

Cine y literatura: la eterna discusión

Para comenzar por el principio, hay que recordar que el cine, cuando aparece, no es más que una máquina que registra («escenas de la vida» en Lumière, cierto espectáculo en Méliès) fotografías en movimiento. Esta característica esencial del cine no implicaba ninguna consideración acerca de sus medios: no se pensaba en ellos, simplemente, porque no tenían relación con las formas de expresión de esa época: el teatro, la literatura, la plástica.

Pasaron años antes que los cineastas fueran descubriendo que aquel registro neutro de ciertas imágenes, de ciertos objetos y figuras, podían organizarse, a la vez, en una construcción que «contaba» acontecimientos, que se desarrollaba como espectáculo. Desde ese momento, el cine quedó equívocamente ligado a dos formas de expresión anteriores: la literatura (cuento y novela) y el teatro, que le aportaba, peligrosamente, la dramaturgia escénica y los actores. En cuanto a la plástica, el fotógrafo, que casi siempre estuvo dentro de cada cineasta primitivo, le enseñó la composición del plano, su iluminación y el encuadre selectivo, a medida que se liberaba del estatismo y la ingenua pretensión de abarcar la mayor parte del universo que se presentaba ante su objetivo.

Fue el cine sencillo y elemental de «persecuciones» el primero en liberarse de la tiranía del espacio escénico teatral; pero aún restaba la sujeción a la división en «cuadros» aislados que contenían cada escena. Muy pronto, sin embargo, se esbozan los primeros descubrimientos narrativos propios: la fragmentación en planos de diferente extensión, del primer plano y el detalle a los grandes planos de conjunto, que determinan la primera organización del tiempo y el espacio mediante el montaje de cada una de las partes; desde la temprana escuela de Brighton a la decisiva labor de Griffith, va escalonando sus posibilidades expresivas, libera a la cámara de su estatismo con el travelling y la panorámica. En suma, halla un lenguaje de signos, consigue significar una determinada realidad mediante su elección de espacios determinados en determinados tiempos.

Saltando rápidamente por todas estas nociones, ya conocidas, me parece útil, sin embargo, recordar esas coordenadas básicas que hacen la autonomía del cine frente a las otras artes; si bien, no evitan servidumbres e influencias. Frente al teatro, reivindica su libertad en el espacio; pero este espacio es también virtual, pese a su apariencia concreta que a veces lo hizo soñar con ser un reflejo directo de la realidad. Pero como es casi siempre un espectáculo, participa de una puesta en escena dramática, que representa acciones.

No obstante, el cine también reclamó —desde sus comienzos elementales— un lenguaje narrativo mediante las imágenes (y luego los sonidos). En este aspecto se aproxima a la literatura en cuanto suele contar una historia determinada. Obviamente, sus medios de expresión son diferentes y allí comienzan los eternos conflictos del trasvase entre ambas formas. La principal diferencia sigue siendo, me parece, de índole perceptiva: el lector, a través de la organización del lenguaje escrito, interpreta el mensaje en forma intelectual, mediante el sentido que otorga a los signos; el cine

presenta, siempre «presentificando», los acontecimientos que narra, ahuyentando la ambigüedad que el signo escrito permite a la imaginación.

Su principal acercamiento —más allá de la descripción de hechos, el «argumento»— lo constituye la *duración*, la posibilidad de desarrollarse en el tiempo. Pero la posibilidad de una fluencia psicológica de los personajes y la complejidad de sus análisis hace que la novela de larga extensión se lleve mal con la duración convencional del film. Por eso —entre paréntesis—, el cuento y la «nouvelle» convienen más al cine, para no tornar esquemáticos sus desarrollos. Dicho esto, hay que caer, inevitablemente, en el problema del trasvase entre ambos medios, el viejo problema de la adaptación.

Muchos años de experiencia, miles de historias llevadas al cine, no han resuelto el dilema: ¿fidelidad o traición? Para el cine espectáculo, el cine industria, no hay problemas éticos o estéticos en el asunto: como en los temas históricos, las tragedias griegas o el folletón, se trata simplemente de hallar un «material» atractivo para organizar un film. Novelas prestigiosas o «best-sellers» aseguran una difusión previa al negocio del espectáculo.

Desde este punto de vista, da igual obtener un buen guión original o comprar un relato existente; pero como los argumentos originales escasean, allí están todas las bibliotecas del mundo para entrar a saco en aquellas que ofrezcan un interés cualquiera para el espectáculo, para el fondo incesante de la producción. No debe olvidarse que aun en estos años de penuria miles de filmes (o sea, miles de historias) se ruedan cada año.

Sin embargo, concebir una película como una narración novelística, es decir, asimilar sus múltiples puntos de vista, sus temas y subtemas, personajes y descripciones (nótese que no nos estamos refiriendo a su escritura) no es lo mismo que adaptar una obra literaria preexistente. Es cierto que esta semejanza de la fluencia de acontecimientos ha llevado al equívoco de la viabilidad de una adaptación literaria sin perder sus características originales, lo cual sabemos que es imposible.

Como dice Jean Mitry, «sea teatral o novelística, la adaptación parte del absurdo principio de que los valores significados existen independientemente de la expresión que los ofrece a la vista o al entendimiento. En el interior de un mismo sistema de signos (de una misma lengua o incluso de un mismo lenguaje) esto quizá sea verdad. Pero cuando se pasa de un sistema a otro los valores cambian».

Miles de ejemplos hay para apoyar esta argumentación tan obvia y, sin embargo, tan desatendida. Tomemos dos: la primera al revés, tratándose de relatar en palabras una película, cosa que todo el mundo hace; se puede describir o contar lo que sucede y hasta explicar algunas de sus significaciones, pero nadie pretenderá que es lo *mismo*. Estas explicaciones verbales sirven, como la crítica, para introducir al lector y su consecuencia no es otra que ir a ver el film. Otro ejemplo más próximo es el de cualquier adaptación del libro al cine: pocos lectores quedarán satisfechos de ese equivalente dramático-visual, que no expresa ni puede expresar las mismas sensaciones y conceptos experimentados en la lectura, aunque el film en sí sea valioso. La mediación es imposible, puesto que el valor existe en función de la forma que lo ha creado y que le da su sentido.

Los problemas de lenguaje

Como hemos dicho antes, la pretensión de trasvasar los medios de expresión literarios a los cinematográficos es tan absurda como imposible, porque exige una equivalencia de significado, pese a que las significaciones son diferentes. Signos y símbolos tienen, en cada caso, un distinto poder de expresión y significación, actúan sobre la conciencia del receptor de forma diferente. Se perciben en campos distintos y, por tanto, su recepción mental no conduce a conceptos iguales. Por tanto, quien intenta adaptar un medio de expresión al otro se halla siempre ante el mismo dilema:

Si quiere permanecer fiel a la letra, a la forma novelística y a su encadenamiento de estructuras termina por significar algo diferente, al expresarlos por medios visuales, o aún peor, altera y anula su sentido. Y esto lo hace para ceñirse a los elementos del autor. Pero si adopta el camino de permanecer fiel a la esencia del libro buscando, por otros medios, sentimientos, ideas y sensaciones semejantes, termina por alterar la sustancia misma de la obra. ¿Qué han hecho autores de libros y cineastas ante este círculo vicioso? Por supuesto, seguir adelante. Puede deducirse entonces que la traición es voluntaria, pues tanto autores como cineastas saben perfectamente que es imposible disociar la estructura escrita de sus significaciones.

Ya se sabe cuáles son las alternativas: una es ilustrar la obra en imágenes sin tratar de interpretarla; en ese caso el film deja de poseer una expresión propia y se convierte en eso: mera ilustración, que por su misma índole tampoco puede alcanzar equivalencia con el original; la otra es tomar la obra como inspiración del nuevo autor (esto, claro, lo puede hacer el propio autor de la obra inicial, si tiene valor de hacerlo y capacidades filmicas) y repensar el tema para darle el sentido que requiere el nuevo lenguaje. Pero esto ya es otra obra, aunque parta de aquella primera.

En el primer caso, creo que a lo más lejos que se puede llegar es por el camino de Robert Bresson en *Le journal d'un curé de campagne*. La idea era crear una *escritura* visual que *acompañara*, pero no que tradujese o adaptase al texto. El texto de Bernanos está allí, intacto en lo esencial y es el protagonista. Bresson sólo quiere concentrarlo y colocar sus palabras ante imágenes que lo ilustran y lo aclaran, pero que no se intermiscuyen en sus significaciones. Y si el film alcanza una grandeza propia, casi desesperada, es porque apunta a esa consustanciación imposible.

El extremo del segundo caso podría ser *Blow Up*, de Antonioni. En este film, el cineasta toma del cuento de Julio Cortázar una sola idea, la de la *ampliación fotográfica*, y abandona prácticamente todo lo demás. Este punto de partida es honesto, puesto que se convino con el autor (previa adquisición de derechos), que una vez tomada la idea requerida, el cineasta tenía toda la libertad para seguir su propio camino.

Por supuesto, hay muchos tratos intermedios y los más penosos son los que simplemente se sirven de un material ilustre —generalmente célebre— para adulterarlo bajo su nombre. La lista suele cebarse en las grandes tragedias y novelas, desde Sófocles a Tolstoi o Dostoievski, y sus adaptaciones imposibles sólo consiguen una caricatura lamentable, que sólo puede conservar —en el mejor de los casos— algún clima, algunos rasgos del mundo evocado. Hitchcock decía, con toda razón, que el cine no puede narrar *Los hermanos Karamazov* sin convertirlo en un folletón, por