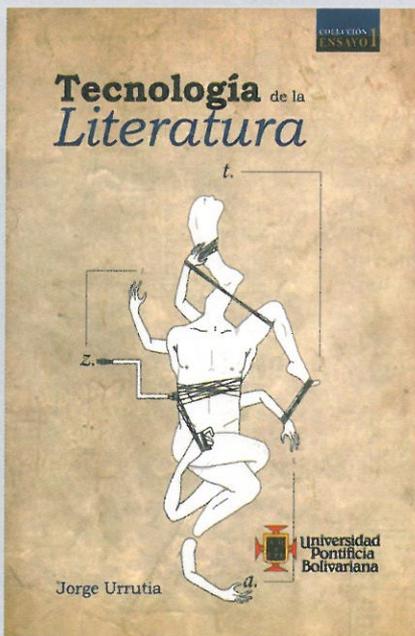
Rodolfo Valentino durante un descanso del rodaje de la primera adaptación al cine (1922) de "Sangre y arena," novela de Vicente Blasco Ibáñez. "HOLLYWOOD BABILONIA" (TUSQUETS)



do cierta imagen de modernidad y no exige grandes conocimientos ni filológicos, ni semióticos, ni sociológicos. La indeterminación actual de los estudios literarios en nuestro país, que probablemente está alejando a los estudiantes, debería obligar a una reflexión profunda. En lo referente al cine y la literatura convendría plantearse algunas posibilidades provechosas.

Reiniciar los análisis y reflexiones formales comparativos que proporcionen datos sobre sistemas y modos de comunicación. Desarrollar los estudios sociológicos que busquen comprender los motivos (en ocasiones políticos o económicos) de unas u otras adaptaciones en cada momento. Los llamados estudios de género tienen un desarrollo posible en la comparación entre las obras literarias y las fílmicas, tanto cuando ambas pertenecen a la misma época, como cuando se trata de visiones modernas de textos antiguos. El cine permite una "lectura" nueva del texto, una interpretación que no sólo lo acerca, sino que descubre facetas insospechadas.

Algunos reniegan aún de las adaptaciones, pero hemos dicho que, entre el teatro, la novela, la poesía y, más tarde, el cine, han sido una constan-



te. No volvamos sobre una disputa que zanjara, hace cincuenta años, André Bazin, fundador de los "Cahiers du Cinema", cuando aseguró que ningún daño le hacía la adaptación cinematográfica a la obra literaria, ya que quien la hubiera leído no se vería afectado y, en cambio, era posible que

despertase el interés de quien no la conociera. Bazin era un partidario del concepto del cine como transparencia de la realidad y, desde ese punto de vista, la adaptación resulta ser siempre un beneficio.

Cabría preguntarse si el cine no pasa por una crisis de lenguaje, de sistema y de tecnología. Nació con el siglo XX y con él ha podido morir. La imagen ya no se proyecta, se emite. Los cineastas se formaban en la narrativa literaria y en su lógica, ahora se relacionan menos con la narrativa de Griffith que con el "montaje de atracciones" de Eisenstein (aunque ideológicamente estén muy lejos del soviético). La literatura no importa ya por su organización de la materia del contenido, sino por constituir un archivo de argumentos. Como en literatura los argumentos importan por cómo se cuentan, la adaptación puede dejar de tener interés.

Jorge Urrutia es autor de *Imago litterae* (Alfar, 1984) y de otros ensayos sobre la relación entre ambas disciplinas, algunos de ellos recientemente publicados en *Tecnología de la Literatura* (Universidad Pontificia Bolivariana, 2010).