

CINE Y LITERATURA
Entre la realidad y la imaginación

Lourdes Pérez Villarreal

CINE Y LITERATURA
Entre la realidad y la imaginación



Septiembre del 2001

Cine y Literatura
Entre la realidad y la imaginación
Lourdes Pérez Villarreal

1a. Edición Ediciones Abya- Yala
Av. 12 de octubre 14-30 y Wilson
Casilla 17-12-719
Telef: 2562-633/ 2506-217/ 2506-251
Fax: (593 2) 2506-255
e-mail: editorial@abayala.org
<http://www.abayayala.org>

Autoedición: Abya-Yala
Quito-Ecuador

Diseño

Portada: Raúl Yépez

ISBN: 9978-04-715-6

Impresión: Sistema digital Docutech U.P.S/XEROX

“Enfrentarse a un clásico siempre es aterrador y tentador al mismo tiempo. Aterrador porque uno sabe que no sólo se enfrenta a los amplios recursos de la literatura más cimentados que los del cine, sino que se enfrenta también a la fértil imaginación de los lectores. Tentador porque los clásicos son clásicos por derecho propio.”

Arturo Ripstein

ÍNDICE

• ¿Cine en la Literatura o Literatura en el Cine? Algunas consideraciones generales	11
• La presencia de la Literatura como tema desde los inicios del cine. Las primeras adaptaciones literarias: apuntes históricos	25
• Tendencias de la relación Cine - Literatura	41
• Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico. Coincidencias y divergencias	47
– El lenguaje narrativo cinematográfico. Aportes de Griffith El cine antes y después de Griffith	48
– Diferencias y convergencias entre lenguaje cinematográfico y lenguaje literario	54
– Si de convergencias se trata	64
– El guión: ¿Un nuevo género literario?	70
• De la novela al cine: el tránsito del texto a la pantalla	75
– Sa adaptación de la novela al cine. Sus principales problemas	80
• Cine y Teatro: una relación centenaria entre aproximaciones y negaciones	97
– La relación cine - teatro desde los orígenes del cine hasta la actualidad: de la imitación a los intercambios liberadores	100
• Algunos filmes latinoamericanos significativos basados en obras literarias del continente	115
• Bibliografía consultada	135

Una introducción necesaria

El texto que se presenta a la consideración de los lectores, es el resultado de una labor de investigación realizada por la autora con fines docentes. Su intención entonces, no fue pretender agotar con lo hasta aquí obtenido, las infinitas posibilidades de estudio y análisis que amerita el apasionante tema de las complejas relaciones e intercambios que desde los inicios del cine hasta la actualidad se han establecido con la literatura y su mundo.

Tomando como punto de partida aspectos que siempre resultan imprescindibles y necesarios a la hora de realizar un examen académico de esas relaciones y mutuas interinfluencias, se ha pretendido más bien, sistematizar, ordenar y darle en ese sentido una coherencia, a criterios de diferentes autores que desde disímiles ópticas se han acercado a las mismas, seleccionándose obviamente para ello a algunos que ya resultan clásicos para el estudio de esos problemas y otros que han sido protagonistas directos, ya sea desde la literatura o el cine, de lo que aquí se explica y pueden dar con su particular experiencia, una más rica visión de los mismos.

De lo que se trata entonces es de intentar ofrecer en síntesis a profesores, estudiantes e interesados en general, una información de manera más asequible, que en ocasiones o bien se encuentra dispersa en la bibliografía o no tratada con una intencionalidad didáctica. Es por esta razón que el lector encontrará a su

paso, un amplio empleo de citas a partir de las cuales se realiza el análisis o se reafirma lo tratado, ya que el texto lo que se propone en esencia es el de trazar algunas pautas, ordenar puntos de vista y dejar el camino abierto a la búsqueda por parte de estudiantes y profesores de las respuestas a las múltiples interrogantes que se continúan planteando hasta hoy alrededor de esta relación que para muchos lectores, espectadores, especialistas y profesionales se sigue debatiendo entre sentimientos tan contradictorios como el amor y el odio que desde hace cien años se vienen profesando estos dos medios de expresión artística. Esperemos que entonces el texto que aquí se presenta incentive el estudio y la mirada curiosa hacia otras cuestiones o amplíe las aquí tratadas...Ojalá así sea.

La autora

¿Cine en la Literatura o Literatura en el Cine? Algunas consideraciones generales

Mucho se ha escrito, hablado y discutido sobre la relación CINE y LITERATURA, no sólo con respecto a la presencia de las adaptaciones de obras literarias en el cine, desde los mismos orígenes de éste como medio de comunicación, sino sobre si existe o no una influencia del cine en la literatura y de ésta en el modo de hacer y de decir en el cine.

Hasta hoy surgen muchas interrogantes y cuestionamientos al respecto, sobre las posibles relaciones e interinfluencias entre ambas formas de expresión artísticas y también sobre las diferencias que existen entre el filme y el texto literario como productos culturales.

¿Es posible hallar estructuras filmicas en obras literarias o viceversa?; ¿Cuánto de la experiencia cinematográfica acumulada hasta el momento pasa a los escritores contemporáneos?; ¿Qué combinaciones e interferencias tienen lugar en la actualidad entre cine y literatura y cómo se manifiesta esto en las preferencias temáticas de creadores y público destinatario y en las relaciones de ambas expresiones con la industria cultural y sus reglas?... éstas serían algunas, entre otras muchas las preguntas que pudieran hacerse alrededor de esta problemática y las cuestiones que continúan preocupando tanto a hombres del mundo de las letras que se han acercado al cine a partir de estudios en el

campo de la literatura comparada, como a críticos, teóricos y especialistas del mundo cinematográfico que se empeñan en realizar análisis hasta nuestros días sobre la esencia y naturaleza del cine, sobre qué es el cine y qué se necesita para hacer y concebir al cine artísticamente.

Ha sido muy reproducida la respuesta que en una oportunidad diera el director norteamericano Howard Hawks a la pregunta que le hiciera un periodista sobre qué él consideraba necesario para obtener un buen filme. Según este importante director, catalogado en muchas ocasiones por la crítica como un maestro en el manejo de los géneros cinematográficos, hacían falta tres cosas: una buena historia, una buena historia y una buena historia.

Y es que el cine antes de ser CINE, imagen en movimiento, es una historia, un tema que contar, que transita desde la idea original al guión, traducido más tarde en imágenes visuales y sonoras por sus realizadores, quienes utilizan para ello todos los recursos expresivos y los medios que les brinda el lenguaje cinematográfico.

En el cine la **palabra** es transformada en **imagen óptica** y eso nos permite asistir a una de las diversas lecturas de su contenido. Si sus realizadores logran convertir el producto cinematográfico que se obtenga en una verdadera obra de arte, entonces puede afirmarse que la imagen visual enriquecerá el alma de la escritura que le dio origen como pensamiento, como idea y como historia, y dará paso a una de sus tantas posibilidades de expresión ahora bajo la forma de otro lenguaje.

El primer paso artístico del filme entonces es el **guión**, es decir la **palabra**, pero ya en él lo visual tendrá su correlato con lo

verbal. Esa palabra escrita, se rescribirá después en el proceso creativo del filme y se trastocará por una luz, un gesto, un decorado o una música; y es aquí donde para muchos estudiosos se demuestra mejor el proceso de interacción entre cine y literatura, sin olvidar por supuesto la herencia y la presencia del teatro en este proceso creativo. Es precisamente en el guión donde deben coincidir o aproximarse en una única idea las dos concepciones de montaje: el literario y el cinematográfico en opinión de estos estudiosos.

Frank D. Mc. Connell asegura en su libro “*El cine y la imaginación*” que con el cine apareció una nueva forma de “literatura” quizás la literatura más consciente y problemática de que dispone nuestra época.¹

Pio Baldelli por su parte, en su obra “*El cine y la obra literaria*”, hace referencia a los criterios del cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, guionista de muchos de sus filmes y para quien el valor significativo de las imágenes resulta análogo al de la palabra, no encontrando diferencias entre el escribir y el filmar. Al respecto Pasolini enfatiza lo siguiente:

“Entre escribir y filmar hay sólo una diferencia de cantidad más que de calidad. Es decir, la única dificultad grave que debe afrontar un escritor para expresarse filmando, es que en el cine no existe la metáfora (...) todas las demás figuras retóricas existen. Pero también la metáfora puede ser suscitada en la mente del espectador mediante la elección del plano, los movimientos de cámara, la expresión asumida por el actor, el acompañamiento musical, o sea recuperada mediante una forma de expresión que la haga surgir de la cabeza del espectador. En conclu-

sión: cuando me encontré frente a la cámara y comencé a filmar no noté una diferencia tan enorme con el escribir...”²

Pero Pasolini a la vez que habla de analogías de forma explícita, nos lleva de manera implícita a reconocer las diferencias que existen entre ambos lenguajes y formas de expresión: la imagen cinematográfica no representa la escritura, sino que juega con la realidad de esa escritura, la sintetiza en imágenes. Un olor en el cine puede sentirse en el gesto del actor llevándose una manzana a la nariz, un olor en la literatura puede implicar varias páginas, y eso no es sólo una diferencia de cantidad, sino de lenguaje empleado para transmitir los sentimientos.

Otros autores al enfrentar este problema de las diferencias no niegan el hecho de que el cine como lenguaje es una construcción temporal y por tanto se le puede considerar como una construcción narrativa, pero que no por ello ya es literatura, ni son las formas de la narración literaria las que puedan definir lo específico de su condición textual, el transcurrir, la sucesión de imágenes, lo irreversible de su discurso, aunque admita dentro de sí juegos temporales y la estructuración de espacios, ya sean físicos, acústicos y sonoros. O sea, en otras palabras, las posibilidades discursivas del cine difieren por no decir que rebasan los límites de la palabra escrita.³

Entonces, de acuerdo con estos criterios, para hacer cine no basta solamente una buena historia, sino que a ella deben agregársele otros aspectos específicamente cinematográficos. Con una buena historia sólo se podrá hacer una buena película que quizás llegue a convertirse inclusive en un éxito comercial con aceptación de público y de crítica tal vez, pero no será necesariamente CINE, con todas sus posibilidades sino una historia

contada con medios audiovisuales y no un texto construido desde él, desde el potencial narrativo que el cine como expresión cultural permite.

Hay otro aspecto que entra también en la discusión sobre las posibles semejanzas y diferencias entre ambas formas de expresión y es la presencia y la importancia que pueda tener en uno y otro la **PALABRA**, y sobre esto pudieran abrirse nuevas interrogantes con relación a cuándo una película determinada puede considerarse más o menos “literaria” si cuando las palabras pesan más en su contenido que las imágenes, o si cuando los diálogos denotan cierta elaboración, entre otras muchas que pudieran hacerse al respecto.

El cine, que nació mudo por los imperativos de la técnica en su prehistoria, sintió desde sus orígenes la necesidad de **decir**, no sólo a partir de las imágenes visuales, sino de la palabra incorporada ya a la acción dramática de sus personajes, de unirse en suma a la columna de la milenaria historia de otras creaciones humanas que como el teatro dramático, la comedia y el relato épico presentaban y hacían revivir las historias en las bocas de sus protagonistas y no mostrar como lo había hecho hasta el momento, las cosas y las acciones en silencio.

La expresión del rostro humano, por sugestivo que pueda ser el plano cinematográfico empleado, en ocasiones no es suficiente para mostrar todo lo que encierra la psicología de los personajes. La mímica que acompañaba de manera inseparable a la actuación en el cine de entonces, en algunos casos resultaba también torpe y superficial para sacarla a flote ante los ojos del espectador e integrarla orgánicamente a la historia que se contaba en imágenes.

Es cierto que el descubrimiento del primer plano logró que un rostro, una mirada, un gesto, pudiera decir en imágenes lo que mil palabras no podían expresar, pero es también evidente que hay momentos climax en el transcurso de una acción dramática que una palabra resulta más convincente que el gesto silencioso del actor ante la cámara.

Con la aparición del sonido la palabra se incorporó al discurso cinematográfico y se integró a la imagen, dando paso a múltiples posibilidades de lecturas a la palabra tanto verbal como escrita.

La guionista Fay Kanin y el editor norteamericano Robert W. Wagner al referirse a la presencia de la palabra en el cine, analizaban en el año de 1980 lo siguiente:

“Los filmes comienzan con palabras y terminan con palabras... palabras pronunciadas, escritas, fotografiadas, grabadas en video... que constantemente cambian y se transforman y que siempre inter actúan con las imágenes visuales y con la gente que participa en el proceso de creación del cine y de la televisión desde la concepción, a través de la construcción, la producción, la distribución y la exhibición de la obra, hasta la reacción del público...”⁴

Otro aspecto a tener en cuenta es el relacionado con los préstamos e intercambios que se han producido entre hombres de letras y cine. Numerosos literatos han incursionado en el cine como argumentistas, guionistas y algunos se han atrevido a ir más lejos en el oficio cinematográfico actuando como actores y hasta directores.

Uno de los grandes poetas de la Lengua española, Federico García Lorca escribió teatro y dos guiones cinematográficos; Jacinto Benavente, estrenó en 1929 su obra *Vidas Cruzadas* a la que él subtuló “cine drama” lo cual estaba vinculada al interés que demostró este autor español por el cine, que lo llevó incluso a fundar la productora Madrid - Cines y más tarde la Films Benavente para la que escribió varios guiones. En 1932 presidió la ambiciosa compañía Cinematográfica Española Americana.

Existen otros múltiples ejemplos en otras latitudes, la francesa Marguerite Duras no dudó en poner su nombre y su talento como escritora en los guiones que serían llevados a la pantalla por los jóvenes que conformaron la generación vanguardista de la Nueva ola y que revolucionó la concepción artística del cine en la segunda posguerra.

América Latina no ha estado ajena a estas prácticas: Alejo Carpentier fue crítico cinematográfico y Gabriel García Márquez ha aportado no pocos guiones originales al cine latinoamericano actual.

Algunos realizadores cinematográficos han hecho notar a su vez su presencia en el mundo de las letras. Luis Buñuel escribió poesía, colaboraba con varias revistas publicando narraciones, cuentos y sinopsis, justo en la época en que presentaba sus credenciales en el movimiento surrealista con *El perro andaluz*. Pier Paolo Pasolini fue poeta, Eisenstein hombre multifacético él mismo, ensayista y teórico lúcido, demostró que la obra de Pushkin podía ser cine. Peter Greenway además de ser el autor de numerosos filmes, es novelista y pintor. Jean Luc Godard recordaba en una ocasión que cuando los que serían futuros autores de la “nouvelle vague” escribían, no escribían sobre el cine,

no hacían una teoría del cine, sino que en su concepción ya el simple hecho de escribir era su manera de hacer filmes.

La presencia de estos préstamos e intercambios entre estas artes no sólo se ha materializado de una u otra forma en las prácticas cinematográficas o literarias, sino también se encuentra en las concepciones y conceptualizaciones que algunos de estos realizadores han tenido del cine.

Para el mismo Jean Luc Godard “el cine puede ser todo a la vez, música, poesía, pintura, pensamiento, filosofía”. Ese “todo a la vez”, que Godard atribuye al cine es también propio de la literatura, es lo que le brinda a ella todas sus posibilidades infinitas, donde cada palabra puede darle al lector infinitos universos.

Para Jean Cocteau “un filme es una escritura en imágenes” lo cual amplía Alexandre Arnoux cuando explicita:

“El cine es un lenguaje en imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática...”⁵

La búsqueda de la “verdad” en estas relaciones e intercambios entre cine y literatura ha dado lugar también al surgimiento de no pocas teorías al respecto.

Hace unos años se puso de moda en Francia hablar de **pre cinema**, teoría que fundamentaba la existencia de construcciones de tipo cinematográfico en las obras literarias escritas mucho antes del invento del cinematógrafo.

Al explicar los presupuestos teóricos que sustentaban los representantes de esta corriente, el crítico literario español, Jor-

ge Urrutia, en su libro *Imago Litterae. Cine. Literatura*, analiza lo siguiente:

“En ocasiones, el escritor puede llegar a topar con las paredes de la lengua. La lengua es como una ciudad amurallada (no en cuanto a sistema, sino en cuanto a medio). Cuando estamos en el centro no vemos sus límites, pero según nos acercamos al exterior observamos cómo nuestra libertad está coartada. El escritor puede en efecto, encontrarse con las limitaciones de la lengua. Aquellos autores literarios que hayan llegado al límite de las posibilidades que la lengua pueda ofrecerles, aquellos autores literarios en cuyas obras se nota un continuo rebotar estilístico contra las paredes de la lengua, éstos serían también los creadores del cine. Y ello, no porque lo realizaran o lo inventaran, sino porque inconscientemente, lo intuyeron, sintieron su necesidad. Es claro que los autores anteriores a la segunda mitad del siglo XIX no hubieran podido nunca usar una forma de lenguaje como el cinematográfico, pues hubiese sido incomprendible no sólo para sus contemporáneos, sino para ellos mismos. La propia necesidad de expresión que mueve al artista, el deseo de comunicación que experimenta, le lleva a utilizar medios asequibles para su público. Lo que no da pie para negar una oscura intuición aunque desconociesen los precedentes del cine en la producción de imágenes: sombras chinescas, linterna mágica etc..., puesto que la relación debería establecerse a una altura distinta, en línea mucho más de descubrimiento intelectual y expresivo que de realización visual”⁶

En síntesis, los partidarios del **pre cinema** defendían la idea que los cineastas cuentan con precursores literarios ilustres a quienes sólo les faltó una cámara para ser genios del cine.

Los teóricos de esta corriente pretendían también renovar la enseñanza de la literatura por esta vía, dividiendo en planos cinematográficos y sin romper el esquema del escritor, las obras objeto de estudio. El francés Paul Legrise por ejemplo, rastreó una obra pre cinematográfica en *La Eneida* de Virgilio, llegó incluso a elaborar un guión técnico completo del primer canto de *La Eneida* con los elementos ofrecidos en la obra original para vivificar ante los ojos de sus alumnos el estudio del poema.

A España llegaron los aires de esta teoría, y algunos de sus seguidores encontraron en el teatro del Siglo de Oro ejemplos de esta literatura pre cinematográfica, señalando su presencia por ejemplo en la obra de Tirso de Molina, donde según ellos se evidenciaban cualidades cinematográficas por presentar este autor “detalles de primera fila” en paisajes, decorados y en los gestos de los protagonistas.

El importante estudioso de la lengua castellana Amado Alonso también ha hecho referencia a la presencia precursora de lenguaje cinematográfico en la narrativa de algunos autores hispanos. En su libro “*El Modernismo en “La gloria de Don Ramiro”*”, escribía:

“Artistas literarios como Larreta –Valle Inclán es otro– son efectivamente precursores de los artistas de la cámara. Ellos son los primeros en haber hecho estudios de gestos y también de ademanes, de movimientos corporales que reproducen y materializan los movimientos e intenciones del alma, con el enfoca-

miento de la atención a un reducido espacio, al rostro y aún a una parte del rostro, a los pies de los personajes, para indicar al lector –en el cine el espectador– que todo allí es intencional, tanto lo quieto como lo cambiante...”⁷

Otro autor que se ha ejercitado muy especialmente en el empleo de la sintaxis cinematográfica en los textos clásicos es H. Agel, el cual siguiendo la teoría del montaje de Eisenstein se ha adentrado en el estudio de los parentescos entre el montaje literario y el cinematográfico. Según él:

“El cine existe en estado latente desde siempre, y en manera particularmente difundidas en las literaturas antiguas. No sería difícil encontrar en textos griegos y latinos el equivalente verbal de ciertas técnicas empleadas en la composición de los filmes. Sobre esta base, sucede como es natural que a cada apertura de libro, trátase de un verso virgiliano de las *Bucólicas*, un párrafo de Tito Livio y de Tácito, o una frase de Racine, te encuentras siempre con alguna panorámica, o un entrelazamiento de travellings, o la visión de una acción: y las obras de arte del mundo antiguo comienzan a moverse, pasando de la primera velocidad a la cuarta, virando y encaramándose como si dentro le hubiesen encendido un potente motor. Y por fin, gracias al cine, las figuras “abstractas” de las obras clásicas adquieren carne y peso real.”⁸

Según Jorge Urrutia, en la actualidad muchos especialistas consideran al pre cinema y las afirmaciones paralelas de otros autores independientes análogas a éste, como insuficientes para un estudio científico de las relaciones entre el cine y la literatura, aunque no niega que siempre resulta cautivante, sorprendente y hasta posible localizar en obras literarias elementos compo-

sicionales y formas narrativas que saben a cine antes de que este apareciera.

El conocimiento que ya se tiene del cine y su lenguaje, nos permite distinguir sin dudas construcciones narrativas que de hecho ya existían anteriormente. Incluso es posible, que bajo la influencia de este lenguaje y la potenciación del papel de la imagen en la actualidad, el uso de dichas construcciones sea más corriente y exagerado en la literatura contemporánea. El cine las tomó de la literatura decimonónica, de Dickens, Tolstoi, Zolá, Flaubert o Maupassant, por citar sólo algunos autores, y ello era lógico: si el cine quería contar historias, ¿de quién copiar mejor que de los grandes contadores de historias que fueron los novelistas del realismo decimonónico? Y con ello el cine descubrió para la literatura y para sí mismo posibilidades insospechadas.

Quizás por esta razón, muchos autores que han incurrido en esta relación desde la óptica de la crítica literaria manifiestan que la influencia del cine en la literatura, en cuanto a la forma de dar vida a los argumentos, no es sino una devolución de una técnica que el cine había tomado antes de la literatura.

Lo cierto es, que el cine actual, no está en las mismas condiciones que en la primera mitad de este siglo donde era necesario todavía defender su originalidad “lingüística” en contra de los que se empeñaban en afirmar con algún desdén que éste continuaba siendo una curiosidad tecnológica, la apoteosis de la fotografía o un producto limitado y ancilar de la literatura y el teatro. Hoy parte de esas querellas escolásticas han sido disipadas y ya nadie niega que el cine tiene un lenguaje sígnico independiente que difiere esencial y significativamente de la literatura, hecho que tampoco desmerita la importancia del análisis

acerca del intercambio de soluciones formales que tiene lugar entre ambas manifestaciones creadoras, o sobre la preminencia que pueda tener el cine, con su sistema básicamente icónico, sobre la literatura, con su sistema primordialmente simbólico.

Pero amén de todas estas cuestiones que siguen en nuestros días suscitando estudios desde diferentes campos teóricos en ambos lados de la relación, queda claro de que todo razonamiento que en ese sentido se haga, debe partir del presupuesto indiscutible de que con el cine se abrió el espectro a una nueva clase de mundo narrativo con sus especificidades cualitativamente distinto al existente en esa literatura y al del teatro que le permitieron su nacimiento como arte.

La presencia de la Literatura como tema desde los inicios del cine.

Las primeras adaptaciones literarias: apuntes históricos

El cine se emparentó desde sus orígenes con dos de sus más cercanos antecedentes: la literatura y el teatro.

Es conocido que en su proceso de evolución atravesó por dos etapas o estadios fundamentales que pudieran sintetizarse de la manera siguiente:

- **Representación fotográfica de la realidad**, lo cual se corresponde con sus características de sus inicios como invento, en la denominada etapa Lumeriana.
- **Reflejo de la realidad mediante imágenes artísticas, con un lenguaje propio.** A partir de ésta, el cine ya no se contentaba con “retratar” el mundo o la parte de la realidad que estaba ante la cámara, sino que ésta comenzó a ser seleccionada artísticamente a partir de nuevos códigos y de intereses artísticos, estéticos e ideológicos por parte de los realizadores.

La primera etapa o estadio, que estuvo en lo esencial signada por el estilo y la influencia del cine de los Lumiere, se ha caracterizado por un momento donde éste siguió el camino realista de representar hechos de la vida cotidiana, con un carácter do-

cumental, de registro inmediato de la realidad. Por ello en sus primeros filmes predominaban las escenas exteriores, los noticieros, actualidades, reportajes de viajes y los hechos contemporáneos a su filmación, estilo o tendencia que fue seguido por la mayoría de los pioneros de otras cinematografías que bajo su influjo estaban apareciendo en el mundo.

No obstante, junto a este realismo lumeriano que captaba en muchas ocasiones mecánicamente la realidad, sus propios creadores le fueron abriendo pasos hacia otras posibilidades técnicas y artísticas al cine, sobre todo en aquellas relacionadas con su capacidad como medio para contar historias aunque aún de forma ingenua, incipiente y balbuceante. Recuérdese la sencillez de la trama del famoso corto de los Lumiere, *El regador regado*, considerado el antecedente primigenio del género que unos pocos años después desarrollaría el cine mudo: la comedia.

Ya en fecha tan temprana como 1897, Georges Hatot, director artístico de Hyppodrome, filmó para la Casa Lumiere las primeras representaciones históricas con las que aparecieron también las primeras reconstrucciones en el cine de la vida, la actuación y la época de Marat, Robespierre y otras personalidades de la Revolución Francesa. Esto no sólo fue una expresión de la temprana aparición del género histórico en el cine, sino ponía también al descubierto la posibilidad de contar historias a través de los filmes, siguiendo las líneas trazadas en ese sentido por la literatura y dentro de ella en particular por la novela histórica y el drama teatral.

En ese mismo año la Societé Lumiere, rodó una cinta sobre la Pasión de Jesucristo, en trece partes de acuerdo con las pautas que el teatro occidental marcaba en aquellos tiempos.

Pero a pesar de esos antecedentes, el cine no había descubierto todas sus potencialidades, técnica incipiente aún y no arte, no pudo evitar que a los 18 meses de creado, la muchedumbre comenzara a alejarse del cinematógrafo luego de satisfacer la curiosidad inicial suscitada por la proyección de “fotografías en movimiento”. La fórmula puramente demostrativa de las fotografías que duraban un minuto y cuyo arte se limitaba a la elección del tema, al encuadre y a la iluminación llevaron al cine a un punto muerto. El cine conoce entonces su primera crisis.

Para salir de este punto muerto, el cine realmente debía aprender a contar historias empleando para ello los recursos de un arte vecino, el teatro, y quien lo logró fue George Melies, considerado como el creador del espectáculo cinematográfico.

George Melies (1861–1938, París)⁹ quien se inició en el cine a partir de 1896 siguiendo como otros pioneros, el estilo realista de los Lumiere, fue el padre de la ficción cinematográfica.

Ya entre 1897 y 1899 había recurrido a las reconstrucciones de actualidades como fueron la guerra greco turca, el hundimiento del Maine en la guerra hispano cubana y el polémico caso Dreyfus en Francia. Poco a poco, Melies descubrió que en el cine se hallaba una nueva forma de ver, interpretar y también formar la realidad de acuerdo con la voluntad del artista y con ello se dieron las primeras claves o principios para la creación del lenguaje cinematográfico.

Puesto que el teatro de finales del XIX y principios del XX tenía entre sus fuentes fundamentales a la literatura, Melies siguió el mismo patrón y comenzó la adaptación de obras literarias para contar historias en el cine, una de ellas fue su filme *Via-*

je a la luna, realizado en 1902 donde siguió el método de “escenas ordenadas artificiosamente”

En el guión de *Viaje a la luna*, Méliés utilizó dos novelas famosas, una de Julio Verne y otra de H. G. Wells y a partir de ellas realizó una adaptación con un estilo muy propio, donde combinó la fotografía con el teatro, lo que convirtió al filme en un logro artístico y comercial sin precedentes, marcando el triunfo del concepto de puesta en escena en función de la ficción cinematográfica sobre las escenas realistas y realizadas en exteriores del cine lumeriano.

Méliés además realizó en el transcurso de su vida como director de cine adaptaciones de los *Viajes de Gulliver* y de la conocida obra *Robinson Crusoe*, en la búsqueda de argumentos para ese mundo de maravillas y fantasías que exponía en sus filmes basados en su estilo de “teatro filmado”.

Esta primera crisis del cine no sólo tuvo como respuesta al cine de espectáculos de Méliés, sino que a partir de 1908 apareció otra importante en la misma Francia y que tuvo una gran influencia en la evolución que se produjo en el cine entre esa fecha y hacia 1914 aproximadamente: la aparición del concepto de **filme de arte**.

El mismo nació en el seno de una sociedad de producción del mismo nombre, Film d'art - el arte aplicado al cine - fundado por Paul Laffite en 1908, y representó como concepción estética, la primera intromisión seria de la ideología burguesa en el seno de un medio de expresión eminentemente popular como había sido hasta entonces el cinematógrafo. El filme de arte intentó arrebatar el cine de las manos de los feriantes para darle la

dignidad artística que según ellos les faltaba. Para ello no dudaron en recurrir a los actores de teatro más conocidos y a los escritores más célebres, que prestaron rostros y talento a la pantalla de la época.

Esta se vio invadida entonces por las grandes figuras del mundo teatral como Sarah Bernhart, Eleonora Duse y otros miembros conocidos de la Comedia Francesa, dando paso a un incipiente sistema de estrellas a través de sus divas y galanes.

El otro principio del filme de arte era que el espectáculo cinematográfico debía disfrutarse en otras condiciones que no eran las ofrecidas por las barracas de feria de los comienzos, éstas debían ser desplazadas por locales donde fuera posible seguir un ritual lo más parecido posible al teatral, por lo que comenzaron a aparecer en las grandes ciudades salas dedicadas exclusivamente a la exhibición cinematográfica y concebidas para hacer del acto cinematográfico un verdadero rito, con todas las condiciones que para ello se requería.

Y por último, entre sus concepciones estéticas estaba la necesidad de “elear el nivel cultural del espectáculo cinematográfico” y para lograrlo, de acuerdo con esta tendencia, el cine debía recurrir a los que ellos consideraban como temas “cultos” para representarlos y recrearlos en la pantalla. Por esta razón, no vacilaron en tomar como temas preferentes para sus filmes a aquellos procedentes de la literatura y la historia o de híbridos de ambas fuentes para obtener de ellos los argumentos, situaciones y personajes que precisaban.

Como influencia del filme de arte, comenzaron a realizarse una gran cantidad de adaptaciones de obras literarias, aprove-

chando el cine para sí el éxito que ya tenía ganado en el público, devenido ahora en espectador, las grandes novelas del siglo XIX y el prestigio de sus más importantes exponentes. Por la pantalla comenzaron a desfilar una y otra vez versiones de las mismas obras, y las heroínas de la literatura como Ana Karenina, Mme. Bovary o la Dama de las Camelias se convirtieron poco a poco en estereotipos de figuras femeninas que el cine repetía e imponía en el gusto de los espectadores. Un ejemplo de ello es el hecho de que entre 1911 y 1922 se hicieron 32 versiones distintas de obras de Ibsen en cinco países.

En la segunda mitad de la década del 30 el cine de Hollywood supo aprovechar muy bien para su industria las concepciones heredadas del filme de arte francés en función de sus intereses comerciales y puso de moda las adaptaciones de obras literarias. Los directores de la época como Irving G. Thalberg, Darry F. Zanuck, David O Selnick y George Cukor, que siguieron esta práctica entre otros muchos, demostraron que el producto cinematográfico que resultaba de las adaptaciones de las obras de los maestros de la literatura garantizaba el éxito en las taquillas y lo hacía rentable, satisfacían además las necesidades de la clase media a las cuales les reafirmaba sus valores y de paso no tenían problemas con la censura impuesta por el código de moral Hays que ya comenzaba a imperar sobre los mecanismos de producción cinematográfica de Hollywood.

Uno de los directores citados: George Cukor, realizó la quinta adaptación hollywoodense de *La Dama de las Camelias*, teniendo como protagonista a la enigmática Greta Garbo y antes había llevado al cine *Mujercitas* de Louise May Alcott y *David Copperfield* de Dickens con lo cual sobradamente había evidenciado las ventajas y los beneficios financieros y comerciales que

estaba dando a la industria la presencia de filmes basados en obras conocidas por el público en los circuitos de exhibición cinematográfica.

Pero el cine entre otras muchas más cosas, no sólo tomó de la literatura temas y personajes, sino que también se sirvió de ella para conformar los géneros que en el transcurso de su desarrollo se fueron configurando y que tuvieron como patrón a los literarios en sus comienzos.

En la década del 20 se hicieron muy populares los seriales o películas por episodios que sin lugar a dudas fueron una derivación cinematográfica del folletín por entregas nacido en la literatura del siglo XIX. Así aparecieron estas películas que eran divididas en doce o quince capítulos y que acaparaban la atención de los espectadores obligándolos a asistir regularmente a las salas tras sus tramas que casi siempre eran de acción y que conducirían a la aparición del género de aventuras en el cine. En los años 30 estos seriales que tendieron a desaparecer en las décadas siguientes tras la aparición del sonido y más tarde de la TV que los absorbió, comenzaron a animar a personajes salidos de las tiras cómicas que aparecían en las publicaciones periódicas y en los grandes diarios norteamericanos: Dick Tracy, Batman, El Capitán Maravilla y Flash Gordon entre los más conocidos y populares, que no eran otra cosa que productos también resultantes de otras formas de literatura consumida con éxito por el gran público como parte de la cultura de masas.

América Latina no estuvo ajena a estas corrientes y tendencias que desde otras latitudes le llegaban e influían en sus incipientes y artesanales cinematografías que a comienzos del siglo XX intentaban abrirse paso.

Así bajo la influencia del filme de arte, numerosos pioneros latinoamericanos recurrieron también a la reconstrucción histórica y a las adaptaciones de obras literarias ya fueran nacionales o hispanas para realizar sus primeras incursiones en la ficción cinematográfica. Quizás la literatura fue la primera en entrar en la pantalla del continente, cuando en 1899 uno de los fundadores del cine mexicano, Salvador Toscano llevó por primera vez al cine a *Don Juan Tenorio*.

Entre las primeras adaptaciones de obras literarias latinoamericanas en el cine estuvieron las siguientes:

- *Santa* de Federico Gamboa, realizada en México en 1918 por Luis G. Peredo. En 1930 se haría una versión con sonido de esta obra literaria, convirtiéndose en el primer filme sonoro del cine mexicano.
- *María*, la novela romántica por excelencia del siglo XIX colombiano de Jorge Isacc, fue adaptada en México por Rafael Bermúdez Zatarían en 1919.
- *Amnesia* de Amado Nervo, realizada por Ernesto Voltrath en México en 1921.
- *Amalia* de José Mármol, realizada por Enrique García Velloso en Argentina en 1914.

Tanto México como Argentina, países que en las décadas del 30 y el 40 lograron consolidar con éxito sus respectivas cinematografías nacionales, recurrieron en sus denominadas etapas de oro a los temas literarios como referentes para numerosos filmes producidos en la época.

En ese período con el objetivo de internacionalizar esa producción se realizaron en ambos países una gran cantidad de versiones cinematográficas de obras célebres de la literatura universal. Por la pantalla desfilaron los héroes y heroínas así como las historias a ellos vinculadas creadas por la imaginación de autores como Zolá, Turgueniev, Balzac, Ibsen, Dumas (padre e hijo), Blasco Ibañez, las hermanas Brontë, Víctor Hugo, D'Annunzio, Julio Verne y Oscar Wilde entre otros. Los recursos del melodrama literario que estaban contenidos en muchas de estas obras fueron muy bien aprovechados por el cine latinoamericano de entonces para atraer a todos los espectadores de iberoamérica.

En la etapa se hicieron tanto en el cine mexicano como en el argentino interesantes y valiosas adaptaciones de obras literarias que contribuyeron al desarrollo y consolidación de estas cinematografías. Entre ellas podemos mencionar las siguientes:

En México

En 1939 el director Chano Urueta realizó dos importantes películas: *La noche de los mayas* y *Los de Abajo*. *La noche de los mayas* que tuvo como protagonista a Arturo de Córdoba y fue filmada en Yucatán, estaba basada en la historia del poeta yucateco Antonio Médiz Bolio y respondía a la tendencia del culto a lo indígena que caracterizó al populismo que se desarrolló en la cultura y la sociedad mexicana de la década del cuarenta. El director trató de darle autenticidad a los diálogos utilizando un castellano que pretendía conservar la forma de construcción del idioma maya.

El filme *Los de abajo* estuvo basado en una novela homónima de Mariano de Azuela, una de las más célebres que se es-

cribieron sobre la Revolución mexicana, y además de ser una buena adaptación de la obra original, contó con otros valores estéticos gracias a la fotografía de Gabriel Figueroa.

Este director realizó además una adaptación de *El Conde de Montecristo* y de *El corsario negro*, que le valieron popularidad al cine mexicano en el gran público del continente.

En el año de 1943 se llevó a la pantalla la novela de José Rubén Romero “*La vida inútil de Pito Pérez*” por Miguel Contreras Torres, la cual tuvo también un gran éxito de público. La misma recreó con aciertos cinematográficos, las venturas y desventuras de un conocido personaje literario de la picaresca mexicana.

Coincidiendo con esta producción mexicana, uno de los más importantes directores de esta cinematografía, Fernando de Fuentes, realizó el filme *Doña Bárbara*, adaptación de la novela venezolana homónima de Rómulo Gallegos. Considerada una de las películas más logradas de este realizador, *Doña Bárbara*, tuvo a su favor además una meritoria reproducción del espíritu y el ambiente de la obra original y la consagración de la actriz María Félix por su interpretación del personaje principal de la obra. Los personajes de la novela que en ella simbolizan las ideas de la burguesía liberal de la época que toma como referente, adquieren gracias a la adaptación cinematográfica de Fuentes una concreción física no esquematizada.¹⁰

Emilio Fernández, otro de los grandes directores del cine mexicano, realizó en 1945 *La Perla*, basada en una historia original de John Steinbeck que a juicio de la crítica, está entre los mejores filmes de este realizador. En él se asume el análisis del dra-

ma social de una comunidad de pescadores indígenas con una buena factura cinematográfica donde estuvo presente también la maestría del fotógrafo Gabriel Figueroa.

En las décadas siguientes, con la aparición de una nueva generación de realizadores dentro del cine mexicano, como Arturo Ripstein, Paul Leduc, Alberto Isaac y Jaime Humberto Hermosillo entre otros, la literatura tanto nacional como latinoamericana será incorporada como tema, pero ahora bajo los nuevos conceptos y criterios artísticos que caracterizarán al cine de autor que comienza a desarrollarse a partir de la década del 70. Esta presencia más actual de la literatura en el cine mexicano se ajustará también a las transformaciones que se producen en su contexto cultural, social y político como reflejo y respuesta a las mismas.

Uno de los directores más representativos de esta etapa es sin lugar a dudas Arturo Ripstein. Realizador prolífero e inquietante, cuenta en su filmografía con un buen número de filmes basados en obras literarias o guiones originales para el cine escritos por García Márquez, Carlos Fuentes (*Tiempo de Morir*, 1965), Juan Rulfo (*El imperio de la fortuna*, 1985) y Paz Alicia Garcíadiego su más cercana colaboradora en la actualidad.

En Argentina

Entre los primeros acercamientos del cine argentino a su literatura figura el filme *Flor de durazno*, realizado en 1917 por Francisco Defilippis Novoa, y basada en la obra de Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría), uno de los escritores más populares de la época y autor de varias novelas melodramáticas muy reconocidas por el público lector de entonces. Se rea-

lizaron además otras versiones cinematográficas de las mismas como fueron *Valle negro* y *La casa de los cuervos*, que después fueron llevadas al sonoro al aparecer el mismo. De *Flor de durazno* vale la pena decir que fue la primera película en aparecer el famoso cantante Carlos Gardel como actor.

En 1939 uno de los más importantes directores de esta cinematografía: Mario Soffici, realizó *Prisioneros de la Tierra*, el cual además de estar considerado como uno de los filmes fundamentales e imprescindibles de la historia del cine argentino en la década del 30, permaneció durante muchos años como ejemplo de cine que más fielmente recogiera el espíritu de los cuentos escritos por Horacio Quiroga. En él se retrata cinematográficamente la descripción que hiciera Quiroga de la inhumana explotación de los peones argentinos en los yerbatales y el papel de la selva como personaje. Otro de los méritos del filme radica en el hecho que puede considerarse como un antecedente de la apertura que haría el cine latinoamericano de los 60 a la temática americana, a sus problemas, tradiciones y su cultura.

El conocido actor Hugo del Carril quien incursionó también en la dirección, realizó en 1952 *Las Aguas bajan turbias*, adaptación de la obra literaria *El río oscuro* de Alfredo Varela, que además de ser su mejor película, ofreció una visión romántica y realista a la vez de la lucha humana con su medio natural y social, muy presente también en la literatura del continente.

Ernesto Sábato con una versión de *El túnel*, dirigida por León Klimovsky en 1952 y Adolfo Bioy Casares con su relato *El perjurio de la nieve*, que fue rodado bajo el nombre de *El crimen de Oribe*, en 1950 por los importantes realizadores Leopoldo Torres Ríos y su hijo Leopoldo Torre Nilsson (este en su debut co-

mo director), son los primeros nombres de la literatura reciente que figuran en el cine argentino de los años 50 y los 60.

Jorge Luis Borges apareció por primera vez en el cine en el año de 1954 de la mano de Leopoldo Torre Nilsson, quien hizo una adaptación de su cuento *Emma Zunz*, bajo el título de *Días de odio*, en un intento audaz de este cineasta argentino por actualizar de forma intelectual los temas de un cine que en esos momentos se debatía en medio de una crisis económica y artística. Los resultados del mismo no fueron satisfactorios, pues el filme, que partía originalmente de un cuento, se alargó en su historia para adaptarla a la extensión de un largometraje, perdiendo el necesario equilibrio y balance en su traslado a la pantalla.

Ya con anterioridad tanto Borges como Adolfo Bioy Casares fueron interesados por una productora cinematográfica para hacer dos guiones originales que no fueron finalmente aceptados al no tener una estructura adecuada desde el punto de vista cinematográfico. Ambos escritores decidieron publicarlos en 1951 como relatos en un volumen bajo el nombre de *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. En 1975 fueron rescatados en parte para el cine, cuando Ricardo Luna decidió adaptar el primero con el mismo nombre.

A partir de 1957 se produjo en el seno de la cinematografía argentina un fenómeno bastante interesante: la colaboración estrecha de un realizador con un escritor, dirigiendo el primero varias obras del segundo, en estrecha comunión entre ambos en la concepción del guión y la puesta en escena, ya fuera a partir de la adaptación de obras literarias o de guiones originales. Tal fue el caso de Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido a quienes

se deben obras muy valiosas que caracterizaran el panorama cinematográfico de los fines de los 50 y los vanguardistas 60.

La unión Torre-Nilsson - Guido se iniciaría con *La casa del ángel*, de 1957, basada en una novela homónima de la escritora y continuaría con *El secuestrador* (1958), escrita por ésta especialmente para el cine, al que seguiría *La mano en la trampa* (1961) y otros filmes más que hoy forman parte imprescindible de la historia del cine de ese país.

Leopoldo Torre Nilsson sería el encargado también de llevar otras obras importantes de la literatura nacional al cine como fueron: *Martín Fierro* (1968) y *La guerra del cerdo* (1975) según la novela de Bioy Casares.

Los años sesenta, donde se produjo el desarrollo del nuevo cine argentino, estuvieron caracterizados, tal como sucedió en el resto del continente, por un proceso de búsquedas, cambios y experimentación, tanto en lo formal como en lo estilístico e ideológico que alcanzan también a la literatura. Los cineastas comienzan a elegir según sus preferencias artísticas, estéticas e ideológicas a los autores más importantes de la época para utilizar sus obras como referentes, recurriéndose así a Cortázar, Roa Bastos, Borges, Haroldo Conti, Bioy Casares, Manuel Puig, Roberto Arlt y otros.¹¹

De los orígenes a la actualidad... una rápida mirada

Muchos otros ejemplos pudieran ponerse no sólo de estas dos cinematografías sino también de otras que fueron incorporando los temas literarios a las historias particulares de su cine, pero lo dicho hasta aquí resulta suficiente para demostrar cómo poco a poco se fue formando una tradición en este sentido lle-

vada de la mano en muchas ocasiones por los más importantes realizadores. Por eso no es de extrañar que cuando apareció entre los años sesenta y setenta el movimiento artístico que conmocionaría culturalmente el continente y al que se le denominó como **Nuevo Cine latinoamericano** y que tenía entre sus propósitos más importantes la búsqueda de una imagen propia y el rescate de la identidad cultural latinoamericana y sus verdaderas raíces para la pantalla, se volvieran los ojos hacia la literatura del continente, literatura que a partir de ese momento se fue redescubriendo y releendo en el cine una y otra vez.

Así en estos últimos cuarenta años de cine en América Latina han aparecido adaptaciones cinematográficas entre otras, de obras de autores que tienen una presencia reconocida en la literatura, dentro y fuera del continente como Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Graciliano Ramos, Jorge Amado y Gabriel García Márquez, éste último, como ya se ha dicho, ha dedicado una parte de su producción literaria a escribir guiones originales para el cine. Muchas de estas obras, con sus autores, personajes y situaciones forman parte ya de la historia del cine latinoamericano más actual y de las intenciones de éste de crear y mostrar una nueva imagen cinematográfica del continente.

Tendencias en la relación cine – literatura

La historia del cine, como ya se ha mencionado, cuenta ya en la actualidad con una lista interminable de películas basadas en obras literarias. Sobre esto no existe un trabajo o libro general que reúna o analice toda la presencia literaria en el cine, aunque sí se han escrito y se han realizado trabajos de investigación parciales que valoran la presencia de determinados autores, tal es el caso de Shakespeare por ejemplo, o de literaturas nacionales en cinematografías particulares.

Entre esos trabajos está el aparecido en la revista *Cinema 70*, publicado en ese año, en Francia, y que contenía un índice de autores franceses llevados a la pantalla¹².

En cuanto a la literatura hispanoamericana en particular, la argentina Mireya Bottone en 1964 hizo por su parte un análisis sobre la presencia de la literatura de su país en el cine, en su libro titulado, *“La literatura argentina y el cine”*¹³ y en España se han realizado varios textos al respecto, entre los que se encuentran los siguientes: Angel Falquina: *“La novela española a través de nuestros realizadores”*¹⁴; Luis Gómez de Mesa: *“La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español”* (1967); Jorge Urrutia: *“La literatura española y el cine: bases para su estudio”* (1972); Antonio Barbero: *“La literatura en el cine: la novela española en el panorama mundial”* (1952) entre otros.

De hacerse un estudio general sobre las adaptaciones literarias en el cine, se vería cómo su carácter ha ido evolucionando a lo largo de los años y cómo en ello se han puesto de manifiesto diferentes tendencias. Siguiendo los criterios del autor italiano Pio Baldelli, cuyo libro *El cine y la obra literaria*, es uno de los mejores escritos sobre la materia, podemos hacer una clasificación tipológica de las adaptaciones de la siguiente manera:

- *Saqueo de la obra literaria.* Aquí sitúa como ejemplos a los filmes que a lo largo de la historia del cine han tomado a los pasajes bíblicos, las obras clásicas de la literatura como las grandes novelas del XIX y las de los autores contemporáneos, como referentes.

En esta tendencia, la literatura se explota con un interés comercial. Del texto literario se extraen la trama, “las grandes sensaciones”, ambientes y personajes. Se reducen la historia, el número de personajes, los diálogos y se agregan otras situaciones más “cinematográficas”. El protagonista por ejemplo asume acciones que quizás en el libro desarrollaron varios, se altera la continuidad temporal en aras del espectáculo cinematográfico, se suprimen contextos históricos y políticos o se convierten en simples telones de fondo de las historias en muchas ocasiones sentimentales de los protagonistas. Se procede, en síntesis, a través de la llamada “simplificación”, a la modernización en muchas ocasiones del material narrativo con que se cuenta.

Comercialmente la obra literaria puede proporcionar y asegurar al filme una publicidad ya hecha por el conocimiento de la misma entre los lectores.

- *El cine al servicio de la obra literaria.* El director en este tipo de adaptación transmite la obra literaria, ahora traducida en

imágenes, para la platea de los espectadores. Su trabajo según Pio Baldelli, consiste en hacer un registro diligente que traspasa fielmente la obra con el mayor escrúpulo posible a aquellos que no tuvieron la fortuna de leer el libro. En este caso el lenguaje cinematográfico no hace otra cosa que cumplir un humilde ejercicio en relación con el texto literario, brindando con un mínimo de intrusión, espacios más amplios y una visión más variada con el empleo del juego de planos cinematográficos.

- *Cuando el director intenta completar el texto literario con el agregado cinematográfico*

El resultado según Pio Baldelli es una especie de híbrido de dos modos de apreciar la realidad que pretende dinamizar el estático texto teatral o literario con la cámara y los escenarios. Señala además que algunos directores cuando eligen este camino, pretenden ordenar los textos según los cánones de la verosimilitud cinematográfica y pone como ejemplo la versión que hiciera para el cine Lawrence Olivier de la obra de W. Shakespeare, *Hamlet*.

Para este autor el mejor, mayor y más significativo ejemplo de “contaminación entre texto literario y el cine”, en la que el cine pretende completar un texto que parece trunco o de manera insuficiente en la obra original, es *Rashomon* del director japonés Akira Kurosawa, realizado en 1951 y que obtuviera premio en el Festival de Cannes y en Hollywood, el Oscar.

En este filme, Kurosawa, tomó del texto literario la trama, los personajes y situaciones y las compuso cinematográficamente de forma tal que logró darle diferentes puntos de vista de un

mismo hecho al espectador, que de esta forma se convirtió en juez y parte de lo acontecido en la historia narrada por el filme.

- *La plena autonomía del filme con respecto al texto literario.*

Imponiendo su sello personal al texto literario que toma como base, el director llega a distanciar la obra literaria del filme. En este caso según Baldelli, la obra desciende a la calidad de “materia” que provoca la invención cinematográfica y se convierte en sinónimo de pretexto, punto de partida, armazón, ocasión, etc.

Aquí la literatura puede brindar una cantidad de puntos de partida e inspiraciones, pero de la misma manera en que puede brindarlos a un cine vivaz la cultura en general y prácticamente cualquier disciplina especializada desde la sociología, la antropología, la historia o la poesía, concluye Baldelli.

La autonomía del filme con respecto al texto original puede ir de un mínimo a un máximo; desde una visión en la que el autor cinematográfico logra traducir con medios expresivos autónomos y apropiados a una interpretación crítica que fuerza cualquier elemento o fundamento, pudiendo ser el resultado final un producto con una plena independencia creativa o no.

En este último caso, el paralelo o comparación estética con el texto literario deviene superfluo y se corre el riesgo de desnaturalizar el filme.

Es en este tipo de adaptación, donde más se ha puesto de manifiesto la controversia entre cine y literatura. La historia del cine está llena de ejemplos de excelentes filmes basados en obras literarias mediocres o viceversa, donde se ha revelado el talento

de directores o su incapacidad para traducir en la pantalla lo que han seleccionado de las obras literarias para sus guiones y obras.

Debe evitarse al analizar este tipo de filme, recomienda Pio Baldelli, la comparación con la obra cinematográfica que ha resultado autónoma con la literaria que le ha dado lugar. En estos casos la obra literaria preexistente desciende al grado de dato material, punto de partida para una nueva obra válida, que puede lograrse o fracasar pero que en todo caso carece de obligaciones hacia la precedente.

A estos criterios de Pio Baldelli, el español Jorge Urrutia agrega otra forma de adaptación que, tomando como punto de partida a la obra literaria, se propone reelaborar o criticar el texto y proponer nuevas lecturas del mismo, no desarrolladas o no previstas por el texto original. La adaptación deviene así en una especie de ensayo crítico de la obra que le dio origen.

Pio Baldelli concluye su análisis de las tendencias resumiendo que cuando un filme se inspira en una obra literaria es siempre bueno saber lo que ha sido del libro y del guión, aun si el filme toma de la novela sólo el "impulso". No pensar en el libro y el filme como dos bloques separados sino tratar de servirse del acercamiento para precisar el itinerario seguido por el director; si el relato ha sufrido modificaciones con respecto al original no importa tanto como el ver que las partes contengan una fuerza vital propia. Lo importante es que se mantenga en pie como filme, no que sea como la novela o el cuento que le dio origen. Sobre esto subraya lo siguiente:

“Quien frente a un film vivo y autónomo recuerda sólo el tejido del texto literario y los motivos literarios que estuvieron

como materiales precedentes, como ingredientes extraños en lo íntimo del director, no ha llegado aún a acoger en sí mismo el cine en cuanto a cine, o sea en cuanto a arte, no ha recibido aún o ha cesado de recibirla, su impresión estética”¹⁵

La manera más común para muchos especialistas de presentar las relaciones entre cine y literatura, sigue siendo hasta nuestros días, el discutir el eterno problema de las adaptaciones. Pero limitarse sólo a este aspecto significa reducir la problemática a márgenes ciertamente estrechos. El cine y la literatura se interfieren, complementan u oponen en muchas ocasiones, y el estudio de tales interferencias, complementos u oposiciones es además de complejo, apasionante, y a algunos de esos aspectos se referirán los temas siguientes.

En esos análisis deberá tenerse en cuenta además que las relaciones entre cine y literatura, son una de las tantas que se entretrejen en la objetividad de la Cultura. Que dentro de esa relación entran otras infinitas zonas de la culturalidad en un momento determinado, ya sean las referidas a la sociología, la filosofía, las artes figurativas entre otras. Hay filmes por ejemplo, en los cuales el elemento sociológico pasa al lenguaje cinematográfico sin siquiera la mediación de un texto literario. Es natural que cuanto más el cine deviene “reflejo inteligente” de una época, de un momento o de una sociedad dada, más se inserta y se relaciona con el desarrollo cultural que lo produce y el cual a su vez nutre; tanto más se problematizan sus propias técnicas y se abren nuevas y múltiples ventanas estéticas que dejan su influencia en las demás artes con las cuales se relaciona en el entramado artístico y cultural de una época.

Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico Coincidencias y divergencias

El cine, como ya se ha dicho en múltiples ocasiones, desde su prehistoria comenzó muy pronto a tomar conciencia de sí mismo y a exigir credenciales artísticas pese a sus orígenes mecánicos y a su irremediable vocación industrial. Aún no había producido una obra maestra y ya balbuceaba una poética audaz y nueva, basada en centenares de melodramas y comedias de salón, que muy pronto fueron estereotipándose, pero que ya evidenciaban su indiscutible capacidad de atrapar la vida en movimiento, sin barreras de espacio y de tiempo.

A un siglo ya de su existencia, nadie pone en dudas de que existe un lenguaje cinematográfico definido, de que el cine posee una narración propia y específica: **la fílmica**, con una sintaxis autónoma y con características muy singulares, que lo personilizan como medio de expresión artística.

La mayoría de los especialistas opinan que en este proceso de evolución donde el cine ha ido configurando su propia fisonomía y lenguaje narrativo, desde sus orígenes hasta hoy, sólo ha conocido dos épocas o momentos: **la anterior a Griffith** y **la posterior a él**.

David Wark Griffith (Estados Unidos, 1875-1948),¹⁶ considerado como el primer autor de la historia del cine, fue también el fundador del lenguaje cinematográfico.

Griffith fue quien ordenó la gramática elemental de ese incipiente lenguaje y lo dotó de un conjunto de atributos cualitativamente nuevos, a partir del empleo en sus filmes de un ritmo narrativo y dramático que ya tenía un sentido cinematográfico y no teatral. Con él, el cine aprendió a contar historias pero como **cine**, a través de él y desde él.

El lenguaje narrativo cinematográfico. Aportes de Griffith. El cine antes y después de Griffith

A inicios del siglo XX, antes de Griffith, el cine era lo que fue para los Lumiere o Melies: una sucesión de estampas estáticas, distribuidas de acuerdo con leyes del espacio idénticas a las que rigen para la escena teatral: entradas y salidas por los laterales y no por el fondo y caracterizadas además por la inmovilidad del punto de vista a causa de la deficiente técnica que no permitía un desplazamiento de la cámara, por lo que ésta tenía que ajustarse a la mirada a la que estaba acostumbrado el espectador de teatro. La narración cinematográfica de la época, estaba configurada por lo general, por cuadros sucesivos de acuerdo con las reglas del espectáculo teatral que se tomaba como referente.

A partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado pero con un sentido cinematográfico, donde el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el más cercano hasta el más general.

Desde el punto de vista cinematográfico, Griffith puso en función de la narración todas las posibilidades expresivas del ci-

ne, si bien algunas de ellas ya habían sido utilizadas por otros pioneros, Griffith las incorporó con un sentido y un ritmo dramático como nunca antes se había hecho en este medio. Entre ellas estuvo por ejemplo, el utilizar el acercamiento de la cámara para dar los estados de ánimo de los personajes, cambios en los ángulos de toma para modificar y dar varios puntos de vista a la percepción del público sobre un mismo hecho; el empleo de la luz para subrayar determinado climax dramático; la narración paralela para crear el suspenso en la acción y en su recepción por parte de los espectadores; la alternancia de planos de diferente valor para mantener un ritmo narrativo mucho más ágil.

Con todo ello Griffith aportó a la narrativa cinematográfica dos cuestiones esenciales que pudieran resumirse de la forma siguiente:

Demostó que el cine era, como ya entendió Melies y antes que él los Lumiere, algo que servía para **contar historias**, y que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Melies del espacio visual del encuadre al espacio escénico, si no que el relato cinematográfico debía configurarse de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria, y para ello Griffith tomó como modelo lo que él consideraba la forma más acabada de narración: **la novela decimonónica**.

En la primera, Griffith no desmintió, sino únicamente corrigió, la orientación incipiente que el lenguaje cinematográfico había mostrado en quienes le precedieron, desde los hermanos Lumiere y Melies. Corrigió dicha orientación se entiende para mejor acomodarlas a las posibilidades reales del medio de expre-

sión que manejaba, posibilidades que en buena medida fueron descubiertas sobre la marcha por el propio Griffith ante la necesidad de dar recursos adecuados al relato de historias mucho más extensas y complejas de las que hasta entonces habían sido filmadas. Por eso el autor español Pere Gimferrer, analiza que la intención fundamental no variaba, aunque sí variasen los medios puestos al servicio de ella, “y en tal sentido puede llegarse incluso a afirmar que si el lenguaje cinematográfico, como en general ha venido desarrollándose hasta hoy, nació con Griffith; los propósitos de Griffith, ya que no su sintaxis, no diferían básicamente de los Lumiere o Melies”¹⁷.

En cuanto al segundo aspecto, cuando los dirigentes de la Biograph, mostraron su sorpresa y quizás su relativa alarma ante las innovaciones que Griffith introducía en la forma de contar historias en el cine, el realizador argumentó en su defensa que no hacía si no proceder exactamente como Dickens, sólo que sirviéndose de imágenes.

Del mismo modo, sucedió años después, cuando en los años 70 hubo críticos que le reprochaban al realizador italiano Luchino Visconti, el recargamiento decorativo de sus películas, a lo cual éste replicó, que se había formado en la lectura de las obras de Balzac y que lo que estaba llevando a cabo en el cine no era otra cosa que una transposición escrupulosa de uno de los principios esenciales de la narrativa balzaquiana: la descripción pormenorizada de los escenarios en que vivía cada personaje, empleado a la vez como espejo de su condición social y como proyección de su personalidad.¹⁸

El público de 1915, aceptó entonces *El nacimiento de una nación* de Griffith pese a suponer una ruptura con lo que hasta entonces se le había mostrado en la pantalla, porque reconoció en aquel relato en imágenes, lo que su autor esperaba que reconociera: la transposición de contenidos y formas de las novelas que estaba acostumbrado a leer, y no sólo ya en los clásicos de la literatura, sino también en los folletines tan populares en la época, que a fin de cuentas diferían poco en su estructura de los modelos o las pautas trazadas por Dickens, Balzac o Dostoievski.

El camino de Melies quedó excluido durante décadas, no podía sin lugar a dudas competir con el abierto por Griffith en los comienzos del cine mudo y en los contados casos en que se volvió al planteamiento escenográfico del encuadre parecido al teatral, como lo hizo el movimiento de vanguardia conocido como Expresionismo alemán, iniciado con *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene en 1919, no dejó de pensarse en la narración en términos de relato al estilo novelesco, en imágenes. El replanteamiento de esa relación entre el relato teatral y el relato cinematográfico que se produjo en los inicios del cine, era preciso y ello se hizo en la medida en que el lenguaje fílmico y su técnica fueron madurando en las décadas siguientes a la aparición del sonido.

La evolución de la técnica que a partir de entonces fue conociendo el cine, influyó también en los cambios que se han producido en la narrativa cinematográfica. La cámara adquirió movilidad, se perfeccionó el travelling y el empleo de la grúa; apareció la profundidad de campo, recursos que utilizaron muy bien, en función de sus discursos narrativos, fotógrafos como Gregg Toland y realizadores como Orson Welles (recordar *Citizen Kane*, 1941).

Con la profundidad de campo, por ejemplo, se concretó en el cine un tratamiento muy novedoso del espacio, que permite la máxima nitidez en los segundos términos del encuadre y crea un espacio visual donde el movimiento de la cámara puede orientar la mirada del espectador hacia el fondo y no hacia los laterales. A ello se sumó la panavisión¹⁹, la aparición de técnicas o registros sonoros que permitieron a partir de entonces un acercamiento más directo a la realidad, el empleo del plano secuencia y otras que fueron dotando al lenguaje del cine de formas de decir desde el punto narrativo muy particulares.

Sobre esto analiza Pere Gimferrer cómo en un principio de estas búsquedas de un lenguaje propio con el auxilio de la técnica cinematográfica, los hombres de vanguardia trataban de hacer en el cine de alguna manera, lo que se venía haciendo en la literatura y pone como ejemplo para argumentar este criterio el hecho de que en el cine experimental del período mudo se ensayaban procedimientos como el “flou” o la sobreimpresión, que en la actualidad han caído en desuso o sobreviven en forma muy esporádica.

A través del “flou”, imagen deliberadamente borrosa o de la sobreimpresión –superposición de dos imágenes que se complementan o contraponen– se trataba de expresar lo que en la literatura es la impresión o ambigüedad verbal, en el primer caso y la metáfora o superposición de acciones y tiempos en la segunda. Según este autor, eran señales de procedimientos miméticos respecto a la escritura literaria, y concluye diciendo: “No se trataba en ellos de ver por qué caminos la imagen fílmica podía expresar lo que en la literatura se expresaba mediante recursos estilísticos o vulneraciones de la normativa gramatical, sino pura y

simplemente de tratar de hacer de alguna manera en el cine, lo que se venía haciendo en la literatura”²⁰

Esta tendencia continuó en los períodos siguientes; para los neorrealistas o los realizadores de la *nouvelle vague*, hacer cine era contar bien, de un modo muy personal, una historia en imágenes, una historia “de forma adulta”. Para ello no dudaban en expresar en sus manifiestos, que aspiraban a recoger el legado de los grandes narradores de la historia del cine desde Griffith, y al propio tiempo se proponían rebasar su marco, colocando la historia cinematográfica en la perspectiva de lo que ellos llamaban “la mayoría de edad” de este medio de expresión artística.

Afirmar que la era de Griffith no ha concluido aún no resulta pues una paradoja, las novedades reales introducidas en el lenguaje del cine por realizadores como Eisenstein, Renoir, Orson Welles, los del neorrealismo italiano o la nueva ola francesa por sólo citar algunos ejemplos notorios de la historia del cine, ensancharon la vía abierta por Griffith, diversificaron sus ramificaciones pero no impugnaron su propósito fundamental, sino más bien lo corroboraron al adaptarlo y actualizarlo a tenor de cada nuevo momento de la historia del lenguaje fílmico

Quizás por todo esto, no resulte extraño que algunos autores, al analizar esta relación cine – literatura, continúen afirmando que las posibilidades discursivas del cine con su lenguaje sígnico independiente, difieren y hasta excedan las de la palabra escrita, aunque no así su tradición, y que el cine que vemos hoy, el que aceptamos como CINE, sólo alcanza en la mayoría de sus resultados, a ser una traducción audiovisual de formas y contenidos literarios que ya habían cristalizado como valor cul-

tural en el realismo de la novela decimonónica, y que el propio desarrollo de las formas literarias, inmersas en la voluntad de investigación común a casi toda la producción artística del siglo XX, ya superaron.²¹

Diferencias y convergencias entre lenguaje cinematográfico y lenguaje literario

Es incuestionable, al analizar lo que pueda asemejar o diferenciar a ambos lenguajes, el hecho de que el cine, posee un **mayor poder de síntesis** que la literatura y que por tanto puede introducir en su estructura discursiva, e incluso en un menor lapsus de tiempo, una mayor cantidad de información.

La imagen cinematográfica, por las propias características de su lenguaje, posee **una gran carga conceptual**. El vestuario, la escenografía, los gestos y hasta el lenguaje empleado por los personajes en un momento dado, además de dar autenticidad a una escena o una determinada carga de realismo a lo que se pretende mostrar, pueden significar también, una diferencia de clase, de cultura o de ideología. De esta forma se puede sintetizar todo un complejo universo social e histórico con el empleo adecuado de un plano, con un simple acercamiento de la cámara o con el encuadre y mostrar en muy pocos minutos, quizás en segundos, lo que pudiera estar descrito en un texto o novela en varias páginas o capítulos.

Al referirse en este sentido a las ventajas que presenta el lenguaje cinematográfico desde el punto de vista narrativo con respecto al literario, Pio Baldelli enfatiza lo siguiente:

“El lenguaje cinematográfico se encuentra capacitado para comunicar cualquier cosa, a niveles diversos y por ende comu-

nicaciones racionales, conceptos, ideas y emociones, incluso atmósferas impalpables, introversión y reflexión de sentimientos y no sólo hechos materiales, cuerpos, movimientos, intrigas... como es natural, esta comunicación se produce no por vía verbal (adverbio, conjugación y las partículas del discurso verbal) sino con los medios, modos y gramática propia... ”²²

El lenguaje literario se caracteriza por ser un **lenguaje sucesivo**, y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de una realidad, mientras que el lenguaje filmico se caracteriza porque en el terreno visual es un **lenguaje no sucesivo, sino simultáneo**, ya que puede mostrar de una sola vez, en sus encuadres, diferentes aspectos de una realidad única.

Otra diferencia está en el ritmo de la recepción de uno u otro lenguaje, de sus códigos y de sus formas de narración, por parte de lectores y espectadores.

A diferencia de la pintura o la fotografía, la imagen filmica es un permanente fluir que obliga al espectador a asumir una actitud activa ante lo que está viendo en la pantalla. Pero ese “permanente fluir” de la imagen cinematográfica, tiene también su repercusión desde el punto de vista psicológico en los espectadores que la reciben. Al referirse al tan discutido poder “hipnótico” y a la seducción que ejerce la imagen cinematográfica sobre su receptor, el autor Walter Benjamin explica lo que siente ante el cine de la siguiente manera:

“Ya no estoy en condiciones de pensar lo que quiero pensar. Las imágenes móviles se han instalado en el lugar de mi pensamiento. El flujo asociativo del que observa estas imágenes queda interrumpido enseguida por su variar. En ello se basa el efecto de shock del filme”²³

¿Y qué hay con respecto a la literatura? A su modo, la obra literaria también es un *fluir*. El lector no se detiene en un signo, ni en un sintagma; avanza en busca de la trama a través de lo que algunos estructuralistas llaman “el corredor del lenguaje”. La diferencia empero con el cine es esencial.

El lector puede incorporar su propio ritmo al ritmo de la prosa, puede crear su propio tiempo e interrumpir incluso la lectura cuando lo entienda conveniente. El espectador de cine, sin embargo tiene sólo dos medios para “afirmar su libertad” y ambos son negativos: abandonar la sala o cerrar los ojos.²⁴ Así, si bien el espectador cinematográfico asume una actitud más activa, en relación con el visionador de un cuadro o una fotografía, resulta absolutamente **pasivo** en comparación con el lector.

El ritmo en el cine no lo crea el espectador, ya está predeterminado por sus realizadores, mientras que el lector le da su propio ritmo a la lectura (independientemente a la dada por el autor a su escritura, se entiende), puede aminorar o acelerar la lectura, según el interés que despierte en él el relato y según sus facultades de atención y comprensión de lo que allí está escrito y puede incluso “saborear” algunos pasajes releyéndolos, volver sobre el texto leído varias veces para lograr entenderlo mejor.

En el cine el único ritmo posible es el que entrega la sucesión de imágenes, disminuyendo la participación volitiva del espectador en ese sentido y aunque pueden existir diferencias de lecturas de un mismo discurso fílmico en una platea de espectadores atendiendo a sus intereses, necesidades, y presupuestos culturales previos presentes en cada uno de ellos, el mensaje llega en un primer momento de manera uniforme y al mismo tiempo con su carga informativa, a todos por igual. El especta-

dor queda obligado, por decirlo de alguna forma a ver y “leer” en la hora y media que pueda durar el filme, toda su información visual y sonora.

En la recepción de una obra cinematográfica o una obra literaria existen también otras diferencias. En un texto literario, por ejemplo una novela, se acumulan hechos y circunstancias sirviéndose de las palabras, pero que, para existir, para que se les de cuerpo y vida a los mismos, necesitan de la complicidad del lector, de su **imaginación**. Su movimiento, su ritmo, y su propia existencia, estarán en dependencia de la capacidad del lector para entenderlos, de su inteligencia para interpretarlos y de sus estados de ánimo para percibir y compartir los sentimientos que pretende transmitirle el autor, entre otras cosas, pero sobre todo dependerán en gran medida de su capacidad para imaginar la historia que allí se le relata en toda su riqueza y complejidad.

De la descripción aún más minuciosa y detallada de la fisonomía y la personalidad de cada personaje de una obra literaria, cada lector deducirá o reinventará una imagen particular, resultado de su fantasía, de sus propias costumbres, patrones y referentes culturales y a partir de estos presupuestos, construirá sus propios personajes. Por ello puede decirse que existen tantos rostros de un mismo personaje como lectores hay de una misma obra, que hayan disfrutado y recreado sus historias en su imaginación.

El filme presenta por el contrario un resultado diferente. Pudiera decirse que cada película basada en una obra literaria propone ya sobre la misma una meditación “masticada y digerida” sobre la historia allí contada y sugerida. El cine ofrece su propia visión sobre los personajes y sus propios tipos y estereotipos.

En sus historias el personaje es éste y no otro, así es como se expresa, camina, piensa, este es su rostro, el del actor seleccionado para encarnarle y darle vida, que puede concordar o no con la descripción del texto literario, y lo coloca en los escenarios que conciben sus realizadores para que transcurra la acción en un tiempo y en un espacio definidos por ellos.

Lo que la literatura sugiere, el cine lo precisa. De la infinidad de universos que puede sugerirle al lector un texto literario, el director del filme selecciona uno, el que coincide con su propia lectura, con su modo de ver y concebir el mundo, con sus intereses y necesidades artísticas y extra artísticas, de acuerdo con las exigencias del medio y de la industria.

El cine puede unificar en una sola imagen tantas interpretaciones posibles existan de un texto literario y representar con ello, en ese sentido, la síntesis entre **realidad e imaginación.**

Esta cualidad del cine se vuelve en ocasiones en contra de él, pues cuando se trata de adaptaciones de obras muy conocidas por el público, éste en muchas ocasiones se siente traicionado y rechaza lo que la pantalla le ofrece, pues no encuentra en la versión cinematográfica ni el espíritu ni los personajes y situaciones que fabricaron en su imaginación a partir de la lectura de los textos originales.

Esa síntesis entre realidad e imaginación es la que hace que en el cine su verdad sea explícita, y aquí radica otra diferencia entre narración cinematográfica y narración literaria: **en el tiempo.**

El cine comporta una mayor ilusión de realidad inmediata que la literatura. Algunos estudiosos de la prosa narrativa han

llamado la atención sobre el hecho de que la narración literaria es aceptada siempre por el lector como algo “ya ocurrido”, más que como una acción en progreso.

Por más que el escritor pueda verter su narración al presente del indicativo, el suyo será siempre un presente histórico, lo que él relata, precisamente porque lo relata, ha ocurrido ya. Esto significa, aclara Pio Baldelli²⁵, “que en la novela la vida es indefectiblemente revivida, mientras que en el filme, es captada en su devenir real. Lo que sucede en el filme, sucede en el preciso momento en que está sucediendo. Por tanto el tiempo de la novela no es jamás el tiempo en el cine y viceversa: no existe entre ellos contemporaneidad narrativa, (de acción), como tampoco existe contemporaneidad de ritmo (estilo)”.

Claro está, la distancia psicológica de percepción del presente en una obra literaria como algo ya pasado, por parte del lector, está en dependencia también de otros factores como puede ser la antigüedad misma del texto, su tiempo diegético, o sea el marco temporal en que el autor situó la acción, pero es curioso, que aún entre los textos de anticipación como pueden ser los de ciencia ficción y que proyectan la acción por tanto de lo narrado hacia el futuro, llega al lector como cosas pasadas, irreversibles.

Por el contrario no existe en el cine otro tiempo que el **presente**, y esto está motivado por el efecto de realidad que produce el mismo. Según Jorge Urrutia, “es un presente más de significativo que de significado”²⁶

En su ensayo “*El problema de la prosa cinematográfica*”, el importante teórico italiano, Umberto Bárbaro, al referirse a este

aspecto, insiste en que el cine sólo tiene el tiempo presente y cita para ello una ingeniosa frase de Bela Balazs: “los fotogramas no se pueden conjugar”.

Un filme puede transcurrir en el año 3000, en los 90 o en los tiempos de Ramsés II y llega al espectador con una curiosa inmediatez. Incluso cuando dentro de un mismo filme se produce un flash back, el espectador no percibe la noción del pasado, se siente sí, proyectado hacia otro plano temporal, pero **ese otro plano temporal no es más que otro presente: otro “pasado – presente” histórico.**

Esto supone que el cine **se mueve en una perspectiva unidimensional con respecto al tiempo**, y que por tanto carece de los matices psicológicos que brinda al lenguaje mediante el cambio en los modos verbales.

Sobre esto analiza Jean Leirens en su libro *Tiempo y cine* lo siguiente:

“El cine no dispone como el relato escrito de ningún modo establecido para expresar el pasado, habiéndose visto obligado a inventar los procedimientos que paliasen dicha laguna. Sólo la llamada “vuelta atrás” (flash back), ha conocido la fortuna de un reconocimiento universal. Sin embargo está lejos de aportar la solución ideal al problema de la representación del pasado. Describe muy bien generalmente gracias al empleo del fundido, el pasaje del presente al pasado, pero en cuanto la película ha hecho pie en ese pasado, todo sucede como si hubiera vuelto a la forma precedente. El pasado se mantiene únicamente en virtud de una convención. En el relato literario, el pasado se percibe igualmente como acción, pero el verbo es imperfecto, o en pasado definido, confiere una tonalidad particular a la historia”²⁷

Resulta abusivo por supuesto, comparar las posibilidades liberadoras de la metáfora poética literaria con relación a la imagen poética cinematográfica. El célebre verso de Vallejo: “el traje que vestí esta mañana”, es un reto que el cine no puede vencer. No siempre, y ha quedado demostrado en innumerables intentos de adaptaciones cinematográficas, se encuentra un equivalente visual que se corresponda al modo de relato literario y al estilo y formas de expresión de sus autores.

Pero no se trata sólo de poesía, en la propia narrativa hay determinadas sutilezas temporales que resultan inapresables en imágenes. ¿Cómo podría convertirse en íconos móviles sobre la pantalla el famoso primer párrafo de *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez, donde la acción se inicia en presente, pero narrada sutilmente en pasado y se proyecta hacia el futuro, con la utilización de un verbo compuesto que expresa la melancolía y tristeza retrospectiva del momento en que Aureliano Buendía, ante el pelotón de fusilamiento, habría de recordar la tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo?...

Quizás por esto, porque sabe las posibilidades infinitas de su novela, la riqueza de su universo y de lo que puede sugerirle con sus imágenes literarias al lector, el propio García Márquez se ha opuesto a que *Cien Años de Soledad* sea llevada al cine, ni íntegramente ni ninguno de sus pasajes.

El cine ha sido definido también como **el arte de la observación del comportamiento humano**, ya que el mismo no presenta como ha hecho durante largo tiempo la novela, los pensamientos del hombre, sino que tiende a reflejar más su conducta o comportamiento, su manera de “estar en el mundo”, de tratar las cosas y a las demás que le rodean, y lo hace visible para los es-

pectadores a través de los gestos, las miradas, la mímica, la actuación de sus personajes y no solo de las palabras. Mientras que en un texto literario se describe y a veces hasta se teoriza filosóficamente sobre sentimientos como el placer, el dolor o el odio, en el cine los mismos se dan a través del comportamiento de sus personajes, sus expresiones, su rostro y sus acciones en relación con los otros individuos.

Ya aquí se marcan también diferencias entre los personajes cinematográficos y los personajes literarios. Según A. Bazin, el cine más que cualquier otro arte, es el arte del amor. El novelista precisa más inteligencia que amor en relación con sus personajes, debe sobre todo comprenderlos para explicar qué sienten y como lo sienten. Según él, el arte de Chaplin, su personaje de Charlot, traducido en la literatura no podría evitar sin duda un fatuo sentimentalismo.²⁸

El importante director cubano Tomás Gutiérrez Alea también en varias ocasiones se refirió a este aspecto cuando valoraba cómo concebía los personajes de sus filmes y como los iba trazando en sus guiones. Coincidió en este sentido de que la literatura puede describir lo que está “dentro” de los personajes, sus motivaciones, pero cómo traducir eso en imágenes?... Según Gutiérrez Alea, en el caso del cine no queda otra alternativa que meter la cámara dentro de la piel del personaje, actuar desde él y mostrar lo que siente desde sus ojos con el uso de los primeros planos.

Ponía como ejemplo cuando realizó su ya conocido filme *Fresa y chocolate* (1994), que cuando el personaje de David se queda solo en la “guarida” de Diego y se pone a mirar la habitación donde se encuentra, el espectador va recorriendo con él ca-

da uno de los objetos gracias a la cámara, y tienen que ser cosas que fascinen también al espectador, que le trasmita lo que está sintiendo David para que se corresponda con la actitud del personaje; tratar de dar en una síntesis visual lo que Senel Paz, el autor de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, cuento en que se basa el filme, describe con palabras.²⁹

Las diferencias presentadas hasta aquí entre lenguaje cinematográfico y lenguaje literario pueden resumirse con este interesante y sintético análisis que hiciera en una oportunidad el escritor cubano Alejo Carpentier, cuando en su papel de crítico cinematográfico entre los años de 1951 y 1961, en el periódico caraqueño *El Nacional*, reflexionara sobre esta relación de encuentros y desencuentros entre el cine y la literatura:

“La novela llevada al cine atrae a nuevos lectores a la novela. Cuando una película lleva *La guerra y la paz* a la pantalla, aumentan las cifras de venta de la novela de Tolstoi en las librerías. Pero ocurre que el nuevo lector de la novela, después de ver la película, encuentra el texto original demasiado largo, prolijo, a la vez que no reconoce a los personajes en la pantalla bajo el aspecto de los actores que le impusieron sus figuras.

Además hay una cuestión de ritmo... La acción de una novela que requiere varios días de lectura (con las interrupciones inevitables, desde luego) puede *verse*, de una sola sentada, en un cine próximo. El cine indudablemente, en el caso que nos interesa, halaga una cierta pereza mental en el espectador, presuntu lector. A la vez, se produce el caso contrario: quien ama realmente una gran novela clásica se siente siempre defraudado ante la esquematización que se debe a su adaptación cinematográfica. (Ninguna versión de las hechas hasta ahora, creo yo, de *La*

guerra y la paz puede satisfacer del todo un verdadero admirador de la novela original).

A menudo el espectador, llevado a la lectura del libro por la película, se encuentra con algo tan distinto que se siente defraudado ante el libro. Es decir que ha habido por parte del realizador una inevitable *usurpación de poderes*. También se opera el proceso inverso: el admirador de la novela *Cumbres borrascosas*, se encuentra defraudado ante la esquematización impuesta al argumento por la adaptación cinematográfica. En realidad hay entre el autor y el realizador un trabajo de muy distinta índole, que muy pocas veces culmina en una armonía lograda”.³⁰

Si de convergencias se trata...

Hubo un tiempo en que el **montaje**, el **encuadre** y el **primer plano** fueron considerados lo “específico cinematográfico”. Estos tres procedimientos técnico - expresivos, fueron reputados como los rasgos distintivos por excelencia del sistema sígnico cinematográfico, como inherentes a la naturaleza misma del cine, tal cual la *palabra* lo es para la literatura. El **encuadre** porque delimitaba *artísticamente*, mediante la composición, el objeto; el **montaje**, porque yuxtaponiendo el objeto a un objeto diferente, sobresalían propiedades inadvertidas hasta entonces en ambos objetos, el **primer plano**, porque permitía presentar el objeto desde un ángulo inhabitual.³¹

Mucho se habló también durante un tiempo de que la principal influencia ejercida por el cine sobre la literatura contemporánea estaba precisamente en que el cine había logrado imprimir una velocidad nueva a la novela, contribuyendo a esquematizar sus situaciones, y que los “bruscos cambios de pla-

nos” que se observan en ciertos relatos de hoy, se debían a la noción de **montaje** que los autores habían tomado del lenguaje cinematográfico.

Sin embargo ha quedado demostrado, que el montaje, como analizó en una ocasión el cineasta teórico ruso, Pudovkin³², es propio de todas las artes, de las cuales el cine se nutrió y perfeccionó, dándole cualidades nuevas y un mayor acabado...” para dar un cuadro pleno y directo de la vida representándola como un progreso dialéctico de gran complejidad”³³

Para ilustrar esto Pudovkin especifica qué características presenta el montaje en las diferentes manifestaciones artísticas incluidas la literatura y el cine:

“En la pintura y la escultura permanecen unidos en un todo único e ininterrumpido; esta falta de interrupción produce una continuidad inmediatamente sensible. En la música la falta de interrupciones, continuamente sensible, se encuentra ya violada. En las más complejas formas de música, en la sinfonía por ejemplo, aparecen subdivisiones y cortes. La sinfonía se compone de partes. La sensación física de la continuidad está suplantada por la continuidad perceptible intelectualmente. Como si el nexo exterior y superficial se hiciese más profundo. En lugar de interrupciones, se descubre una relación interior de pensamiento.

En la *literatura* este método de divisiones y reparticiones para la manifestación de nexos interiores va aún más allá. Una novela se divide en partes y en capítulos. La novela al reflejar la realidad, la subdivide en el tiempo y en el espacio. Con estas divisiones la novela tiende a descubrir las múltiples relaciones de

los fenómenos particulares entre sí y la relación con las más grandes leyes generales de la vida. En *el cine* el método de la división alcanza su forma más completa. Gracias a las posibilidades técnicas del cine todo puede ser subdividido y todo puede ser unido, para la completa aclaración y directa representación de las relaciones de la realidad. Cada vez que esta relación es descubierta por el artista, él puede mostrarla al espectador directamente mediante un corte.

Se puede tomar un hecho que suceda hoy en París – ejemplifica Pudovkin – y un hecho ocurrido diez años atrás en Washington y, aproximándolos, demostrar su íntima correlación. Se puede tomar un acontecimiento completo, aislar en él sólo aquello que determina en el modo más preciso la ley interna de su desarrollo y, uniendo los trozos divididos, expresar el pensamiento del espectador”³⁴

Aquí Pudovkin deja establecidas también las diferencias entre montaje literario y montaje cinematográfico, pero ello no niega por supuesto las afinidades que existen entre ambos y lo que la propia literatura aportó al cine en ese sentido, pues no es difícil demostrar, utilizando para ello ejemplos extraídos de la literatura anterior a la invención del cinematógrafo, la existencia en la misma de técnicas narrativas que el cine después tomó para sí y potenció gracias a las posibilidades de su lenguaje audiovisual, con las que retroalimentó a su vez a la literatura actual.

En 1922 Griffith confesó que la idea del montaje paralelo que utilizó en sus filmes *Intolerancia* y *El nacimiento de una nación*, los tomó de Dickens y Eisenstein también en sus escritos teóricos, en más de una ocasión aportó pruebas irrefutables de ese parentesco entre montaje literario y montaje cinematográfico.

co, cuando argumentaba evidencias de lo que él denominó como “montaje intelectual” en los famosos diálogos cruzados de *Madame Bovary* de Flaubert, u en otros extraídos de obras de Pushkin, Maupassant o en el propio Dickens, cuya afinidad con el cine, según él “en métodos, estilo y esencialmente en puntos de vista y exposición, resulta asombrosa”³⁵

Alejo Carpentier, pone como ejemplo de estos préstamos de la literatura al cine, la técnica del “contrapunto”, tomada a su vez de un término que proviene de la música. La misma nació aparentemente en la novela norteamericana y ejerció una gran influencia en Europa en los años 30. Era la técnica según él, del escritor norteamericano John Dos-Pasos y consistía en llevar paralelamente varias acciones distintas, moviendo a todo lo largo del tomo, una multitud de personajes que no se conocían, que nunca se encontraban, que nada tenían que hacer, unos con otros pero ofrecían, en el conjunto de sus trayectorias, la visión total de una población, de una sociedad, de un acontecimiento histórico.

Pero señala además que antes que los norteamericanos ya Ramón del Valle Inclán, había sido un verdadero precursor en esta técnica narrativa. En su obra *Tirano Banderas*, manejó con singular acierto el procedimiento consistente en tomar un personaje de la mano, llevándolo hasta su encuentro con el segundo, abandonado luego para seguir un tercero y así sucesivamente. “ Quien relee actualmente a Valle Inclán – nos dice Carpentier – se sorprenderá de hallar en sus novelas con bastante anterioridad a la teoría de la influencia del cine en la literatura, todo lo que a esa supuesta influencia atribuyeron algunos críticos: rapidez de acción, esquematización de diálogos, y situaciones, per-

petua mutución de planos – cuando nadie usaba aún los términos de “montaje” y contrapunto”³⁶

También los cineastas rusos Serguei Eisenstein y Mijail Romm, para demostrar la existencia en la literatura de otras técnicas que hoy son consideradas cinematográficas, tomaban como ejemplo pasajes de la obra de Pushkin, He aquí uno de ellos que aparece en *La Dama de Pique* y que sería una buena muestra de lo que en el cine se denominaría como **plano general**:

“A las seis de la tarde (Herman) estaba ya frente a la casa de la condesa; el tiempo era pésimo; ululaba el viento, la nieve caía en suaves copos; los faroles daban una luz sombría; las calles estaban desiertas...”³⁷

En lo que respecta al **encuadre**, ello se correspondería a lo que en la literatura se denomina “punto de vista.” Balzac, maestro en las descripciones, nos da una especie de paneo, en este fragmento, o sea el equivalente en el cine a un movimiento de cámara, tomado en plano americano:

“... desde donde estaba sentado, Vautrin sólo podía ver el torso y la cabeza del hombre. Sus ojos lo siguieron mientras caminaba con paso cansado.”³⁸

Podrían extraerse muchos ejemplos más de la presencia de estas técnicas narrativas a lo largo de la historia de la literatura y todos ellos servirían para reafirmar lo erróneo que resulta centrar los rasgos distintivos del cine – en tanto sistema sígnico – exclusivamente en procedimientos técnicos que pueden reclamar con igual derecho otras artes, como la fotografía y la pintura, (que utilizan también el encuadre y el primer plano) o la li-

teratura, que se ha valido y se vale de los tres recursos áureos que se le atribuía sólo al cine. Según el crítico cubano Luis Rogelio Nogueras, “tal error entraña en última instancia, el peligro de empobrecer las cualidades específicas (no literarias, no fotográficas o pictóricas) y las sutilezas epistemológicas de este arte”.³⁹

¿Qué es entonces lo específico del lenguaje cinematográfico, que lo diferencia del literario y del de las otras artes?. Es tan obvio dice el propio Nogueras, que no es de extrañar que sea pasado por alto: el cine es ante todo una **sucesión coherente de imágenes en movimiento**. Es precisamente esa condición de imagen en movimiento (el ícono cinético), lo que le confiere al cine por encima de cualquier otra consideración su especificidad y lo que lo condiciona y desliteraturiza su yo narrativo, lo que hace en síntesis, que su mundo narrativo convierta constantemente “**términos de narración en términos de orden**”⁴⁰

Esas imágenes en movimiento – esos signos icónicos con propiedades cinéticas – convertidas en estructura discursiva con la ayuda de los diversos planos, el montaje, el encuadre, la aceleración y desaceleración de la acción, el color, y otros recursos compositivos originalmente no cinematográficos, han creado un nuevo código, que se ha ido modificando y que como espectadores hemos aprendido a decodificar.

Las técnicas de comunicación y expresión del cine se han complicado en los últimos cincuenta años a una asombrosa rapidez. Los filmes que hoy nos resultan sencillos por su estructura dramática y técnica en los inicios del medio hubieran resultado incomprensibles para los espectadores de entonces, hoy como diría Bela Balazs, “pensamos ópticamente”, y el mundo de las

imágenes está presente en la forma de ver y comprender el mundo.

Algunos críticos y especialistas que teorizaron en la primera mitad de este siglo sobre las posibilidades expresivas del cine llegaron a predecir incluso el fin de la literatura narrativa desde las lunetas de las salas cinematográficas. Es cierto que el cine posee ese gran tesoro que no puede – aunque quisiera – compartir con la obra literaria que es la imagen en movimiento, ahí radica su fuerza, su “otredad” artística, su especificidad psicológica y epistemológica, pero eso no significa, como la historia de la cultura humana lo ha confirmado, la desaparición de la narración literaria en cualquiera de sus formas

Durante todo este primer siglo de relaciones entre estas dos artes, la escritura literaria – con sus abstracciones gráficas e imágenes mentales – y el cine – una suerte de escritura hecha con la luz en movimiento, se han complementado e interinfluido y con esa alimentación y retroalimentación recíproca se han diversificado nuestras capacidades perceptivas y sensibilidad como lectores y como espectadores de este tiempo.⁴¹

El guión: ¿un nuevo género literario?

El primer paso artístico del filme es el guión, como ya se ha dicho con anterioridad, la palabra escrita, que después se reescribirá y se transformará en luces, sombras y en imagen óptica en el proceso creativo del filme, y es aquí en este primer paso de concepción de la obra cinematográfica donde se demuestra y se hace evidente esa compleja y dialéctica interacción entre cine, literatura y teatro.⁴²

En el guión deberá estar plasmada esa historia que más tarde se contará en imágenes, y en él el guionista deberá hacer coincidir en una única idea los dos montajes: el literario y el cinematográfico. Ahí se deberá inducir el ritmo, las posibles propuestas visuales de lo que se pretende narrar; los movimientos de cámara, las escenas, los planos que conformarán la imagen cinematográfica y que permitirán armar las ideas y el hilo conductor de la historia después en el montaje, las acciones y conductas emotivas de sus personajes, los diálogos, los conflictos y sus soluciones dramáticas, la música que los apoyará como recurso expresivo y todo el entorno en que se producirán los hechos entre otros muchos aspectos que después en su conjunto conformarán el filme como producto acabado⁴³.

Al referirse a qué cuestiones deben tenerse presentes en la redacción de un guión cinematográfico, el director ruso Alexandre Dvchenko, en su trabajo *“Escribir para el cine”*, recomendaba a los futuros cineastas lo siguiente:

“... al escribir un guión, como al componer versos, se debe ser siempre muy exigente en la elección de las palabras, a la vez que generoso e imaginativo para hallar medios de expresión visual, que a veces no son menos económicos ni menos claros que la palabra...”

Por todos los medios, hay que intentar hacer valer el guión en su carácter de género literario auténtico, ocupándose de todos los detalles. Hay que escribir de tal manera que no sólo el realizador sepa exactamente lo que se debe hacer, sino que el actor que llega por primera vez al estudio también pueda orientarse con seguridad en cuanto a los intereses del escritor...”⁴⁴

El guionista por tanto no sólo debe conocer las exigencias específicas del cine sino que debe poseer también el arte del manejo de las palabras. En la actualidad en muchos de los programas de enseñanza académica de las escuelas de cine, los estudiantes que se preparan para ser futuros guionistas, reciben conocimientos sobre las diferentes formas de expresión literarias además de los relacionados con la fotografía, la edición, producción y dirección, teniendo en muchos casos como profesores a escritores profesionales.

Ahora bien, el hecho de que exista un guión, no resulta suficiente para que ya tengamos con él un filme. No siempre el guión guarda una relación directa con el rodaje, e incluso puede concebirse éste sin un guión previo, interviniendo ahí otras cuestiones como son las relaciones entre improvisación y argumento, entre cine documental y cine de ficción. Sobre esto analiza Pere Gimferrer que “la realidad de cualquier obra fílmica, ficción, documental o experiencia intermedia, no es reductible al guión, ni necesariamente inferible a éste”⁴⁵

Del guión al filme hay todo un proceso de creación y elaboración que está presente incluso, hasta en aquellos filmes donde el propio director es el guionista, las condiciones materiales del rodaje y la necesidad de adaptar en muchas ocasiones lo que se pensó inicialmente de una forma a otra, la improvisación y la creatividad de los realizadores, el acomodo a exigencias económicas y otras de carácter extra artísticas, como censura, etc y la propia esencia del cine que siempre resulta un documental de algo, aunque solo sea en última instancia como en las historias de ficción, inciden entre otros muchos factores en que de lo que se escribe inicialmente a su resultado audiovisual final existan generalmente diferencias.

El guión resulta así en muchas ocasiones un punto de partida, pero no necesariamente el producto final. Y existen otras cuestiones: probemos a entregarle un mismo guión a varios directores y obtendremos películas absolutamente distintas. La ductibilidad reside en los métodos y en el estilo de cada cual, eso es más que obvio, pero innegable es la valoración a partir del nivel de sensibilidad y talento, solidez cultural y dominio de la profesión que tendrán cada uno de ellos.

Aquí también cabría recordar cómo en ocasiones de excelentes guiones originales se han producido películas mediocres o fallidas y al contrario, de guiones endebles y mal estructurados, algunos directores han logrado excelentes filmes después en la pantalla.

Proyecto de soporte entonces para el filme, el guión es a su modo un género literario y si se descarta que se convierta en filme, adquirirá una extraña autonomía. No parece probable, dice Gimferrer, que nadie filme nunca el guión escrito por García Lorca “*Viaje a la Luna*”, o el de Salvador Dalí “*Babaouo*”, o el guión de Carl Theodor Dreyer sobre la vida de Jesucristo, que el gran director danés no pudo nunca rodar y se haya hoy depositado con diversos apuntes y croquis sobre como realizar su rodaje en los archivos que guardan el material de este cineasta. Todos estos guiones inéditos tienen existencia propia y son considerados textos literarios.

Resuelta una práctica común en el cine el realizar versiones, remakes, de obras ya realizadas con anterioridad, repitiéndose y renovándose con mayor o menor fortuna y tanto la original como sus versiones forman parte de la historia del cine.

Pero un guión no realizado no se le considera como algo que forme parte de esa historia, no es cine, sino un nuevo y anómalo género literario subsidiario, al que Gimferrer califica de “anfíbio”, ni más ni menos seductor que el libreto de una ópera cuya música no hubiera llegado a componerse.

Hay también los guiones de películas que fueron realizadas en este caso por Eisenstein, Bergman, Visconti, Buñuel y otros grandes directores de cine, que se han publicado en forma de libros y que atraen el interés de lectores y espectadores por su calidad intrínseca y sobre todo porque se sabe que esta calidad ha sido corroborada luego por su realización cinematográfica.

Pero en uno u otro caso, en los inéditos y en los realizados, en los casos más adversos o en los más favorables, no estamos en presencia aún de lo que es propiamente cine. El guión puede ser en sí mismo excelente, mediano y deplorable, pero no es cine mientras no sea rodado, y ahí existe una diferencia con el texto literario como puede ser una novela, pero por otra parte emparenta al cine con la poesía, la cual también necesita como éste del instante, del momento de producirse para que se haga realidad su existencia. No hay cine fuera de la sala de proyección, no hay poesía fuera del poema escrito tal como lo recibe el lector o el oyente. El instante de componer un poema o el instante de rodar un filme, son tan irrepetibles como el instante en que el público toma contacto con el poema o con la película.

De la novela al cine: el tránsito del texto a la pantalla

Las relaciones entre cine y novela han sido múltiples y complejas desde los mismos orígenes del cine. Tal como ya se ha analizado, en buena parte el modelo de novela, de cierta clase concreta de novela, como fue la decimonónica, ha condicionado la génesis y evolución del relato cinematográfico hasta nuestros días.

Pero esta acción también se ha operado en sentido inverso, pues el cine sin lugar a dudas ha contaminado, influido e incluso modificado profundamente en algunos aspectos, la estructura de la narración literaria contemporánea. Muchos de los recursos que emplea hoy esta narrativa y que nos resultan usuales como lectores, no se explican sin el precedente que para ello representa la existencia del cine. Esto es a lo que el ensayista español Pere Gimferrer denomina el efecto “boomerang” del cine hacia la literatura.

Este efecto ya se estaba haciendo notar desde aquellos primigenios tiempos en que el cine estaba encontrando su propio camino y lenguaje dentro de las artes, aunque para algunos estudiosos la relación entre cine y novela es probablemente más importante hoy día que durante cualquier período anterior.

Según el crítico literario cubano Ambrosio Fornet “ya a principios de siglo la novela europea de vanguardia se repliega

en sí misma, en un dramático forcejeo con el lenguaje y sus propios laberintos imaginarios, ante el empuje del folletín, el cine y ese inesperado refuerzo enemigo que llegó a convertirse en el folletín de los analfabetos: la novela radial.”⁴⁶

El cine, asegura Fornet, dio a la novela una conciencia hipertrofiada de sus propios recursos poéticos y técnicos en el preciso momento en que la misma perdía su carácter narrativo, es decir, su sentido de la realidad.

¿ Entonces, qué tomó del cine esa novela de vanguardia?. El mismo Fornet argumenta cómo, mientras por una parte ese nuevo tipo de novela renunciaba al argumento, al héroe, a la psicología y a la ilusión de realidad, por otra se apoderaba de las técnicas del montaje cinematográfico, de sus formas de manipular el tiempo y el espacio en la narración, para terminar elaborando una poética obsesionada con la imagen, con la imaginación visual. En otras palabras, gracias al cine, su narrativa se hizo menos novelesca y más cinematográfica. Del cine tomó esa visión cinematográfica del acontecimiento que la lleva a exponer un hecho mediante sus manipulaciones externas, tal como si fuera captada por una cámara.

“Es un proceso que se extiende, dice Fornet, de Joyce a Robbe – Grillet, pasando por Dos Pasos, Azorín, Faulkner y la nueva novela latinoamericana. Esta última recibe la influencia por doble vía: del cine mismo y de la narrativa estadounidense. Por lo demás ya nadie se sorprende de que un poemario escrito en este continente se titule “*Oración por Marilyn Monroe*” o una novela “*La pasión de Rita Hayworth*”. Al igual que sus lectores, los escritores de nuestro tiempo van al cine y no son impermeables”⁴⁷

Existe ciertamente, según la ensayista española Carmen Peña - Ardid, un gran número de importantes estudios que de forma bastante exhaustiva han rastreado la presencia de ciertas “modelaciones cinematográficas” en las obras de John Dos Passos, Faulkner, Malraux, Robbe - Grillet o Vargas Llosa entre otros.

Cita así por ejemplo, a los estudios que se han hecho en particular sobre el empleo por parte de Dos Passos, en su trilogía *U.S.A. (1930 - 1936)*, de los conceptos cinematográficos de collage y de “cámara ojo”, lo cual pudo estar influenciado por la relación que tuvo el escritor con el realizador ruso Serguei Eisenstein durante la estancia de éste en los Estados Unidos en esa etapa.

Estos estudios no sólo se refieren a una posible influencia de las técnicas cinematográficas de Griffith en los narradores norteamericanos de estas primeras décadas del siglo, sino también a la presencia en los mismos de las tendencias renovadoras de Dziga Vertov, Kulechov, Eisenstein y Pudovkin quienes por esa fecha daban a conocer sus obras y criterios teóricos en cuanto al cine.⁴⁸

El empleo del montaje cinematográfico en la novelística de Vargas Llosa o las “tentaciones cinematográficas” de García Márquez han sido también objeto de estudio por parte de algunos autores que se han acercado a la literatura de nuestro continente y al análisis del comportamiento dentro de ella de las relaciones entre el cine y la novela.⁴⁹

Es indudable que el cine ha tenido una determinada importancia en la formación de algunos escritores. Según Peña -

Ardid, el hábito instituido socialmente de frecuentar al cine como espectáculo y considerarlo como parte indispensable de la vida cultural contemporánea, ha contribuido de manera decisiva a que el mismo se asuma como *vivencia* por parte del escritor, quien no podrá abstraerse entonces de tenerlo en cuenta en sus referentes sentimentales, en su imaginario, o sus puntos de vista socio-psicológicos para plasmar personajes e historias.

Ya en 1928, el escritor Thomas Mann, quizás el primero en establecer una relación entre cine y novela, señalaba lo siguiente: “(el cine...) posee una técnica del recuerdo, conoce sugerencias psicológicas y se distingue por una exactitud de detalles humanos y objetivos que bien poco pueden enseñar al dramaturgo, pero sí mucho al narrador.”⁵⁰

El cine ha sido también un gran creador de estereotipos, comportamientos humanos e incluso modalidades del habla en los que también se apoyan en muchas ocasiones los escritores actuales para aprovechar en ese sentido la experiencia cinematográfica previa que poseen sus lectores. Es sabido por ejemplo, que el cine negro norteamericano ha ejercido una importante influencia en la evolución que ha experimentado la literatura del género de suspenso y policiaca de nuestros tiempos, tanto en los temas y personajes y situaciones que aborda como en sus formas y estilos narrativos.

Esta influencia que de forma general se ha analizado, se hace mucho más viva y evidente, cuando los escritores incursionan en el cine como guionistas o participan directamente en la realización cinematográfica a través de la adaptación de sus obras a la pantalla. El escritor Senel Paz, guionista de varias películas cubanas ha recalcado en varias ocasiones que su relación

con el cine ha tenido muchas influencias en su obra literaria y que se considera un escritor diferente después de lo que denomina su “matrimonio con el cine”. Sobre esto, en un artículo suyo publicado en la revista *Cine Cubano*, refiere así su particular experiencia:

“... un narrador (con sentido cinematográfico, eso sí) pierde en el cine muchos de los recursos narrativos a los que estaba acostumbrado, por la implicación de éstos con la palabra, pero a la vez tiene acceso a otros nuevos, específicamente cinematográficos que estimulan el acto de narrar. Sin ir más lejos, el actor, el fotógrafo, el músico, el editor, aportan al escritor recursos narrativos, **otros** recursos narrativos igualmente fascinantes. Pensemos por ejemplo en la elipsis, un recurso tan apreciado por cualquier literato. También es un recurso cinematográfico y se consigue en uno u otro caso por vías muy específicas de cada lenguaje. El recurso por tanto no se pierde sino se transforma. A la vez ganas en el cine nuevas posibilidades de narrar de las que no puedes disponer en la literatura, como puede ser el actor. De cualquier manera, cuando vienes de la literatura y en particular de la novela, en las primeras experiencias encuentras que narrar en el cine resulta como hacer el amor en una hamaca, pero al rato le vas agarrando el juego y terminas comprendiendo que también en la hamaca las posibilidades son infinitas. Sólo se trata, entonces, de hacer el amor”⁵¹

De esta forma también el cine ha saldado sus deudas con la literatura, a la vez que reivindica una tradición que gracias a él pudo hacerse evidente, recuérdese que para la mayoría de los autores que han analizado esta relación desde la óptica de la crítica literaria, esta influencia del cine en la novela contemporánea

no es más que una devolución de las técnicas y los préstamos que en ese sentido el propio cine había tomado de la literatura.

La adaptación de la novela al cine. Sus principales problemas

Las complejidades de la relación cine – novela no sólo están en la presencia de las técnicas y formas de narrar del primero en la segunda, sino también en el tan debatido campo de las adaptaciones literarias en el cine.

Una buena parte de la producción cinematográfica mundial de todos los tiempos proviene de textos literarios, ya sean novelas o piezas teatrales. En la actualidad en las gavetas de los productores se acumulan adquisiciones de los derechos de transposición cinematográfica de novelas de numerosos autores, desde los más hasta los menos conocidos. Una buena muestra de ello es el conocido productor Dino de Laurentis, quien en una oportunidad confesó a la prensa que en tres años se había gastado para su compañía unos 300 millones de liras en la compra de obras literarias de diversos autores italianos.

Cuando un realizador selecciona una novela para llevarla a la pantalla, qué es lo que se toma de la misma, cuando no solamente se elige narrar a la manera de su autor, sino que además se elige narrar el mismo tema que su autor narró?...o dicho en otras palabras, **¿Qué es lo que se adapta al llevar una novela al cine?**

Según Pere Gimferrer, los problemas de adaptación de una novela al cine pueden ser fundamentalmente de dos órdenes:

❑ de equivalencia de lenguaje y

□ de equivalencia del resultado estético obtenido

En lo que respecta al primer problema, el relacionado con la equivalencia del lenguaje, ya analizamos cómo el cine fue forjando a través de todo su desarrollo una gramática visual, que le permitió a su vez encontrar diferentes soluciones técnicas para traducir en imágenes aquellas formas más usuales y propias del relato literario que tomó como patrones.

El descubrimiento de la importancia del plano y sus diferentes variantes; el perfeccionamiento del montaje, y la adquisición por parte de éste de cualidades nuevas que le permitieran la plasmación visual de las metáforas, ideas y conceptos que necesitaba para expresarse y el empleo creativo de la cámara para asumir distintos puntos de vista en la narración, fueron entre otros muchos, los diversos recursos técnicos y artísticos que el cine fue encontrando en esa búsqueda constante de llevar a la imagen el sentido y el significado de las palabras.

Pero según aclara el propio Gimferrer, las relaciones entre la novela y su adaptación filmica no deben analizarse en este terreno, de si se logra o no en su resultado o producto cultural cinematográfico una equivalencia de lenguajes, entre el literario contenido en la obra original y el lenguaje empleado en el cine para adaptarla a la pantalla, sino principalmente en la **equivalencia del resultado estético obtenido**.

Cada lenguaje es lo que es, y ni aún en el más óptimo de los supuestos, el lenguaje visual podrá obtener equivalencias plenas de recursos que son propios del lenguaje literario”, enfatiza Gimferrer⁵² No siempre una imagen literaria, como ya también hemos analizado, encuentra una equivalencia exacta o al menos

lo más cercana posible a su esencia o espíritu en su traducción visual.

Cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético obtenido, se está refiriendo al efecto producido en quien recibe la obra, ya se trate del lector o en el caso que nos ocupa, del espectador fílmico.

Una adaptación cinematográfica bien realizada, genuina como obra artística, deberá producir en el espectador un efecto análogo al que provoca la novela en el lector. No se trata entonces de reproducir al pie de la letra o de mimetizar los resultados literarios, sino de alcanzar mediante los recursos fílmicos de que se disponen un resultado similar, al que puede provoca la lectura en quienes se acercan a esa obra por la vía literaria.

Al respecto, el escritor cubano Fayad Jamís escribía en una oportunidad lo siguiente:

“Una película es buena, en definitiva por sus resultados artísticos y humanos, no por su mayor o menor aproximación a la novela que le ha servido de base. A mí personalmente la supuesta antinomia cine – literatura me recuerda un poco la otra más vieja de pintura – dibujo. Un “dibujado” fresco de Boticelli y un “pintarrajeado” óleo de Van Gogh son igualmente grandes obras del arte pictórico.”⁵³

De la maestría y habilidad del realizador en la utilización de los recursos de que dispone, dependerá no sólo la validez de la cinta como adaptación y como obra fílmica autónoma, sino también la posibilidad de que un material literario mediocre, pueda dar una película notable o por el contrario, que de un ma-

terial literario de primer orden, resulte un producto filmico insignificante.

No siempre la mejor adaptación es la más fiel. Los cuatro episodios de la enorme adaptación que hiciera en el cine soviético el director Serguei Bondartchuk entre 1963 y 1965 de *La guerra y la paz*, de Tolstoi, y que consta de 9 partes (Austerlitz, Natacha, La Batalla de Borodino y El incendio de Moscú), que contienen indudablemente más información acerca de lo relatado en el libro que la versión italo - estadounidense más reducida de la misma novela realizada por King Vidor en 1956, y por supuesto, la soviética en este caso, presenta una mayor fidelidad histórica al ser rodada en el lugar de los hechos que se narran en el libro original. Pero en ambos casos, el nivel estético alcanzado en su resultado final, no difiere mucho, según opina Gimferrer.

El mayor rigor histórico de Bondartchuk queda descompensado en ocasiones por el estilo barroco elegido por el realizador para sus imágenes, muy alejado del espíritu del estilo de Tolstoi a quien le conviene más la serenidad y desnudez contemplativa del lenguaje empleado por Vidor.

El autor citado, Pere Gimferrer, al analizar los problemas relacionados con la adaptación de la novela al cine, llama la atención sobre un hecho curioso: una buena parte de la historia del cine, y no siempre sus títulos menores, está formada por adaptaciones de obras de muy escaso valor literario o por adaptaciones de obras de calidad que han sido objeto en el guión de un tratamiento que las degrada al nivel de aquellas.

Ninguna persona dotada de un mínimo gusto literario, soportaría la lectura de novelas en que se basan películas que

han resultado exitosas en el cine tales como *Una mujer en la luna* (1928) de Fritz Lang, *Lo que el viento se llevó* (1939) de Víctor Fleming, *Confidencias de una mujer* (1962) de George Cukor, *Con él llegó el escándalo* (1960) de Vincent Minelli, entre otras a las que casi ningún cinéfilo regatearía méritos.

Se ha demostrado también que cuanto mayor es la riqueza de un texto literario, mayor es también su potencial de adaptaciones posibles, y cada adaptación a su vez responderá a un punto de mira distinto. Ello se aprecia particularmente en las grandes obras caracterizadas por la pluralidad de los niveles de lectura, que lejos de reducir su poder de sugerencia, lo expande y amplía casi ilimitadamente.

Pero esto que a simple vista puede parecer muy favorable para las adaptaciones de este tipo de obra en el cine, no siempre en la práctica ha tenido el éxito esperado. Tal es el caso según Gimferrer de *Don Quijote de la Mancha*, obra sobre la cual no existe en su opinión, ninguna adaptación realmente satisfactoria. Las dos únicas que poseen cierto nivel de dignidad – expresa Gimferrer – la soviética de 1957, dirigida por Gregori Kozintsev, y la francesa de 1934, dirigida por el germano Pabst, no son más que dos hermosos álbumes de imágenes muy cuidados plásticamente, pero que restituyen sólo algo del clima de la época, visto con ojos actuales, sin entrar en las implicaciones sociales y morales del relato y mucho menos en lo que constituye quizás el principal núcleo de interés para la crítica reciente: su riqueza y multiplicidad de puntos de vista narrativos.⁵⁴

Ambas adaptaciones llevaron a la pantalla aspectos del Quijote que importan mucho al lector actual, como la recreación visual de la época, pero que no formaban en modo alguno

parte del proyecto estético de Cervantes y que en ningún caso, ni siquiera concediendo primacía a la perspectiva de ahora, pueden constituir el sentido capital de la novela.

El problema de la adaptación no reside sólo en el lenguaje narrativo que se emplea para adaptar, ni tampoco en la calidad del resultado obtenido, aunque este último factor, es el que cuenta por supuesto a la hora de dilucidar el valor de una película, pero de una película como obra en sí, no del valor que tenga como adaptación.

El cineasta mexicano Arturo Ripstein, cuando se refería a cómo realizó su adaptación de la obra de García Márquez, *“El coronel no tiene quien le escriba”*, analizaba recientemente cómo enfrenta desde su óptica de realizador el reto de llevar una obra literaria a la pantalla, y al respecto explicaba lo siguiente:

“Cuando encuentro la inspiración en obras literarias soy fiel al momento de decir: esto es lo que yo quería. Pero la novela queda siempre relegada al término de fuente. Yo soy fiel al cine, no a la literatura...”

No es mi intención que la película entre a competir con el libro. Son lenguajes distintos y en última instancia paralelos. Se trata de la traducción del libro a otro lenguaje. Pero no pretende ser ni peor ni mejor que la fuente. La película no cambia al libro. Es una traducción de las emociones que me produjo la novela cuando la leí por primera vez. Insisto, no pretende ser ni mejor ni peor, es distinta, es otra cosa, es un acontecimiento inspirado en otro acontecimiento...”⁵⁵

Generalmente lo que más fácil resulta adaptar en el cine de una obra literaria, es el escenario donde transcurren los he-

chos, la reconstrucción del vestuario de sus personajes, de las calles, las casas, y los espacios públicos, en fin de todo aquello que formaba parte del entorno cotidiano del escritor de la época y que era tomado por él con entera naturalidad para que se integrara a su historia, pero que a fin de cuentas, como eran cosas dadas por supuestas, no entraban en el área de sus intenciones estéticas de una manera consciente. Estos mismos elementos sin embargo, con el transcurso del tiempo adquieren nuevos significados, suscitan el interés y hasta se transforman en poéticos, resultando por ello muy atractivos para el mundo del cine y su lenguaje.

El cineasta entonces, podrá ceder a la tentación de creer que ha adaptado la obra sólo con adecuar lo que a la mayoría de los lectores y espectadores seduce hoy a primera vista de una obra del pasado: sus escenarios y ambientes.

Por supuesto, esto no significa que al llevar una novela al cine, el guionista y el director no tengan en cuenta la importancia y el papel que dentro de su discurso narrativo le concedió su autor a estos elementos. Para algunos autores del siglo XIX como fueron Balzac y Zola, los escenarios tienen el carácter de metáforas de la acción que se desarrolla en ellos, no son sólo datos referenciales para contextualizar los mismos en una época o momento determinado, sino que por sí mismos ya tienen valor expresivo, comportándose como un personaje más y en ocasiones con un lugar protagónico. Pero para otros novelistas, como por ejemplo Stendhal o Dostoievski, lo fundamental era la psicología de los personajes, que actúan por lo general en escenarios neutros o muy funcionales.

Es por esto también, que en muchas ocasiones resulta más fácil adaptar obras que se acercan a este estilo de Balzac, por la misma naturaleza realista del cine, que proceder a la manera de un Dostoievski con su introspección psicológica, porque a diferencia de la narración literaria a la cual le está permitido escamotear o dar por supuestas cosas, en la cinematográfica, deben saltar literalmente a la vista en la pantalla.

El lenguaje visual, aunque a cambio tenga otras ventajas de las que carece el literario, no dispone de esa clase de privilegios. En la situación actual del cine, no es posible escamotear nada, a menos que se quiera correr el riesgo de destruir el asentimiento a la complicidad en la ilusión realista en que se basa la actitud receptiva del espectador.⁵⁶

Es por esta razón, que el cine, por su carácter de ilusión de la realidad, no puede prescindir del peso visual que el entorno ajeno a los personajes posee, de recrear y mostrar en sus fotogramas los paisajes, las calles, los espacios interiores donde transcurre la acción y sus diversos decorados, así como describir con sus tomas el vestuario de sus personajes y todo su mundo exterior.

Sobre esto Gimferrer ejemplifica de forma muy clara:

“Si un cineasta filma las habitaciones de la casa...(de un personaje), una vez, no podrá evitar filmarlas de nuevo íntegramente – aún cuando no le confiera relieve dramático alguno – cada vez que alguna secuencia transcurra en ellas; si desea realizar unos escenarios y dejar otros en penumbra tendrá que recurrir a planos muy próximos de rostros o bien a recursos de iluminación, o incluso dar un tratamiento anodino a unos decorados y trabajar mucho visualmente otros...”⁵⁷

Esto está en correspondencia con las características de uno y otro lenguaje. Debe recordarse que la ocultación de unos aspectos de la realidad relatada o simplemente su omisión forman parte de la esencia del lenguaje literario que es un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad, mientras que inversamente, el lenguaje fílmico se caracteriza porque en el terreno visual es un lenguaje simultáneo pudiendo mostrar de una sola vez por medio del encuadre aspectos de una realidad única.

El tránsito de este lenguaje sucesivo al simultáneo es uno de los más difíciles de lograr cuando se adapta una novela al cine y donde este tiene que hacer gala de todo su poder de síntesis como medio de expresión audiovisual

Existe un tipo de adaptación cinematográfica donde el cine suspende provisionalmente su carácter de lenguaje simultáneo, que muestra varias cosas a la vez, para convertirse en lenguaje sucesivo y mostrar en este caso sólo una cosa: la actuación de los actores.

En este tipo de adaptación se exploran a fondo todas las posibilidades que tiene el cine como arte de la observación del comportamiento humano, al dársele el peso fundamental en el discurso cinematográfico a la actuación de sus personajes.

En la trama de este tipo de filme se trata de disminuir la distancia entre actor y personaje, con el objetivo de lograr una intensa identificación y comunicación de este último con el espectador. El foco de atención del espectador estará entonces en la actuación de ese personaje y en el desarrollo y desenlace de la historia en que el mismo se encuentra involucrado. El entorno

que la cámara registra, se convierte aquí en una especie de telón de fondo para la historia que se narra, sin función dramática, ya que adquiere en la misma un plano secundario.

Según Gimferrer una operación de esta índole no difiere a la manera de proceder en la literatura de autores que como Dostoievski centraron su atención más en la psicología de los personajes que en el entorno en que viven y actúan.

La autora Carmen Peña - Ardid, analiza cómo se barajan también en este asunto otros tres tipos de problemas relacionados con la adaptación de las obras literarias al cine y que atañen a la presencia de la novela en el mismo, y cita en este caso los siguientes:

- ❑ El tipo de obras literarias tienen mayor afinidad con el cine. Aquí se hace referencia a cómo las novelas de acción resultan más fáciles de adaptar por sus contenidos y sus propias características, que las hacen muy dúctiles para llevarlas a la pantalla, ya que permiten cumplir con ellas todas las reglas del espectáculo cinematográfico. En este tipo de novela se supone que no hay que profundizar mucho en los rasgos psicológicos de los personajes, sino en los elementos externos de la acción lo cual las convierte en una materia prima “idónea” para traducirlas al lenguaje del cine.
- ❑ La idea de que los textos de segunda categoría resultan más aptos para el cine que las grandes obras maestras de la Literatura.
- ❑ La mayor adecuación del filme a las dimensiones temporales del cuento o de la novela corta.

En relación con el segundo aspecto, es cierto que atrae la atención, cuando se pasa revista a la historia de las adaptaciones literarias en el cine, el hecho de que ninguno de los grandes clásicos de la novelística ha llegado a ser un gran clásico del cine, y esto no resulta casual, sino más bien un indicativo de los límites de la adaptación y de las diferencias que existen entre ambos lenguajes.

La historia del cine ha demostrado que las grandes novelas pueden dar buenas películas, pero no grandes películas. Según Gimferrer, un repaso a los títulos más relevantes de la historia del cine revelará en efecto que ninguno de ellos corresponde a una adaptación de un título de importancia parecido en la historia de la novela.⁵⁸

Cuando un gran novelista ha sido llevado con éxito al cine, ha sido cuando se han adaptado al mismo sus obras menores o secundarias más que sus títulos capitales. Así ha sucedido con Dostoievski, Balzac, el cual tiene una gran cantidad de versiones de este tipo de sus obras en la pantalla, Zolá, y Thomas Mann entre otros.

Precisamente, este último, Thomas Mann al referirse a su experiencia como escritor con respecto al cine, expresaba lo siguiente:

“Como autor literario, no he tenido hasta ahora demasiada suerte con el cine. *Los Buddenbrooks*⁵⁹ ha sido llevada al cine, pero sin excesiva satisfacción por parte de los aficionados al libro. En lugar de limitarse a relatar, y dejar que los caracteres hablen por sí mismos, lo que se hizo con ella fue una mezquina obra de la vida de comercio, en la que poco queda del libro a ex-

cepción de los nombres. Un excelente productor berlinés pensó temporalmente filmar *La montaña mágica*; no me sorprende, pues un tratamiento de la misma habría producido un maravilloso espectáculo, una enciclopedia fantástica, con cientos de digresiones en todos del círculo. Visiones de todos los mundos: naturaleza, deporte, investigación, medicina, política, agrupados todos en un coro épico... Pero no se hará. Semejante producción planteaba demasiadas necesidades materiales e intelectuales.”⁶⁰

Lo anterior expresado por Mann es totalmente cierto y corrobora lo analizado con relación a cómo los grandes novelistas han quedado mejor reflejados en el cine a través de sus obras menores. El realizador italiano Luchino Visconti fue quien llevó con éxito su breve novela *Muerte en Venecia* (1970) y acarició también durante los últimos años de su vida el proyecto de llevar a la pantalla la monumentalidad, descrita por su autor, de *La montaña mágica* que no se pudo materializar tampoco en esa ocasión por problemas de producción.

No puede negarse que algunas importantes novelas contemporáneas han dado lugar a películas de destacada calidad, pudiendo citarse entre ellas a manera de ejemplo, la primera adaptación de *La Madre* de Gorki, llevada al cine por Pudovkin en 1926, en pleno auge creativo del denominado Cine de Octubre, o la versión de *Las viñas de la ira* de John Steinbeck que filmó John Ford en 1940 para Hollywood.

Entre los años 50 y 60, cuando hacen su eclosión los principales movimientos de vanguardia de la posguerra, como el neo realismo italiano y la nueva ola francesa, se evidenció una especie de idilio, que para muchos críticos fue pasajero, entre el cine y la literatura. Este idilio por ejemplo, se manifestó en Francia

por la presencia en su cinematografía de guionistas procedentes del nouveau roman, representados principalmente por Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras, que a la distancia trataron de revivir las tendencias de la vanguardia francesa de los años 20, adaptándolas ahora a las nuevas circunstancias del desarrollo del cine como arte.

Pero según opina Gimferrer, a partir de ese momento, las divergencias entre cine y novela actual comenzaron a acentuarse, y recalca que resulta significativo el hecho de que la mayoría de las grandes novelas de los años sesenta y setenta no hayan podido llevarse al cine.

“No se trata de que no haya adaptaciones satisfactorias – dice Gimferrer – sino, simplemente, que no hay adaptaciones de ninguna clase de la mayoría de estas novelas.”⁶¹

Como ya se ha dicho, uno de los principales novelistas del denominado boom de la literatura latinoamericana que ocurre en esos años, y uno de los escritores de mayor reconocimiento y éxito mundial en estos últimos tiempos, como ha sido Gabriel García Márquez, se ha negado reiteradamente a vender a los productores que lo han intentado, los derechos de adaptación de su magistral obra *Cien Años de Soledad*.

Quizás por su experiencia como crítico cinematográfico, animador e incluso protagonista de muchos proyectos de cine en el continente, lo que le ha permitido conocer los límites y las posibilidades de uno y otro lenguaje y porque ha constatado en la práctica de algunos directores cómo sus obras han sido llevadas con suerte y vida desigual a las que tuvieron en el mundo literario, ha preferido por lo general escribir guiones originales que

permitir o participar directamente en la adaptación de sus cuentos y novelas.⁶²

En este sentido, la cinematografía mexicana cuenta en su haber importantes filmes que llevan en sus guiones la autoría de este escritor colombiano. En 1965 el importante realizador Arturo Ripstein debuta en el cine con el filme *Tiempo de morir*, cuyo guión fue concebido originalmente por García Márquez y Carlos Fuentes. Más tarde en 1985, basada en esta misma historia, el colombiano Jorge Alí Triana realizaría también su ópera prima pero sin lograr rebasar la versión de Ripstein que sigue quedando como la más fiel al espíritu y esencia del estilo del escritor.

Otros directores mexicanos como Alberto Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*, 1964) y Jaime Humberto Hermosillo (*María de mi corazón*, 1980) han sobresalido en el cine de su país, haciendo su particular contribución a la renovación del mismo, con argumentos especialmente concebidos por García Márquez para sus filmes.

A fines de los 70, el reconocido director chileno Miguel Littín, rodó *La viuda de Montiel* (1979), filme que en opinión de los críticos, resultó una discutida versión de varios cuentos de García Márquez, sintetizados en el guión en una sola historia que no logró atrapar en realidad la riqueza de los relatos que se tomaron como base.

A mediados de los 80 diferentes directores latinoamericanos y un español, filmaron varios largometrajes bajo el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, reunidos en una serie a la que se le llamó genéricamente “*Amores difíciles*”.

Dichos filmes se basaron en ideas, fragmentos y relatos literarios de García Márquez y entre ellos estuvieron “*El verano de la señora Forbes*” dirigido por Jaime Humberto Hermosillo, “*Los amores de la Bella palomera*” de Ruy Guerra, “*Milagro en Roma*” de Lisandro Duque y “*Cartas del Parque*” de Tomás Gutiérrez Alea. Estos dos últimos fueron sin lugar a dudas los más logrados de dicha serie.

En “*Cartas del parque*” Alea adaptó para la pantalla el memorable pasaje del escribano que escribe cartas de amor por encargo y se enamora de la destinataria, que aparece en la novela *El amor en los tiempos del cólera*, logrando una traducción visual del mismo con aciertos desde el punto de vista cinematográfico.

En el cine brasileño el director Ruy Guerra, además del filme ya mencionado, llevó al cine en 1983 el argumento de “*Eréndira*”, basado en un antiguo guión que años antes había rodado la realizadora venezolana Margot Benacerraf y que más tarde se convertiría en novela. En los 90, Guerra realizaría la serie de seis capítulos con relatos de García Márquez reunidos bajo el nombre de “*Me alquilo para soñar*”(1992).

Los años 90 presentan además en el cine latinoamericano, otros títulos basados en argumentos originales de García Márquez. En el 1992, el cubano Tomás Gutiérrez Alea filmó en México para la serie televisiva “*Con el amor no se juega*” del taller de guiones de este escritor, la historia “*Contigo en la distancia*” y en Colombia en el año de 1996 en coproducción con otros países Jorge Alí Triana dirigió “*Edipo Alcalde*”.

Recientemente, en el año de 1998 Arturo Ripstein llevó al cine su visión de la novela *El coronel no tiene quien le escriba*. En

este caso García Márquez puso como condiciones para su realización que no quería intervenir ni en la elaboración del guión ni en ninguno de los aspectos de la producción, no asistiría al rodaje y sólo se pondría en contacto con la película cuando esta estuviera terminada, como un espectador más. Cuando este hecho se produjo, declaró lo siguiente con relación al filme:

“*El Coronel no tiene quien le escriba* es un gran filme: Rips-stein me ha hecho justicia y yo a él al seguir escribiendo 30 años después”⁶³

Otro de los grandes novelistas iberoamericanos, el cubano Alejo Carpentier, fue llevado al cine en 1978 por el cineasta chileno Miguel Littin, con su filme *Viva el presidente*, ambiciosa puesta en pantalla de la novela de este escritor, *El recurso del método*.

En 1989, el mexicano Paul Leduc realizó en coproducción con España, *Barroco*, filme inspirado en *El concierto Barroco* de Carpentier, y donde a criterio de muchos especialistas, este director logra sortear con éxito, con sus imágenes, el complejo desafío carpenteriano de esta obra, donde se especula sobre los lazos ambiguos que unen a América con Europa, los orígenes mestizos de su música y su cultura, todo ello con el peculiar estilo narrativo de este autor.

El cine cubano de los 90 también tiene entre sus filmes adaptaciones de la obra de Carpentier. En 1994, Humberto Solás intentó atrapar la magnificencia y el barroquismo literario de *El siglo de las Luces* y en 1996, Octavio Cortázar trató de rescatar la contemporaneidad de *Derecho de Asilo* para el contexto latinoamericano.

Es cierto de que aún hay una gran cantidad de obras de importantes escritores latinoamericanos que nos resultan imposibles concebirlas y atraparlas en adaptaciones cinematográficas, tal es el caso de *Rayuela* de Cortázar⁶⁴, *Paradiso* de Lezama Lima, *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes o alguna de las escritas por el autor quizás más irreductiblemente literario de este continente como fue Jorge Luis Borges⁶⁵, obras capitales por derecho propio de nuestra cultura que sólo existen y se les comprende como textos, como esencia literaria.

Esto no significa que existan y que continúen existiendo obras y autores susceptibles de ser adaptados al cine y que de esta comunión entre el cine y la literatura se sigan obteniendo resultados beneficiosos para ambos lados, enriqueciendo los amplios caminos de la novela y ensanchando el horizonte, más allá de sus límites, de lo cinematográfico.

Cine y Teatro: una relación centenaria entre aproximaciones y negaciones

La comparación del cine con la literatura, tal como se ha analizado, ha sido una referencia casi obligada en la mayoría de los estudios teóricos que se han ocupado de la naturaleza del cine. En ellos no sólo se ha examinado el controvertido problema de las adaptaciones literarias, sino también las relaciones e intercambios que han existido entre el cine y el teatro, en la búsqueda por descubrir y dilucidar lo específico de la narración y el lenguaje filmico y lo que lo separa y distingue del literario en cualquiera de sus formas.⁶⁶

En este sentido también muchas tendencias se han puesto de manifiesto, como la que sostienen, aún hasta nuestros días, algunos especialistas empeñados en defender al cine de toda contaminación externa y ajena a lo que consideran su “verdadera esencia” y su preminencia por ejemplo con respecto al teatro, alegando a favor del primero su probada eficacia y superioridad, demostrada durante estos últimos cien años de historia compartida.

Bajo este prisma, muchos críticos entonces suelen utilizar el ambiguo término de “teatral”, para impugnar algunos filmes que ellos consideran como aburridos, carentes de creatividad cinematográfica, poco manejo de la cámara, limitados escenarios o escenas demasiado cargadas de diálogos. Opiniones que no

son nuevas y que recuerdan las polémicas que ya desde los años veinte, en pleno apogeo del cine mudo, protagonizaban los representantes de los diferentes grupos de vanguardia que desde diferentes perspectivas estéticas se empeñaban en clarificar lo específico del cine, abogando para ello, por su liberación de las tendencias teatrales y naturalistas que en su opinión lo lastraban como arte.

Desde entonces hasta acá se han planteado también una gran cantidad de interrogantes, en la búsqueda por delimitar qué realmente diferencia al cine del teatro y cuánto de lo heredado de este cercano antecedente mantiene su vigencia. En las posibles respuestas, el análisis de la relación cine-teatro se ha centrado en dos cuestiones fundamentales:

- en los problemas relacionados con las adaptaciones fílmicas de obras teatrales y
- en la incidencia del lenguaje teatral en el fílmico, lo cual abarca también el estudio del papel que han tenido las estructuras teatrales en la formación y evolución del lenguaje cinematográfico.

El ensayista español, Pere Gimferrer analiza que si bien aparentemente se tratan de dos problemas distintos, ya que el primero es simplemente un caso particular de la cuestión general de las adaptaciones de obras literarias, mientras que el segundo afecta al núcleo esencial de lo que es el cine como medio de expresión, lo cierto es que no siempre resulta posible considerarlos por separado.⁶⁷

Es incuestionable el hecho de que el cine hoy no se confunde con el teatro, porque como también señala el propio Gim-

ferrer, si se confundiera sobraría uno de los dos. Pero ello ha sido a costa de que el lenguaje escénico redefiniera sus posibilidades a la luz de los nuevos límites expresivos que señalaba el cine y de que el lenguaje fílmico, a partir de la incorporación de la palabra y posteriormente del color – cuya aceptación probaba de modo irreversible que el espectador quería para el arte de la imagen en movimiento, el máximo grado de realismo – se fijara a sí mismo una meta distinta de la conseguida en los años de madurez del cine mudo, independizándose de la herencia teatral con la que había nacido.⁶⁸

Con frecuencia cada vez más se observa en el teatro actual la tendencia a centrarse en una concepción donde tiene un mayor peso la entidad visual y gestual en su discurso que el texto. Este puede quedar reducido a sonidos y a un farfuleo ininteligible en el lenguaje, o simplemente reducido o subordinado a la acción conjunta del resto de los elementos que conforman el espectáculo teatral. Tendencia utilizada tanto para ofrecer una nueva lectura mucho más contemporánea, de las obras clásicas, cuyos textos se dan ya por conocidos y sabidos por el gran público como para aquellas obras que asumen criterios novedosos y de vanguardia en su concepción escénica.

Por otra parte el cine actual incorpora cada vez con más fuerza el diálogo en su discurso fílmico, y nadie acusa por ello de “teatralidad” a las películas que se caracterizan por ello, pues la palabra ha sabido acomodarse al lenguaje cinematográfico y ajustarse a sus reglas escénicas.

La relación cine – teatro desde los orígenes del cine hasta la actualidad: de la imitación a los intercambios liberadores

Entre 1895 y 1900, veinticinco siglos de historia teatral contemplaban con altanería el advenimiento de aquel nuevo “pasatiempo para gente baja”, como era considerado el cinematógrafo que se estrenaba en los reducidos espacios que le cedían los circos y las ferias de moda. El invento, tal como ya se ha analizado, que nació sin credenciales artísticas en sus inicios, en dos o tres décadas estuvo en condiciones de entablar competencia con las demás artes por la supremacía de la expresión plástica y en demostrar su eficacia como medio de comunicación para la transmisión de las ideas.

Alrededor de 1908, ya prosperaban en Francia los llamados filmes de arte, que a fin de cuentas no eran otra cosa que registros mecánicos de prestigiosas puestas en escenas teatrales. Ya en ese entonces el cine debió enfrentarse a uno de sus primeros problemas: la solución de la distribución visual del encuadre, la disyuntiva Lumiere – Méliés. Este último le concedió a su incipiente lenguaje el don tan privilegiado de la fantasía y la posibilidad de recurrir a la ficción para contar sus historias pero a cambio lo mantuvo apegado a los patrones teatrales heredados.

A partir de Griffith se produjo una ruptura definitiva con el teatro, sustituyendo, como dice Gimferrer, la seducción cultural del filme de arte europeo por la nueva fascinación de un producto puramente cinematográfico. A partir de entonces comenzó a consolidarse un tipo de narración cinematográfica del que había desaparecido casi por completo todo tributo al legado escénico.⁶⁹

La aparición del sonido en la pantalla silente resultó una explosión y el surgimiento también de nuevos problemas que la madurez estética del arte mudo daba ya por superados. Pero el cine sonoro representó también un redescubrimiento del teatro, redescubrimiento que se hacía ahora bajo otra óptica diferente desde el punto de vista cualitativo a la realizada por Melies.

El cine hasta este momento, década del 30, como analiza Gimferrer, había respondido únicamente ante la novela y sólo subsidiariamente ante el teatro, con el que de todos modos mantenía en común el hecho de ser una acción representada por unos actores ante el público. Con la llegada del sonido se produciría lo que él denomina “un triple juego de espejos y reflejos” entre el cine, el teatro y la novela, expresión también, en última instancia de las relaciones convergentes que existen entre las tres formas de expresión artística.

Esto sucedía porque según este autor, “la novela decimonónica es con frecuencia una sucesión de escenas equivalentes a las teatrales... y la posibilidad del diálogo en la pantalla ampliaba las zonas no previstas por el patrón novelesco, dejando en el aire la cuestión de su identidad...”⁷⁰

De esta compleja relación de aproximación – evitación entre el cine y el teatro darían cuenta dramaturgos tan autorizados como Max Reinhardt, el hombre que liberó con su obra al teatro, de la tiranía estilística decimonónica. El mismo había declarado en 1925, cuando ya habían sido realizadas obras tan cinematográficas como el *Acorazado Potemkin*, que el cine era un peligroso parásito del teatro, la música y la pintura. Diez años después cuando trabajó para Hollywood en la adaptación de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, este célebre tea-

trista cambió de opinión y reconocía al séptimo arte “como el más maravilloso medio de representación del drama”, aceptando que la pantalla había adelantado en una década más que el teatro en el último siglo.⁷¹

La incorporación de la palabra al cine, fue lenta y como ya se sabe, no estuvo exenta de traumas, replanteos estéticos y criterios encontrados sobre su validez artística. El panorama cinematográfico de los 30 se vio enmarcado en dos tendencias; una que abogaba por una especie de teatro filmado, donde los diálogos tuvieran un trato preferencial a fin de demostrar las posibilidades y ventajas del sonido en el cine y otra enmarcada en la concepción de un “cine puro”, donde el mayor peso lo tuviera la imagen visual como soporte y esencia del lenguaje y donde la palabra se “acomodara” a una estética heredada del cine mudo.

El importante teórico francés Jean Mitry, en su estudio acerca de las relaciones del cine con el teatro y la literatura advierte que “la mayoría de las películas anteriores a 1940, a pesar de que fueron muy visuales en su forma y estilo, reflejaban la influencia teatral en la dramaturgia, es decir, en la expresión mediante la imagen de una historia sometida a la finalidad necesaria del drama, a su ineluctable avance hacia un desenlace feliz o desgraciado”⁷²

En los años 40 y 50 gracias al desarrollo que alcanza el lenguaje cinematográfico en esas décadas, comienza a hacerse evidente una mayor y mejor integración entre lo visual y lo sonoro. El cine para ese entonces ha podido modelar los principios que lo definen mucho mejor como arte moderno, gracias al trabajo creativo y renovador de realizadores que como Orson Welles, Cukor o Renoir se destacan en estos años. En las obras de los

mismos se observa un mejor manejo de los diálogos, la dramaturgia y su tratamiento escénico y sobre todo un trabajo mucho más depurado en la dirección y concepción de la actuación o conducta de los actores dentro del plano. Se abrió con ello una nueva era de comunicaciones e interrelaciones fructíferas entre el teatro y el lenguaje fílmico, a la vez que el cine demostraba con sus propios medios su capacidad innata para representar cualquier tipo de historia con menos limitaciones que el teatro, acercándose en ese sentido de nuevo a la novela.

El juego de espejos y reflejos, entre cine, novela y teatro se mantenía, dice Gimferrer, pero ya en esas décadas el sonido aparecía perfectamente incorporado a una formulación estética cohesionada. La aparición de la televisión en los años 50 traería nuevos elementos a esta problemática, al aparecer con ella un nuevo lenguaje que requiere del tratamiento de la acción en planos muy próximos, donde se privilegia la palabra y que asume en su interior elementos visuales y dramáticos heredados del cine y del teatro.

La revolución ocasionalmente iconoclasta que representaron los movimientos de vanguardia como la nueva ola francesa, la aparición del free cinema y el auge de las cinematografías nacionales entre las décadas del 50 y los 60, trajeron de nuevo el tema del poder absoluto del lenguaje del cine como arte, y se comenzó a entronizar como resultado de las nuevas ideas en torno a ello, un rechazo visceral a toda influencia externa, entre las que estaba por supuesto el teatro. Por esos años prosperó el hábito crítico de estigmatizar como retóricas y caducas todas aquellas películas que tuvieran señales o evidencias teatrales.

En los primeros años de la segunda posguerra, se avivó la antigua querrela entre cine y teatro a raíz del debate suscitado alrededor de las adaptaciones de obras teatrales de Shakespeare realizadas a la fecha por Lawrence Olivier. Así el problema de las adaptaciones se asociaba también a las discusiones y análisis que desde uno u otro campo se hacían sobre las ventajas o limitaciones de cada uno de estos lenguajes para expresarse.

En el caso particular de las adaptaciones fílmicas de obras teatrales, según Gimferrer, durante mucho tiempo reinó entre los profesionales del cine la concepción de que una adaptación cinematográfica debía borrar toda huella de teatralidad, entendido este concepto en el sentido más externo y literal: huir del teatro no significaba que debía pensarse “ cinematográficamente las secuencias sino en filmar aquellas cosas que no pueden aparecer en el escenario y que el cine sí puede lograrlas...”⁷³.

Bajo esta óptica se hicieron no pocas adaptaciones fílmicas de obras teatrales entre los años 30 y 40 donde se tenía como práctica, para evadir la estructura dramática teatral original, el cambio de escenarios y la aparición de exteriores. Esta tendencia en muchas ocasiones realmente provocaba en su resultado cinematográfico, la ruptura del climax dramático de la acción y la pérdida de su coherencia.

Uno de los problemas que trajo entonces la adaptación de obras teatrales en el cine fue el relativo a **los cambios o mantenimiento de los escenarios con respecto a las obras o textos originales.**

Pere Gimferrer llama la atención aquí sobre el hecho de que es el trabajo en el espacio fílmico en el interior del encuadre

y no la naturaleza de lo que aparece en él, la verdadera piedra de toque para determinar si el espectador se halla o no ante un producto cinematográfico genuino.⁷⁴

La estructura de una obra teatral es tan apta como cualquier otro texto literario que tenga condiciones para ello, para dar origen a una buena película, si se le confiere un tratamiento cinematográfico adecuado, aún cuando se respeten los escenarios y situaciones tal como aparece en su concepción teatral. Si se filma con un verdadero sentido del cine, con una dirección de actores idónea y que se corresponda con este medio y con un tratamiento espacial que respete las leyes del lenguaje cinematográfico, el resultado final será CINE y no necesariamente TEATRO, aunque este haya sido la materia prima seleccionada para lograrlo.

La historia del cine exhibe una buena cantidad de filmes cuya historia transcurre en muy pocos escenarios, a veces una buena parte del tiempo de la acción se desarrolla en una habitación, donde el interés descansa en el diálogo y en el comportamiento escénico de los personajes y ello no significa que sean obras de teatro filmadas, sino en muchas ocasiones muestras de buen cine. Recuérdese, en este sentido *El Ángel exterminador* de Buñuel (1962) donde la acción transcurre en medio de la asfixiante atmósfera de un solo escenario y el filme *Doce hombres en pugna* de Sidney Lumet (1957) donde los personajes, miembros de un jurado, deliberan todo el tiempo ante la cámara encerrados en una habitación.

Sobre esto precisamente analiza Gimferrer lo siguiente:

“La virtualidad cinematográfica de una obra, no se mide por el número de veces que se hace salir al espectador a la calle

o trasladarse de un lugar a otro, sino por el grado que muestra su lenguaje de verdadera planificación filmica⁷⁵

El otro problema que se ha puesto en evidencia en las adaptaciones en el cine de obras teatrales es el de los **diálogos**, su peso e importancia en el discurso del filme.

Hoy no se discute el hecho de que con el cine sonoro surgieron nuevas leyes cinematográficas que lo separaron definitivamente de la estética del cine mudo y que le permitieron alcanzar una visión más totalizadora e integradora de la realidad. Pero esas discusiones cambian de matiz cuando se aborda ya concretamente el problema de la incorporación de la palabra al discurso filmico y las diferencias que en ese sentido pueden presentar una puesta en escena en el cine y otra en las tablas.

Es en este punto donde la mayoría de los autores que analizan este problema recurren, a manera de ejemplo, a las polémicas que se han suscitado con las adaptaciones de las obras en el cine de un autor tan universal como el inglés William Shakespeare.

Shakespeare, sintetiza entre otras muchas cosas, la cima y el modelo cabal del teatro de la palabra. Pero además, por su enorme prestigio literario, por la naturaleza de sus temas y hasta por el hecho de ser el autor paradigmático de los países de habla inglesa, entre los cuales se encuentran los Estados Unidos, quien ha dominado la industria del cine desde los años 20 hasta acá, ha sido particularmente favorecido por el cine desde entonces, siendo el autor que más adaptaciones ha experimentado en su historia y cuyo caso resulta idóneo para el análisis de las relaciones entre palabra escénica y palabra filmica y sus implicaciones.

Entre los realizadores que desde diferentes ópticas se han acercado a la obra de Shakespeare, se destacan en particular el inglés Lawrence Olivier, los norteamericanos Orson Welles y Mankiewicz, el japonés Akira Kurosawa y el ruso Kozintsev, los cuales se han plantearon desde sus respectivos estilos el llevar a la pantalla la obra de Shakespeare con un mayor rigor, fidelidad y espíritu creativo. Cada uno de ellos puede resultar ilustrativo para el análisis no sólo de la presencia de Shakespeare en el cine, que de por sí puede generar varios estudios monográficos por su amplitud y diversidad, sino también para estudiar los retos que se plantean cuando se elige insertar la palabra y el texto teatral como base para un filme.

De todos ellos, la mayoría de los especialistas coinciden en que con Lawrence Olivier y Orson Welles se llega al centro del problema, pues ambos reunieron en su persona la doble responsabilidad de realizador y protagonista principal, polarizando con los resultados de sus obras las opiniones de la crítica y las polémicas en torno al tránsito del teatro al cine en el caso de sus adaptaciones.

En el caso particular de Olivier se centra la mirada de muchos estudiosos de este problema como Pio Baldelli y Pere Gimferrer. Este actor – director británico, hizo de la obra de Shakespeare el referente principal de su labor tanto en el teatro como en el cine durante toda su carrera artística, y sobre las virtudes que veía en la producción literaria de este clásico, manifestaba en una ocasión lo siguiente:

“Si en 1599 hubiera existido el cine, Shakespeare hubiera sido el más grande productor de filmes de su tiempo. Puede decirse que escribía para el cine, cuando fragmentaba la acción en

una serie de pequeñas escenas y se anticipaba así a la técnica de la pantalla, impaciente como se demuestra en muchos de sus dramas, por las limitaciones paralizantes del teatro...”⁷⁶

Aunque estos criterios le son reprochados por Pio Balde-lli, quien ve en ellos una concepción anticuada ya superada de lo que es el cine, al que se le reducía de esta forma sólo a su posibilidad de movimiento físico, no deja de ser interesante pues explica en cierto sentido la fascinación y el interés que tenía este creador por la obra de Shakespeare como eje de su producción fil-mica.

El autor Pere Gimferrer considera por su parte que de las tres adaptaciones más importantes interpretadas y dirigidas por él, es sin dudas la de *Enrique V* (1944) la que puede considerarse la más lograda como película y como versión de un original. Y esto se debe en su opinión a que “*Enrique V* no deja nunca ni puede decirse que aspire a otra cosa, que a la filmación de una obra teatral, pero Olivier se plantea en forma inteligente y sensible las posibilidades estrictamente visuales que, en sus límites prefijados, ofrecía este enfoque.”⁷⁷

Entre los méritos que se le señalan a este filme está la excelente interpretación del director- protagonista, la combinación de soluciones teatrales con las cinematográficas y el tratamiento cromático que hace de esta película uno de los hitos en la historia del empleo de las posibilidades del color en el cine durante la primera etapa de su generalización como recurso expresivo.

Su siguiente adaptación fue *Hamlet* (1948) donde asume para hacerla un punto de vista más contemporáneo con respec-

to a la obra original, al recurrir para ello a las técnicas del psicoanálisis para abordar la personalidad de este controvertido personaje shakespeariano. Sin embargo, el balance general obtenido no fue satisfactorio y la crítica, en particular la británica, fustigó esta puesta en pantalla, en contraste con el entusiasmo con que la divulgó la maquinaria propagandística hollywoodense.

Lo cierto es que esta versión de *Hamlet* desató toda una polémica de criterios encontrados sobre la validez o no de las adaptaciones teatrales en el cine. Mientras unos alababan sus virtudes cinematográficas, su montaje sin cortes, el manejo de la cámara para comunicar al espectador los estados de locura del personaje principal, y argumentaban la presencia de un lenguaje autónomo del texto teatral, otros en cambio lo acusaban de pasivo, inerte, carente de cadencia cinematográfica y lo calificaban de ser un filme puramente teatral.

Uno de estos últimos es por ejemplo el teórico norteamericano J. H. Lawson, quien le critica al filme lo siguiente:

“En cierto modo Olivier convencionaliza el tema, reduciéndolo a un estudio psicológico unidimensional. Por mucho que se esfuerce en usar la cámara con sentido creador, le faltan los conocimientos técnicos necesarios para desarrollar libremente una narración en lenguaje cinematográfico. Su preparación es esencialmente teatral: piensa teatralmente.”⁷⁸

En oposición a eso, el crítico italiano Chiarini escribía en 1948 a raíz del estreno del filme lo siguiente: “Olivier ha encontrado para el texto de Shakespeare el movimiento, el ritmo propio del cine. Ese girar de la cámara alrededor de la tragedia... son ritmados con la sintaxis precisa del lenguaje empleado. La

interpretación que Olivier nos ha dado es netamente cinematográfica, hasta el punto de no poderse dar igual en el teatro.”⁷⁹

El pecado original según Pio Baldelli de todas estas tendencias es que intentan hacer dicotomías y ver los aspectos por separados, al comparar indebidamente con el texto literario, buscan entonces una correspondencia positiva o no y aíslan lo que consideran “puramente cinematográfico” sobre la base de un concepto erróneo de división y jerarquía entre las artes, evitando de esta forma una caracterización integral de la obra como obra artística en sí, de lo que lo hace única, distinta o diversa.⁸⁰

Después de haber analizado todos estos elementos generales pudiéramos preguntarnos, ¿qué es lo que realmente separa al cine del teatro? ...

Al analizar las diferencias entre estos dos medios de expresión artística, algunos autores como el teórico húngaro Bela Balazs contraponen las leyes que rigen para uno y otro de la siguiente manera:

El **teatro**, visto como espectáculo y no como texto, está caracterizado por una distancia determinada e invariable del espectador, por una visión totalizadora del espacio de la acción y ausencia de cambios de perspectiva fuera de los cambios de escena.

Esto se opone a cuatro nuevos principios introducidos por el **cine**:

- distancia variable entre el espectador y la escena

- división de la escena en planos separados
- encuadre variable (ángulo y perspectiva de las imágenes detalladas dentro de la escena.)
- El montaje, principio organizador y ordenador de las tomas separadas (planos) que engarza no sólo “escenas” más o menos extensas, sino los detalles más pequeños de los mismos “como piezas de un mosaico colocadas en orden cronológico.”⁸¹

Como puede verse, en lo anterior se concede una importancia a las diferentes funciones que tiene el **espacio** en cada uno de estos medios. Como muy bien ha observado Jean Mitry, en el teatro el espacio es un “*marco*”, un receptáculo que contiene al drama y sus personajes, pero no es un elemento de *composición*. El espacio fílmico por el contrario está comprometido en la acción, en el argumento, *es un elemento constitutivo del drama*⁸²

En estos límites entre la estética teatral y las formas del cine, cabrían también otras diferencias como las que se refieren a las que existen en el campo de la **recepción**, y donde se manifiestan diversas actitudes físicas y psicológicas entre los espectadores de cine y los de teatro.

Mientras que en el cine como es conocido, operan mecanismos de **identificación** por parte de los espectadores con los personajes que le propone la pantalla valiéndose de los modos de representación propios del lenguaje cinematográfico, en el teatro se produce en cambio un **distanciamiento**, una especie de “oposición mental” que le permite separar al espectador del actor del personaje que encarna.

Otra distancia la marcaría en ese sentido el hecho en que se producen ambos espectáculos: mientras el teatral es asumido como un “**acto colectivo**” **socializado** a toda la platea de espectadores, el cinematográfico se caracteriza por asumirse como una especie de **intercambio individual, íntimo** entre el espectador y la obra fílmica, propiciada esta sensación de “espectador de primera fila” por el tamaño de la pantalla y las condiciones de oscuridad de la sala, con lo que nos acercaríamos en este caso a una posición más cercana a la que tiene el lector ante la novela.

En el teatro y en el cine existen además dos conceptos distintos de **ilusión de la realidad** y hay también diferentes formas de lograrla.

En el teatro generalmente se logra un asentimiento cómplice del espectador quien se integra a sus reglas de juego escénico, adoptando para ello una especie de “ceguera” voluntaria para aceptar las distancias evidentes que existen entre escenografía y realidad. Ceguera muy parecida a la que en su oportunidad mostraba el público ante los telones pintados, reconstrucciones en estudio y proyecciones de fondo que le ofrecía el cine en sus primeros tiempos a cambio de los verdaderos escenarios y locaciones naturales.

Mientras que en el teatro se juega con esa otra “realidad escénica”, el cine lo hace con la propia realidad, más aún en la actualidad donde su tendencia no es sólo a obtener una ilusión de esa realidad, sino la de filmar y atrapar en toda su complejidad y diversidad la realidad misma.

Paralelamente a esto, el teatro contemporáneo ha ido renunciando al realismo en el sentido que éste tenía para Shakes-

peare o Racine, es decir, dice Gimferrer “la aceptación por parte del espectador, sobre unos indicios escénicos convenidos, e insuficientes en sí mismos, de la validez como realidad efectiva de tal o cual escenario sugerido por el decorado.” Y más adelante concluye: “...esta realidad escénica debe ser estilizada, debe diferenciarse en algo de la realidad bruta vivida por el espectador, ya que de no darse esta diferencia, no podría percibirse como espectáculo. Aquí las posibilidades son múltiples y divergentes y pueden ir desde la gran tramoya operística hasta la ritualidad tribal de los grupos experimentales...”⁸³

El otro elemento de contraste al cual ya se ha hecho referencia de forma general es el diverso empleo y funciones que tiene la palabra en el cine y en el teatro, visto este último no sólo como espectáculo sino también como texto, en su doble condición como forma artística literaria y verbal.

Sobre este aspecto mucho se ha escrito también y existe una gran diversidad de criterios en cuanto a las diferencias que marcan la presencia del discurso en la pantalla y en el escenario. El ensayista español Jorge Urrutia al referirse en particular a la presencia de la palabra en el cine analiza que este es un problema o un caso particular de lo acústico, y que por ese motivo, un monólogo por ejemplo, es posible en el escenario pero en muchas ocasiones inaceptable en la pantalla, porque “el discurso interior es un comportamiento humano y no algo acústico...”⁸⁴

El cine no sólo heredó del teatro determinadas convenciones en el ámbito de las formas de representación sino también estructuras semánticas narrativas propias del drama a las que fue fiel durante mucho tiempo. Transitó en su desarrollo desde una teatralidad en la organización de las historias ficticias que

contaba, hasta alcanzar un dominio del arte del relato con sus propios medios, desplazándose una y otra vez entre el teatro y la novela, en el doble juego de espejos que ya analizamos, para lograrlo.

Los cientos de versiones de obras teatrales llevadas al cine han demostrado que entre ambos puede existir y de hecho existe, un perenne intercambio de riquísimos matices que no tiene que oscilar, necesariamente, entre los extremos escolásticos en uno u otro campo. El contenido o el tema de un filme puede ser tan teatral como lo decida el realizador o guionista. No habrá deméritos para el resultado final siempre y cuando la forma, la traducción de este contenido en imágenes consiga convencer como buen cine.

Cien años de cine han labrado pacientemente y como a saltos la total liberación de toda atadura teatral, pero también corren tiempos en que, a nivel de esencias, nada se parece más a una excelente película que una buena puesta en escena.

No sólo el cine es un arte con vocación para los hallazgos y las revoluciones, su mirada conciliadora y ávida también por aprender, ha permitido dignificar y revalorizar al teatro con sus acercamientos al mismo en todos estos años de historias compartidas.

Algunos filmes latinoamericanos significativos basados en obras literarias del continente (por orden alfabético)

aguas bajan turbias, Las

Argentina, 1952

Dirección: Hugo del Carril

Guión: Eduardo Borrás

Basado en la novela **El río oscuro** de Alfredo Varela

Alias Gardelito

Argentina, 1961

Dirección: Lautaro Morúa

Guión: *Augusto Roa Bastos*

Basado en el cuento **Toribio Torres, alias Gardelito** de Bernardo Kordon.

Así es la vida

Argentina, 1939

Dirección: Francisco Mugica

Guión: Francisco Oyarzábal y José María Beltrán

Basado en la obra homónima de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas

Aventuras de Juan Quin Quin

Cuba, 1967

Dirección y guión: Julio García Espinosa

Basado en la novela **Juan Quin Quin en Pueblo Mocho** de Samuel Feijóo

balandra Isabel llegó esta tarde, La

Venezuela, 1950

Dirección y guión: Carlos Hugo Christensen

Basado en la obra homónima de Guillermo Meneses

Bella del Alhambra, La

Cuba, 1989

Dirección: Enrique Pineda Barnet

Guión: *Miguel Barnet* y Enrique Pineda Barnet

Basado en la novela testimonio de Miguel Barnet **La canción de Rachel**

Besos brujos

Argentina, 1937

Dirección y guión: José Agustín Ferreyra

Basado en el cuento de Enrique García Velloso

Cadena perpetua

México, 1978

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Vicente Leñero y Arturo Ripstein

Basado en la obra de Luis Spota **Lo de antes**

Casa del ángel, La

Argentina, 1957

Dirección: Leopoldo Torre-Nilsson

Guión: *Beatriz Guido*, Leopoldo Torre-Nilsson y Mario Rodríguez Mentasti

Basado en la novela homónima de Beatriz Guido

Cecilia

Cuba, 1981

Dirección: Humberto Solás

Guión: Humberto Solás, Nelson Rodríguez, Jorge Ramos y Norma Torrado

Versión libre de la novela **Cecilia Valdés** de Cirilo Villaverde

Ciudad y los perros, La

Perú, 1984-1985

Dirección: Francisco Lombardi

Guión: José Watanabe

Basado en la novela homónima de Mario Vargas Llosa

Como agua para chocolate

México, 1991

Dirección: Alfonso Arau

Guión: *Laura Esquivel* sobre su propia novela

Cóndores no entierran todos los días

Colombia, 1984

Dirección: Francisco Norden

Guión: Dunav Kuzmanich, Antonio Montana, Carlos José Reyes

Y Francisco Norden

Basado en la novela de Gustavo Alvarez Gardiazábal

Coronel no tiene quien le escriba, El

México, 1999

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Paz Alicia Garciadiego y Arturo Ripstein

Basado en la novela homónima de Gabriel García Márquez

Cuatro días de septiembre

Brasil, 1997

Guión: Leopoldo Serrán

Basado en la novela de Fernando Gabeira

De eso no se habla

Argentina, 1993

Dirección: María Luisa Bemberg

Guión: Jorge Goldenberg y María Luisa Bemberg

Basado en el cuento homónimo de Julio Llinás

Deuda interna, La

Argentina, 1987

Dirección: Miguel Pereira

Guión: Eduardo Leiva Müller y Miguel Pereira sobre diversos relatos de Fortunato Ramos

difunta, La

Brasil, 1965

Dirección: León Hirszman

Guión: León Hirszman y Eduardo Coutinho

Basado en la pieza teatral homónima de Nelson Rodrigues

Dios se lo pague

Argentina, 1948

Dirección: Luis César Amadori

Guión: Tulio Demicheli

Sobre la obra teatral *Deus lhe pague* de Joracy Camargo

Doña Flor y sus dos maridos

Brasil, 1976

Dirección: Bruno Barreto

Guión: Eduardo Coutinho y Leopoldo Serrán
Basado en la novela homónima de Jorge Amado

Ellos no usan smoking

Brasil, 1981

Dirección: León Hirszman

Guión: *Gianfrancesco Guarneri* y León Hirszman

Sobre la obra teatral homónima de Gianfrancesco Guarneri

Entre Marx y una mujer desnuda

Ecuador, 1996

Dirección: Camilo Luzuriaga

Guión: Arístides Vargas

Basado en la obra de Jorge Enrique Adoum

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda

México, 1995

Dirección: Sabina Berman e Isabelle Tardan

Guión: *Sabina Berman*, basado en su obra teatral homónima

Fresa y chocolate

Cuba, 1993

Dirección: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío

Guión: *Senel Paz*, basado en su cuento **El bosque, el lobo y el hombre nuevo.**

Golpes a mi puerta

Venezuela, 1992

Dirección: Alejandro Saderman

Guión: *Juan Carlos Gené*, basado en su obra teatral homónima

Guerra gaucha, La

Argentina, 1942

Dirección: Lucas Demare

Guión: Ulises Petit de Murat, Homero Manzi y Lucas Demare

Basado en la novela homónima de Leopoldo Lugones

hora de la estrella, La

Brasil, 1985

Dirección: Suzana Amaral

Guión: Alfredo Oroz y Suzana Amaral

Basado en la novela de Clarice Lispector

Hora y vida de Augusto Matraga

Brasil, 1966

Dirección y guión: Roberto Santos

Basado en la obra de Guimarães Rosa

Ilona llega con la lluvia

Colombia, 1996

Dirección: Sergio Cabrera

Guión: Jorge Goldenberg, Ana Goldenberg y Sergio Cabrera

Sobre la novela de Alvaro Mutis

Imperio de la Fortuna, El

México, 1985

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Paz Alicia Garciadiego sobre el relato de Juan Rulfo **El gallo de oro**

En 1964 Roberto Gavaldón realizó **El gallo de oro**, inspirado en el mismo.

Inocencia

Brasil, 1983

Dirección: Walter Lima

Guión: Lima Barreto y Walter Lima Junior

Basado en la obra homónima de Visconde de Taunay

Inundados, Los

Argentina, 1961

Dirección: Fernando Birri

Guión: Fernando Birri y Jorge Alberto Ferrando

Basado en el relato homónimo de Mateo Booz

Iracema, uma transa amazónica

Brasil, 1974

Dirección: Jorge Bodanzky y Orlando Senna

Guión: Orlando Senna, Jorge Bodanzky y Hermano Penna

Adaptación de la novela de José de Alencar **Iracema, lenda do Cerá**

Jefe, El

Argentina, 1958

Dirección: Fernando Ayala

Guión: *David Viñas* y Fernando Ayala

Basado en el cuento homónimo del libro **Paso a los héroes y otros cuentos de la década absurda** de David Viñas

lugar sin límites, El

México, 1977

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Arturo Ripstein, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco y Carlos Castañón sobre la obra de José Donoso

Macunaima

Brasil, 1969

Dirección y guión: Joaquim Pedro de Andrade sobre la novela homónima de Mario de Andrade

Madagascar

Cuba, 1994

Dirección: Fernando Pérez

Guión: Fernando Pérez y Manuel Rodríguez

Adaptación del relato *Beatles vs Durán Durán* de Mirta Yañez

mano en la trampa, La

Argentina, 1961

Dirección: Leopoldo Torre-Nilsson

Guión: Leopoldo Torre-Nilsson, *Beatriz Guido*, Ricardo Muñoz y Ricardo Luna

Basado en la novela homónima de Beatriz Guido

Mansión de Araucaima, La

Colombia, 1986

Dirección: Carlos Mayolo

Guión: Julio Olaciregui

Basado en la obra homónima de Alvaro Mutis

María

Colombia, 1922

Dirección: Máximo Calvo y Alfredo del Diestro

Guión: Alfredo del Diestro y Enma Roldán

Basado en la novela de Jorge Isacc

En 1972 se realizó una nueva versión bajo la dirección de Tito Davison, con guión del mismo y de Edmundo Báez.

Memorias de la cárcel

Brasil, 1984

Dirección y guión: Nelson Pereira Dos santos, basado en la novela de Graciliano Ramos

Memorias del subdesarrollo

Cuba, 1968

Dirección: Tomás Gutiérrez Alea

Guión: Tomás Gutiérrez Alea y *Edmundo Desnoes*

Basado en la novela homónima de Edmundo Desnoes

Niño de ingenio

Brasil, 1965

Dirección y guión: Walter Lima Junior, basado en la novela de José Lins do Rego

Oriana

Venezuela, 1985

Dirección: Fina Torres

Guión: Fina Torres y Antoine Lacomblez

Basado en la novela de Marvel Moreno

Pagador de promesas, El

Brasil, 1962

Dirección: Anselmo Duarte

Guión: Anselmo Duarte y *Días Gómes*

Basado en la obra teatral homónima de Días Gómes

País portátil

Venezuela, 1979

Dirección: Iván Feo y Antonio Llerandi

Guión: Iván Feo, Antonio Llerandi e Ibsen Martínez
Basado en la novela homónima de Adriano González León

Pequeña revancha

Venezuela, 1985

Dirección: Olegario Barrera

Guión: Olegario Barrera y Laura Antillana

Basado en el cuento **La composición** de Antonio Skármeta

Pez que fuma, El

Venezuela, 1977

Dirección: Román Chalbaud

Guión: *Román Chalbaud* y José Ignacio Cabrujas

Basado en la pieza teatral homónima de Román Chalbaud

Pixote, a lei do mais fraco

Brasil, 1980

Dirección: Héctor Babenco

Guión: Héctor Babenco y Jorge Durán

Basado en la novela de José Louzeiro **Infancia dos mortos**

Prisioneros de la tierra

Argentina, 1939

Dirección: Mario Soffici

Guión: Ulises Petit de Murat y Darío Quiroga

Basado en diversos relatos de Horacio Quiroga: **Desterrados, Un peón, La bofetada y Los destiladores de naranjas**

Raíces

México, 1953

Dirección: Benito Alazraki

Guión: Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbáchano Ponce,

María Elena Lazo, Jomí García Ascot y Fernando Espejo.
Basado en un cuento de Francisco Rojas González

recuerdos del porvenir, Los

México, 1968

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Julio Alejandro y Arturo Ripstein

Basado en la novela de Elena Garro

romance del Aniceto y la Francisca, El

Argentina, 1966

Dirección: Leonardo Favio

Guión: Carlos Flores y Leonardo Favio

Adaptación libre del relato **El cenizo** de Jorge Zuhair Jury

Santa

México, 1931

Dirección: Antonio Moreno

Guión: Carlos Noriega Hope

Basado en la novela homónima de Federico Gamboa

En 1918 fue adaptada por primera vez por Luis G. Peredo. En 1968 fue llevada nuevamente al cine mexicano por Emilio Gómez Muriel y finalmente transfigurada por Paul Leduc bajo el título de **Latino Bar**, en 1990

Sao Bernardo

Brasil, 1972

Dirección y guión: León Hirszman sobre la novela homónima de Graciliano Ramos

Siglo de las Luces, El

Cuba, 1993

Dirección: Humberto Solás

Guión: Alba de Céspedes, Jean Cassies y Humberto Solás

Basado en la novela homónima de Alejo Carpentier

Simao, o caolho

Brasil, 1952

Dirección: Alberto Cavalcanti

Guión: Alberto Cavalcanti, Miroel Silveira y Oswaldo Molles

Basado en el libro de Galeao Coutinho

Soy un delincuente

Venezuela, 1976

Dirección: Clemente de la Cerda

Guión: Luis Correa y Clemente de la Cerda

Basado en la obra homónima de Ramón Brizuela

Tres tristes tigres

Chile, 1968

Dirección y guión: Raúl Ruiz basado en la pieza teatral homóni-

ma de Alejandro Sieveking

Vámonos con Pancho Villa

México, 1935

Dirección: Fernando de Fuentes

Guión: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia

Basado en la novela homónima de Rafael F. Múñoz

Vidas secas

Brasil, 1963

Dirección y guión: Nelson Pereira Dos Santos, basado en la no-

vela homónima de Graciliano Ramos

Viuda negra, La

México, 1977

Dirección: Arturo Risptein

Guión: Vicente Armendáriz, Ramón Obón y Francisco Villar

Basado en la obra teatral de Rafael Solana **Debiera haber avispa**

Warawara

Bolivia, 1930

Dirección: Velasco Maidana

Guión: *Antonio Díaz Villamil* basado en su obra **La voz de la quena**

Yo, la peor de todas

Argentina, 1990

Dirección: María Luisa Bemberg

Guión: María Luisa Bemberg y Antonio Larreta

Basado en el ensayo de Octavio Paz **Sor Juana Inés o las trampas de la Fe**

Notas

- 1 Connell, Frank D. *El cine y la imaginación romántica*. Ed. Gustavo Gili, 1977 pág. 12
- 2 Baldelli, Pío. *El cine y la obra literaria* Ed. ICAIC, 1966 pág. 312 - 313
- 3 Alvarez, Enrique. *Adiós a la literalidad*. Revista Cine Cubano No. 146, Octubre- diciembre 1999, pág. 3
- 4 Kanin Fay y Wagner, Robert W. *Cómo se entrena a directores y escritores en la elaboración de guiones en los Estados Unidos*. Boletín de E.I.C.T.V., San Antonio de los Baños, 1992. Publicado originalmente en el Journal of the University Film Association XXXII, 4 (Otoño 1980) Traducido por José Rodríguez Feo.
- 5 Marcel Martin. *La estética de la expresión cinematográfica. Introducción*. Boletín de Información cinematográfica. No. 11 Ed. ICAIC, La Habana, 1983, pág. 77-78
- 6 Urrutia, Jorge. *Imago Litterae. Cine. Literatura*. Ed. Alfar, Sevilla, 1984 pág. 32
- 7 Urrutia, Jorge, Ob. citada pág. 35
- 8 Baldelli, Pío, Ob. citada, pág. 294
- 9 George Melies (1861-1938, París) fue pintor, prestidigitador, caricaturista y propietario del Teatro Robert Houdin del Music Hall parisino. Una vez aparecido el cinematógrafo, decidió no sólo exhibir películas sino también realizarlas y en 1896 empezó a rodar sus primeros filmes de corte naturalista. De especialista del trucaje en la escena teatral se convirtió en especialista del trucaje en la pantalla, creando con ello el espectáculo cinematográfico y las incipientes sílabas del lenguaje cinematográfico. Chaplin lo llamó “ el alquimista de la luz”
- 10 Fernando de Fuentes está considerado como uno de los maestros del cine mexicano de su época dorada. Con su filme *Allá en el Rancho Grande* realizada en el año de 1936 lanzó el cine mexicano al mercado latinoamericano con gran éxito, lo cual le abrió las puertas a su etapa de oro y al desarrollo de la comedia folclórica como género y como símbolo de la época. En su filmografía se encuentran filmes importantes como *El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), consideradas entre las mejor realizadas en el periodo.

- 11 *La novela Hijo de Hombre*, de Roa Bastos, fue llevada al cine en 1961 por Lucas Demare; Roberto Arlt, uno de los modelos de literatura contemporánea no académica, muerto en 1942, llegó al cine en 1972 con *Los siete locos* dirigido por Leopoldo Torre Nilsson. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escribieron el guión del filme *La Invasión* dirigido por Hugo Santiago en 1968. La obra de Cortázar es relativamente escasa y de calidad irregular en el cine argentino, una de sus mejores adaptaciones es *La cifra impar* realizada en el año de 1961 por Manuel Antín, novelista y poeta también, y que se basa en el cuento *Cartas de mamá*. En: Mahieu, José Agustín, *Panorama del cine iberoamericano*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990, págs. 151 y 162
- 12 Beylie, Claude: *Deux cents écrivains français sur pellicule*. Cinema 70, núm. 148, París, julio/agosto de 1970 y siguientes.
- 13 Bottone, Mireya: *La literatura argentina y el cine*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, Argentina, 1964.
- 14 Falquina, Angel, *La Estafeta literaria* No. 415 1º de marzo de 1969.
- 15 Baldelli, Pío. Ob. citada pág.53
- 16 David Wark Griffith (1875 – 1948) Fue guionista y escritor. Edwin S. Porter le abrió las puertas de Hollywood. Fue actor de cine en 1907, después director en la Cía Biograph que pertenecía al trust de Edison, durante 5 años, con el encargo de realizar dos películas semanales. Entre 1908 y 1912 realizó 400 filmes lo que le dio un gran entrenamiento en el oficio. Sus dos filmes más importantes y con los cuales renovó y revolucionó el lenguaje cinematográfico fueron: *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Cofundó la United Artist con Chaplin, quien lo consideró un genio del cine mudo.
- 17 Gimferrer, Pere *Cine y Literatura*, Ed. Planeta, 1985, pág. 6
- 18 Gimferrer, Pere, ob. citada
- 19 Panavisión: se denomina así al sistema panorámico de toma de vistas y proyección. Denominación que designa los objetivos anamórficos muy perfeccionados (Panatar) fabricados por la Panavión Inc. de California, Estados Unidos.
- 20 Gimferrer, Pere, ob. citada, pág. 16
- 21 Alvarez, Enrique. *Adiós a la literalidad*. Revista Cine Cubano No. 146. Octubre/ diciembre 1999 pág. 4
- 22 Baldelli, Pío, ob. citada pág. 155.
- 23 Benjamín Walter “*La obra de arte en la época de su reproducción técnica*” En Cine cubano No. 66-67 La Habana, 1971, pág. 118.
- 24 Nogueras, Luis Rogelio. *Imágenes en movimiento, signos lingüísticos: aproximaciones y diferencias*. La Habana, ICAIC s.f.

- 25 Baldelli, Pio, Ob. citada, pág. 76.
- 26 Urrutia, Jorge, Ob. citada pág. 80.
- 27 Leirens, Jean, *Tiempo y Cine*. Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957, pág. 45 – 46.
- 28 Baldelli, Pio, Ob. citada.
- 29 Chavez, Rebeca, *Entrevista filmada*, La Gaceta de Cuba, 1995.
- 30 En: Revista Cine Cubano, No. 146, octubre/ diciembre 1999, *El verbo y la imagen (filmica...) reflexiones de poetas, novelistas, ensayistas y cineastas cubanos*, pág. 5.
- 31 Nogueras, Luis Rogelio, ob. citada. Pág. 2
- 32 Vsevolod Pudovkin, fue uno de los cuatro grandes maestros del denominado Cine de Octubre. Entre otros filmes importantes realizó *La Madre* (1926) y *El fin de San Petersburgo* (1927). Con la primera logró sobrepasar el alcance de la obra literaria y con la segunda ofrecer una nueva lectura de los acontecimientos que llevaron al triunfo de la Revolución de Octubre, a partir de una reconstrucción minuciosa y poética de los mismos. Los filmes de Pudovkin son por su forma obras psicológicas que tienen como centro un tipo de personaje. Fue un gran director de actores, siendo él mismo un intérprete de talento, y con esto marcó un estilo diferente dentro del cine ruso de la etapa, al concederle a la actuación y al guión un papel preponderante en su obra.
- 33 Baldelli, Pio, ob. citada, pág. 112.
- 34 Baldelli, Pio, ob. citada, pág. 113
- 35 Fornet, Ambrosio, *El cine, la Literatura y sus destinatarios*, ICAIC, La Habana, s/f pág.3
- 36 Carpentier, Alejo, *Letra y Solfa. Cine. I* Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, pág.127-128
- 37 Baldelli, Pio, ob. citada. Pág. 79.
- 38 Nogueras, Luis Rogelio, ob. citada, pág. 4
- 39 ibidem. Pág.4
- 40 ibidem, pág.5
- 41 ibidem, pág. 10.
- 42 Los primeros verdaderos guionistas fueron Thomas Ince y su colaborador Gardner Sullivan quienes concibieron el guión y establecieron las primeras leyes de la construcción cinematográfica.
- 43 En el cine existen distintos tipos de guiones, entre ellos los que se conocen como: *guión adaptado*:: cuando la historia está tomada de una obra literaria pre existente como novela, obra de teatro, relato o poema, es decir, cuando su argumento no es original, expresamente ideado y escrito para

el cine; *Guión de montaje*: se refiere al guión que contiene las alteraciones de cualquier orden que ha sufrido el denominado *Guión de rodaje* durante la filmación, así como las acotaciones procedentes del laboratorio; *Guión original*: texto inédito concebido especialmente para el cine; *Guión técnico*: guión que describe el filme plano a plano, tal como debe ser filmado, con todas las indicaciones técnicas, como por ejemplo, clase de planos, ángulos de tomas, movimientos de cámara, signos de puntuación, trucajes y demás. La descripción del decorado, vestuario de personajes, movimientos de escenas de los mismos, texto de los diálogos, descripción de sonidos, relaciones con la partitura musical, son entre otros los elementos que en el mismo se detallan. El guión técnico es la segunda fase de materialización de la idea, la primera es el denominado *Guión literario*: Texto en que se describen las secuencias de la obra literaria, carece de las acotaciones técnicas para cada escena, sólo se limita a exponer el tema. Una novela u obra teatral pueden ser tomados como guión literario aunque no sean utilizables inmediatamente en una realización. Para serlo deberá sufrir una primera variación cinematográfica. El resultado de este arreglo es el guión literario Fuente: Santovenia, Rodolfo. *Diccionario de cine*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1999.

- 44 *El guionista y su oficio*. V. Pudovkin, S. Eisenstein, A. Dovchenko, M. Romm y otros. Selección y prólogo de Ambrosio Fornet. Ed. E.I.C.T.V., 1987, pág. 77.
- 45 Gimferrer, Pere, ob. citada, pág. 142.
- 46 Fornet, Ambrosio. *El cine, la literatura y sus destinatarios*. ICAIC s/f pág. 3.
- 47 ibidem
- 48 Peña - Ardid, Carmen. *Cine y Literatura*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, pág. 96
- 49 Ronald Christ, ha analizado la influencia del cine en Vargas Llosa en su libro “*La novela y el cine: Vargas Llosa entre Flaubert y Eisenstein*”. Publicado en España en 1982. En cuanto a García Márquez, la Filmoteca de la UNAM, en México, en 1985, publicó de Eduardo García Aguilar: “*García Márquez: la tentación cinematográfica*”
- 50 Peña - Ardid, Carmen. Ob. citada pág. 132
- 51 Paz, Senel. *Literatura y cine: el amor en una hamaca*. Revista *Cine Cubano*, No. 146 octubre/diciembre 1999, pág. 10
- 52 Gimferrer, Pere, ob. citada pág. 59.
- 53 Revista *Cine Cubano* No. 146 oct. Dic. 1999. *El verbo y la imagen (filmica...) reflexiones de poetas, novelistas, ensayistas y cineastas cubanos*. Pág. 5.
- 54 Gimferrer, Pere. Ob. citada. Pág. 65

- 55 En: *El cine es mejor que la vida*, Revista *Cine Cubano* No. 146 oct. Dic. 1999, pág. 22
- 56 Gimferrer, Pere, ob. citada, pág. 71
- 57 ibidem
- 58 Gimferrer, Pere, ob. citada, pág. 76
- 59 *Los Buddenbrooks* ha sido llevada al cine dos veces: en 1923 dirigida por Gerhard Lamprecht y en 1959 dirigida por Alfred Weidenmann. Entre otras obras de Mann llevadas al cine se incluyen: *Las confesiones de Félix Kull* (1958), *Tonio Kroger* (1968) y *Muerte en Venecia* (1970).
- 60 Mann, Thomas. *El filme*. En: Revista *Cine Cubano* No. 146 octubre/diciembre de 1999, pág. 12
- 61 Gimferrer, Pere, ob. citada, pág. 84
- 62 García Márquez fue pionero de la crítica cinematográfica en su país entre 1954 y 1955. En 1954 participó en el equipo que bajo la dirección de Alvaro Cepeda Samudio, realizó en Barranquilla, Colombia, *La langosta azul*, una de sus primeras incursiones en el cine. En la década del 50 cursó estudios de cine en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma, junto a otros jóvenes realizadores latinoamericanos que más tarde integrarían el núcleo genésico de lo que se denominaría como Nuevo Cine Latinoamericano en las décadas del 60 y el 70.
- 63 *El cine es mejor que la vida*. Revista *Cine Cubano* No. 146, octubre/diciembre de 1999, pág. 22.
- 64 En los años 60, además de la adaptación de *Cartas a mamá*, ya citada de Manuel Antín en *La cifra impar*, se llevaron otros relatos de Julio Cortázar al cine argentino como *Los bombones del amor* (Circe, 1964, M. Antín), *El perseguidor* (Osías Wilensky) y dos cuentos: *Continuidad de los parques* y *El ídolo de las Cícladas*, recogidos en el filme *Intimidad en los parques* (1966) también de Antín. De esa época datan los proyectos ambiciosos de algunos realizadores argentinos como el ya mencionado Antín, de llevar a la pantalla dos novelas de Cortázar: *Los premios* y *Rayuela*, pero por dificultades económicas y las complejidades de ambos textos literarios que resultan por sí mismo un reto para cualquier director, no fue posible hacerlo.
- 65 Ninguno de sus relatos famosos llega al cine, a excepción de *El muerto* que en 1975 rodó Héctor Olivera. En 1968, el argentino Hugo Santiago realizó *La invasión* que tuvo guión de Jorge Luis Borges, basado en un argumento original de éste y Adolfo Bioy Casares.
- 66 A partir de 1914 comenzaron a realizarse trabajos relacionados con la teoría formativa del cine, con los ensayos de Ricciotto Canudo, los representantes de la vanguardia francesa literaria y cinematográfica entre los que

se encontraban Germaine Dulac, Jean Epstein y Louis Delluc; los futuristas italianos y los formalistas rusos. Después los mismos se desarrollaron con Bela Balazs, Umberto Bárbaro, Bazin, Jean Mitry y otros autores más contemporáneos. Al teórico húngaro Bela Balazs se debe la primera formulación completa y sistematizadora sobre la naturaleza y las técnicas del cine, pero también la primera diferenciación cabal entre este arte y el teatro.

- 67 Gimferrer, Pere. Ob. citada pág. 97.
- 68 Gimferrer, Pere. Ob. citada pág. 93
- 69 Gimferrer, Pere. Ob. citada págs.97-98
- 70 Gimferrer, Pere. Ob. citada pág. 99
- 71 Río, Joel del, *Cine y teatro: de la fidelidad imitativa a la traición liberadora*. La Gaceta de Cuba, No.2 abril, mayo 1996. Pág. 30
- 72 Peña – Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, pág. 61.
- 73 Gimferrer, Pere Ob. citada pág. 107
- 74 Gimferrer, Pere. Ob. citada pág. 107
- 75 Obra citada, pág. 110
- 76 Baldelli, Pio. Ob. citada, pág. 210 - 211
- 77 Gimferrer, Pere. Ob. citada pág. 116
- 78 Baldelli, Pio. Ob. citada pág. 171
- 79 Baldelli, Pio Ob. citada pág. 173
- 80 ibidem.
- 81 Peña- Ardid, Carmen. Ob. citada pág. 59.
- 82 Peña- Ardid, Carmen. Ob. citada, pág. 60
- 83 Gimferrer, Pere. Ob. citada pág. 93
- 84 Peña- Ardid, Carmen Ob. citada, pág. 60 - 61

Bibliografía consultada

Alvarez Enrique

1999 *Adiós a la literalidad*. Revista Cine Cubano No. 146. Octubre - diciembre, La Habana

Baldelli, Pío

1966 El cine y la obra literaria. Ediciones I.C.A.I.C, La Habana.

Benjamín, Walter

1971 *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*. Revista Cine Cubano No. 66 - 67, La Habana

Carpentier, Alejo

1989 Letra y Solfa. Cine 1. Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Connell, Frank D.

1977 El cine y la imaginación romántica. Ed. Gustavo Gili, Madrid

Elena, Alberto; Díaz López Marina

1999 Tierra en trance El cine latinoamericano en 100 películas. Cine y Comunicación. Alianza Editorial, Madrid.

Fornet, Ambrosio

s/f *El cine, la literatura y sus destinatarios*. I.C.A.I.C. Folleto Biblioteca Nacional, La Habana.

Gimferrer, Pere

1985 Cine y Literatura. 1ª. Ed. Editorial Planeta, Barcelona

I.C.A.I.C.

1995 Cien Años de Cine en América Latina 1886-1995. Instituto Cubano del arte y la Industria Cinematográfica La Habana

Kanin, Fay

1992 Cómo se entrena a directores y escritores en la elaboración de guiones en los Estados Unidos. Boletín de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, La Habana.

Leirens, Jean

1957 Tiempo y Cine. Ediciones Losange, Buenos Aires.

Mahieu, José Agustín

1990 Panorama del cine iberoamericano. Ediciones Cultura Hispánica. Ensayo. Madrid.

Mann, Thomas

1999 *El filme*. Revista Cine Cubano No. 146, octubre - diciembre.

Marcel, Martin

1983 La estética de la expresión cinematográfica. Introducción. Boletín de Información Cinematográfica No. 11. Ediciones I.C.A.I.C., La Habana.

Noguerras, Luis R.

s/f Imágenes en movimiento, signos lingüísticos, aproximaciones y diferencias. I.C.A.I.C., La Habana, Folleto Biblioteca Nacional

Paz, Senel

1999 *Literatura y cine: el amor en una hamaca*. Revista Cine Cubano No. 146 octubre - diciembre.

Peña - Ardid, Carmen

1992 Literatura y Cine. Ediciones Cátedra, Madrid.

- Pudovkin, V., Eisenstein, S y otros.
1987 El guionista y su oficio. Ed. Escuela Internacional de Cine, Televisión de San Antonio de los Baños, La Habana.
- Río, Joel
1996 *Cine y Teatro: de la fidelidad imitativa a la traición liberadora* La Gaceta de Cuba No.2, abril - mayo, La Habana.
- Santovenia, Rodolfo
1999 Diccionario de cine. Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- Urrutia, Jorge
1984 Imago Litterae. Cine, Literatura. Ediciones Alfar, Sevilla.
- Valdés, Zoe
Del poema al guión. Revista Cine Cubano No.136
- Varios
1999 *El verbo y la imagen (fílmica...) reflexiones de poetas, novelistas, ensayistas y cineastas cubanos.* Revista Cine Cubano No. 146, octubre - diciembre