

El cine respecto a la literatura: diálogos y aportaciones

Silvia Donoso Hiriart
sildonoso@gmail.com
Universidad Austral de Chile

Este estudio revisa diferentes relaciones que existen entre el cine y la literatura, partiendo por los vínculos estrechos que poseen ambas formas de arte y continuando con las diferencias esenciales que tienen, las cuales se traducen en desafíos para el cine al momento de adaptar una obra narrativa. Se examina el problema del entorno y del tratamiento psicológico de los personajes en la narrativa y en el texto fílmico. Se tratan, asimismo, las aportaciones que la cinematografía entrega a la literatura.

El cine es un oficio nuevo en la historia de las artes, y desde que nació se ha visto envuelto en comparaciones con la literatura, específicamente con la novela, las que en reiteradas ocasiones conllevan juicios de valor. Lo cierto es que, desde sus inicios, el cine ha adaptado grandes clásicos de la literatura a sus códigos audiovisuales, teniendo los directores diferentes conductas frente al acto de la adaptación, las que oscilan entre la fidelidad más absoluta al referente literario y la búsqueda de independencia respecto a éste, manteniendo solamente el argumento fundamental.

Pero, ¿por qué desde sus albores el cine es un arte que ha buscado historias creadas en el campo de la literatura para trasladarlas a la pantalla gigante? Esta es una pregunta respecto a cuya respuesta se puede teorizar sin fin. Sin embargo, hay un punto que une ambas artes: las dos son géneros de acción por excelencia. Es importante puntualizar que hablamos específicamente del cine de ficción y de la literatura narrativa, no nos referimos al género dramático dentro de la literatura. Han sido adaptadas al cine algunas obras dramáticas clásicas, por ejemplo de la autoría de Shakespeare, pero son casos minoritarios y no nos detendremos en ellos.

Peña-Ardid plantea que, como géneros de acción, el cine de ficción y la narración literaria poseen dos ejes vinculantes: por una parte, la condición narrativa que naturalmente tienen, y, por otra, el desarrollo de un argumento que ambos siguen: “...suele admitirse que la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula serían elementos comunes y comparables entre el cine de ficción y la novela.” (Peña-Ardid 1999:128). En ocasiones, una obra cinematográfica no se propone ser narrativa ni busca estructurarse como un largo sintagma, sino que se configura de manera paradigmática, siendo cada plano autónomo y portador de significado de manera aislada. Este tipo de película se asocia a una conducta más bien “poética”, conformándose una analogía entre un plano y un verso. Generalmente, se vincula el concepto de cine poético al cine carente de un argumento centrípeto. Pese a la existencia de filmes de la condición señalada, lo más habitual es hallar obras que desarrollan un hilo argumental, y que,

por sobre todo, relatan un conjunto de acontecimientos que giran mayoritariamente alrededor de un conflicto central.

Asimismo, la literatura posee todo un universo extra-verbal que desemboca en forma de imágenes en la mente del lector, y que dice relación con el entorno de los personajes y con el aspecto de los lugares y los sujetos. El cine es la única otra forma de arte que puede plasmar este universo de manera tal que se aproxime a lo que se ha leído. Y es la única otra manifestación artística que puede ofrecer acción en ilimitado desplazamiento. En el teatro, la acción está evidentemente circunscrita a un espacio único, aunque pueda haber variados cuadros. La técnica del *travelling* en el cine es un ejemplo clarificador de lo aquí se sostiene, debido a que el seguimiento que hace la cámara respecto de un personaje es a lo largo de un espacio amplio. Para citar un caso paradigmático de un filme inspirado en la literatura, en que ocurre algo así, se puede recordar *Fahrenheit 451* (1966), del francés François Truffaut, inspirada en la novela homónima de Ray Bradbury (1953). En el relato literario, el protagonista escapa de sus perseguidores y corre hasta llegar a una zona en medio de la naturaleza en la cual se refugian algunos sujetos que quieren conservar la literatura de manera oral, es decir, aprendiéndose las historias de memoria, ya que la ley prohibía los libros. Ciertamente, esta secuencia sólo podría haber sido trasladada de manera óptima al formato cinematográfico, en que el movimiento de cámara permite recrear un pasaje literario de las características descritas.

Es importante considerar también que en la gestación de una película se hallan cimientos literarios. Toda obra de arte habitualmente se explica a través del lenguaje verbal, pero en el cine particularmente subyace un esqueleto, que es el guión literario. Por ello es lógico pensar que un realizador pueda vislumbrar en una obra literaria el guión de su futura película en estado de latencia. Los filmes, sobre todo los más convencionales, pueden ser narrados de la misma manera en que puede ser resumida una novela también relativamente tradicional, o sea, sintetizando la historia en función de contar los núcleos que la configuran y que forman un gran sintagma. Lo más probable es que una narración literaria podría llegar a convertirse en una película de ficción y, a su vez, toda obra fílmica de carácter narrativo podría haberse originado a partir de un cuento o una novela. Esto siempre y cuando – insistimos – se trate de relatos y filmes de corte más bien tradicional.

Se hace preciso ahora apuntar lo siguiente: la literatura es portadora de potencialidades que ofrecen dificultades al cine a la hora del ejercicio de adecuación. Si bien el cine puede ocuparse sin mayor problema del entorno de los personajes, no puede hacerlo de manera fácil respecto al mundo interno del sujeto. Esto es algo en que la literatura puede ocupar las páginas que le sean necesarias y para lo que puede valerse de recursos que le son propios, como el monólogo interior, el estilo indirecto libre y otros. En

la medida en que el relato está más centrado en lo que deviene en la mente del personaje, menos manejable resulta para un cineasta que pretenda adaptarlo. Gimferrer postula lo que se ha dicho refiriéndose a la novela contemporánea:

Joyce y Proust, en efecto, señalan el comienzo de la novela contemporánea en forma definitivamente cristalizada, y, por lo mismo, la aparición de sus novelas capitales marca el gozne a partir del cual, ineluctablemente, la narrativa contemporánea irá avanzando hacia la inadaptabilidad fílmica. (Gimferrer 1985:83)

Claramente, hay directores de cine que no se amilanan frente a una obra que presente un carácter psicológico marcado. Es el caso del chileno-francés Raúl Ruiz, quien se propuso adaptar, de Marcel Proust, *El tiempo recobrado* (1927), parte de *En busca del tiempo perdido*, en su filme homónimo de 1999. Mediante diversas técnicas, el cineasta logra darle a su filme un énfasis en el discurrir mental del protagonista, pese a que ello signifique un trabajo arduo de creación.

El caso recién citado es ejemplar dentro del cine, sin embargo, lo más frecuente es que la adaptación de novelas o cuentos se haga a partir de historias que ofrecen un fuerte desarrollo de eventos que suceden en el mundo extra-mental del sujeto protagónico. La literatura es rica en posibilidades de desarrollo de aspectos internos de los personajes, sirviéndose ilimitadamente de su instrumento, que es la palabra. El cine posee una condición que lo hace ser más directo, y esto se traduce en que no requiere de un narrador y no puede prescindir fácilmente del entorno físico del personaje. El espectador puede asistir a un rostro angustiado y notar esta sensación sin que sea necesario que se diga nada; en este sentido decimos que el cine es de un carácter directo. Planteamos, asimismo, que el entorno es un elemento bastante insoslayable en la imagen fílmica pues –salvo en un primerísimo plano– el espacio que rodea al personaje también tiene una carga semántica y aparece necesariamente en la pantalla. Destaquemos, en este sentido, que el cine expresionista ha hecho del entorno una prolongación de la sensación del personaje; esto es un recurso que se ha proporcionado para efectos de enfatizar justamente el aspecto psicológico del sujeto. Pero no olvidemos que el entorno en el cine expresionista es casi siempre artificial, son mayoritariamente interiores que se componen de tal manera que parezcan exteriores. Esto no es siempre así, pues en *Nosferatu* (1922), de Murnau, hay exteriores reales, los cuales sí funcionan en relación con el ambiente psicológico que se quiere plasmar, por ejemplo, el terrorífico espacio que rodea al vampiro. Pero, en general, para el cine es más complejo que para la literatura ocuparse de lo psicológico en sus personajes, especialmente cuando tiene como referente una obra literaria en la que este aspecto es enfatizado.

Lo que se ha explicado en el párrafo anterior dice relación con los desafíos que para el cine implica el ejercicio de llevar a la pantalla una narración literaria. Ahora revisaremos las contribuciones que puede ofrecerle a la literatura. Es importante partir señalando que tanto reputados teóricos como cineastas que han teorizado sobre su oficio coinciden en que una adaptación no debería procurar apegarse a la obra literaria. Ramón Carmona resulta muy decidor en su explicación sobre el error en que incurren algunos cineastas en su conducta mimética respecto al relato literario que adaptan: “*El carácter fallido de algunas adaptaciones literarias estribaría, sustancialmente, en el abandono de las sugerencias poéticas que toda narración encierra, dejándose llevar por dicha ilusión mimética.*” (Carmona 1996:220). Entonces, se puede afirmar que lo óptimo es que un filme reelabore la historia a partir del argumento que le proporciona la obra literaria, que reorganice ese material y lo refiera sirviéndose de los medios que le son propios. Es de suponer que si un cineasta se interesa por llevar a la pantalla determinada obra literaria es porque se ha sentido atraído no sólo por el argumento de esta, sino también por lo que el relato deja entrever. Esto es lo que Carmona denomina como “sugerencias poéticas” y esos son los espacios que un director de cine con talento puede complementar con elementos nuevos, lejos de procurar que su obra fílmica sea un espejo de la novela o cuento adaptado.

Las “sugerencias poéticas” que contiene una obra literaria pueden ser asidas y enriquecidas por el cineasta mediante recursos propios de la cinematografía, los que no encuentran su referente análogo en el género narrativo. El cine puede mostrar perspectivas que en el cuento o la novela no han sido tratadas o enfatizadas.

Partamos refiriéndonos al punto de vista. La cámara, como “aparato enunciativo”, puede ser empleada por el director con infinitos propósitos que estén al servicio de hacer más rica la narración. Por ejemplo, puede funcionar como “cámara subjetiva” en un filme de suspenso, cuando el protagonista va siendo perseguido desde un enfoque tal que el espectador ve como si fuera él mismo el perseguidor. El punto de vista en el cine es un enfoque efectivo. Peña-Ardid entrega una explicación muy clara a este respecto:

El concepto de “punto de vista” en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico; antes que nada es, literalmente, un “punto de vista óptico”, el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira -y se da a ver- un objeto dado. (Peña-Ardid, o.c., 143)

El aparato de la cámara es sumamente importante en el énfasis de los sentimientos. Por ejemplo, un primerísimo primer plano de un sujeto llorando genera en el espectador sensaciones más intensas que una cámara distante mostrando la misma escena. Si a esto agregamos el carácter auditivo del cine, queda aun más claro cuánto poder semántico puede sumar una película a una historia literaria.

El cine, además de narrar, representa. A esto se debe el hecho de que un personaje pueda decir algo y a la vez desmentirlo mediante una acción. Dentro de la representación que lleva a cabo la cinematografía, surgen construcciones narrativas que le son propias, que pertenecen sólo a su lenguaje y no pueden parangonarse con las construcciones narrativas connaturales a la literatura. Por el hecho de que la cámara encuadra, existe todo un mundo en la película que puede clasificarse como extra-visual, que es el perteneciente al fuera de campo, a lo que la cámara no capta pero está ahí y forma parte de la narración. El personaje puede estar mirando hacia un punto que está fuera del campo visual del espectador, y con ello generar un ambiente de incertidumbre en lo que está aconteciendo. Este es un recurso utilizado en las películas de terror y respecto al cual la literatura de terror no posee alguna técnica equiparable. Sí puede suceder que en un cuento de suspenso el narrador indique que el personaje está mirando hacia determinado punto sin decir qué es lo que atrae su mirada; sin embargo, el hecho de que el sujeto efectivamente mire hacia un destino desconocido por el receptor y no haya ninguna información de tipo verbal, acentúa sin lugar a dudas la perplejidad de quien observa.

Lo que ha sido descrito en el párrafo precedente está vinculado con el carácter icónico que el cine posee. Además de esta condición inherente al séptimo arte, el hecho de que éste opere con tecnología también implica una serie de aportaciones a las posibilidades que existen para narrar una historia. Por ejemplo, el acelerado y el ralenti son efectos que brindan absoluta riqueza a una escena literaria que está buscando ser representada en la pantalla. Si un personaje salva de la muerte a otro en un relato determinado, dependerá de la aptitud del escritor cuánta intensidad pueda imprimirle a ese pasaje de su historia; y, sin duda, puede esto llegar a suscitar sentimientos fuertes en el que lee. Sin embargo, un buen manejo de la cámara lenta en este mismo pasaje puede generar efectos que difícilmente dejen impávido a un espectador.

Es mucho más seguro conocer los efectos que un evento como el descrito puede causar en el espectador que lo que puede provocar en el lector. Esto se relaciona con que el cine, al presentar una imagen en movimiento y sonora, resulta parecido a la realidad. En general, el poder de lo que se ve y de lo que se oye es fuerte, tanto es así que cuando alguien señala que ha visto algo “con sus propios ojos”, este pleonasma casi no permite vacilaciones respecto a la veracidad de lo que se afirma. Por ello, la cinematografía –debido a su condición audiovisual- puede generar efectos en cierta medida más predecibles en el receptor que la literatura.

Especifiquemos un poco más este asunto: cada descripción de un paisaje en la literatura es visualizada de manera diferente por cada lector; en cambio, en el cine, un paisaje es siempre el mismo, y la apreciación que de él se pueda hacer es muchísimo menos subjetiva. Asimismo, con la descripción de sonidos o de música en un relato sucede algo semejante, cada lector convierte lo que lee en un sonido diferente. En la literatura, pues, hay tantas imágenes y sonidos como sujetos que leen. Pero el cine, por su parte, si recurre a una melodía muy triste en una escena de desconsuelo, puede apostar con mayor certeza al sentimiento que despertará en quien observa y escucha.

La explicación completa de los dos párrafos anteriores persigue el fin de demostrar que, entre todas las posibilidades que el cine puede sumar a una historia literaria, está también la de fortalecer un suceso con la potencia de una imagen y un sonido; ambos son elementos que tienen una relación directa con el ser humano. Al lenguaje verbal le es dado jugar más fácilmente con la ambigüedad, debido a que cada palabra es un símbolo; en cambio, la imagen y el sonido, si bien pueden simbolizar algo, no son un símbolo en sí mismos. Es interesante verificar lo afirmado a través de las palabras de un propio cineasta, Andrei Tarkovski, ruso, quien se refiere al mismo aspecto señalado de manera esclarecedora:

La recepción de una obra literaria se realiza exclusivamente a través de un símbolo, de un concepto, tal como es presentado por la palabra. El cine (...), por el contrario, ofrece la posibilidad de una recepción inmediata... (Tarkovski 1984:204).

Respecto a este tema, lo último que afirmaremos es que ese carácter directo que es inherente a la condición de lo audiovisual hace del cine una manifestación cultural de códigos más universalmente captables. Un libro nunca será mejor leído que en su idioma de origen.

En síntesis, una película puede vigorizar el argumento de una historia literaria, ya que una imagen y un sonido pueden echar mano de recursos completamente distintos a los de las letras. La capacidad del director para interpretar las “sugerencias poéticas” apuntadas por Carmona y para operar lúcidamente con las posibilidades que el montaje cinematográfico encierra, es el factor fundamental para que el filme resulte una obra significativa y autónoma, y no un mero traspaso literal de la historia escrita en el libro a un formato audiovisual.

Fuentes bibliográficas

Carmona, Ramón. 1996. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Gimferrer, Pere. 1985. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.

Peña-Ardid, Carmen. 1999. *Literatura y cine, una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

Tarkovski, Andrei. 1984. *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.



Nosferatu (1922), Friedrich Wilhelm Murnau.