

añadidura esquemático. Sólo cuando el cineasta convierte la traición en un punto de partida para hacer una obra propia, libre (pero nunca la misma), esa inspiración puede ser válida. Cuando Pasolini toma el tema de *Edipo Rey* no está adaptando a Sófocles, sino que coge el mito inmemorial por las astas, lo cruza con Freud y su propia idea poética del hombre hasta conseguir un Edipo personal.

«Todo tema —decía Goethe— dicta la forma ideal que le corresponde.» De donde se deduce que un contenido preciso sólo puede hallar su expresión perfecta en una forma también precisa, en un arte adecuado a ambos. Como esto anula, de por sí, la pretensión de lograr significaciones iguales en distintas artes, puesto que es imposible cambiar la forma de expresión sin alterar precisamente la forma y el sentido inseparables del original elegido, el cineasta debe siempre elegir entre las dos traiciones mencionadas. Porque, como anota René Miché, «el lenguaje del arte es inseparable de los signos que lo manifiestan».

En última instancia, crear un film válido partiendo de un relato, un drama o una novela dada significa destruirla. En el mejor de los casos, la destrucción será como un acto de canibalismo del cual nacerá otra obra diferente, quizá tan grande como la otra, con algunos rasgos parecidos, como de un descendiente lejano.

También mencionó alguna vez Hitchcock y otros que es mejor, y a veces con perspectivas de lograr algo cualitativamente más válido, inspirarse en una obra menor. De allí la cita de Dostoievski. Pero sucede solamente que en este caso el autor-adaptador usa el original como un simple material para edificar con sus propias reglas otro edificio mejor. También de esto hay muchos ejemplos en cine.

Hay otra vía menos comprometida, que también se relaciona con la cita anterior. La trasposición de una trama literaria es menos comprometida cuando se adapta, por ejemplo, una novela de acción, donde la escritura es esencialmente descriptiva, sirve para evocar imágenes objetivas. Aun así, la visión evocada por el texto nunca será igual al film, como puede comprobarse, entre otros miles de ejemplos, en *El balcón maltés*, de Hammett y el de John Huston.

Estas novelas descriptivas, esencialmente fácticas, también corresponden a cierto tipo de cine cuya dinámica es más importante que su expresión subjetiva. Y aun así, otra distancia inevitable separa la lectura de una novela de acción, donde los hechos aparecen gradualmente en el relato, de la acción cinematográfica, que es concreta y presente, todas las imágenes se dan de inmediato.

Otro elemento más separa ambas formas, como señala Mitry: la visualización de las imágenes novelísticas y las del cine. Las primeras son imágenes mentales del lector (y por eso, entre paréntesis, no hay dos adaptaciones iguales del mismo libro) y sólo se pueden dar en la conciencia; las imágenes filmicas son datos objetivos. «La correspondiente, en cine, a la imagen mental, es la *idea* nacida de una relación de imágenes y, en modo alguno, la imagen misma.»

Podría ser, pues, el montaje —en el más amplio sentido de la palabra— el único elemento intelectual que opera en cine a la manera del lenguaje literario, en cuanto generador de ideas y símbolos.

Más que pensar en equivalencias imposibles, resulta interesante recapitular los puntos de contacto que hacen útil la experiencia literaria en el mundo de la narración

filmica. Una de esas formas de contacto reside en la capacidad del film —como ya hemos dicho— para seguir las andanzas de sus personajes no sólo en la peripecia, sino en las contingencias de sus reacciones psicológicas, en un universo abierto donde la cámara hace de lazo de unión significativa entre los elementos significativos.

La duración, el tiempo psicológico, cobran así importancia, pero siempre dejando por sentado que en la obra literaria el espacio está sólo sugerido, mientras la duración obra realmente en la progresión de su estructura verbal. El tiempo cinematográfico, en cambio, está siempre referido a una duración concreta, de algo que está confirmado por una realidad situada. Sólo se transforma en un elemento subjetivo cuando se controla —en el montaje o en el plano— en forma deliberadamente irreal, quitándolo de una duración normal.

En suma, ambos lenguajes narrativos (sobre todo novela y largometraje) construyen un mundo mediante la escritura o los hechos visualizados. Pero la novela debe sugerirlo, mientras el film debe organizarlo mediante una serie de trozos aislados y concretos. Por añadidura, el lector puede recrear el libro en su conciencia, detenerse, volver atrás. El cine, en cambio, forma un continuum espacio-temporal que se acerca, con limitaciones, al de la vida misma: no puede detenerse en su fluir ni salirse del presente concreto. (Las posibilidades de ese tipo de «lectura» que ofrece el vídeo —detención, congelación de la imagen, adelantamiento o retroceso— son muy interesantes, sobre todo como análisis técnico, pero, por supuesto, se evadirían de los supuestos de ritmo y composición del relato que ha fijado el realizador.)

Esa posibilidad —o esa, limitación— que consiste en el fluir de un presente total (así se trate del pasado) otorga al cine, sin embargo, la fascinante cualidad de registrar (o reproducir) al fluir de la mente (consciente o inconsciente) en sus impresiones sensibles o en el curso de la memoria.

Por muchas razones —culturales, socioeconómicas y hasta psicológicas— el cine siempre buscó la linealidad y el curso cronológico de la novela decimonónica, aunque podía conferirle esa simultaneidad polifacética —temporoespacial— que le es propia. Es curioso, aunque no extraño, que el cine no se haya acercado más a las experimentaciones de la novela moderna, cuya búsqueda de una realidad más compleja y subjetiva se asimila a los medios cinematográficos. Desde Proust a Faulkner, y sobre todo James Joyce, la novela enriquece sus espacios internos y maneja el tiempo en forma compleja. No es raro, por eso, que haya sido el cine quien ha influido en la novela —por ejemplo en Dos Passos y Faulkner— y aún más en la novelística francesa «objetiva» *le roman du regard*, con Robbe-Grillet, Sarraute, Butor y Duras. Quizá la mayor demostración de que los puntos de contacto entre ambos medios de expresión están fuera de sus contextos es el resultado de las obras filmicas de algunos de estos escritores —por ejemplo Robbe-Grillet y Duras— cuando se han decidido a hacer sus propios filmes.

En todos los casos, novela o cine son formas de organizar una visión del mundo desde perspectivas diversas. Los caminos también son diferentes y en ello reside el interés de cada uno. Todo acercamiento formal es inútil, innecesario y absurdo. No así el acercamiento de los escritores al cine, cuando deciden hacerlo suyo sin prejuicios literarios. Porque la senda que parece más próxima entre ambas artes son formas de

relato, se distancian desde el mismo momento en que parten de la idea que las genera. Entonces, cuando un escritor decide —por ejemplo— imaginar su historia en términos cinematográficos debe abandonar ante todo su propia forma de expresión para hallar sus términos cinematográficos, valga la repetición.

Podríamos preguntarnos, entonces, para qué sirve que un escritor se acerque al cine para algo más que intentar trasvases inútiles o que nunca pueden equipararse. Y no es necesario recordar ciertas lejanas y poco fértiles utilizaciones del escritor en cine, como sucedió por ejemplo con William Faulkner, Scott-Fitzgerald o Chandler. En todos estos casos, grandes autores fueron utilizados o se utilizaron a sí mismos como artífices ajenos a su propia capacidad, que no se adaptaba al lenguaje cinematográfico.

El escritor y el cine

A pesar de estas circunstancias, el interés de un acercamiento entre escritores y cine (no ya entre literatura realizada y cine) reside en la propia capacidad de aquéllos para fabular sus mundos a partir de una realidad doble, que interpretarán de acuerdo a un nuevo medio de expresión, las narrativas fílmicas. No es improbable que si Balzac, Flaubert o incluso Shakespeare hubiesen vivido en el siglo XX, se habrían convertido en cineastas..., mientras en el siglo XIX Chaplin hubiese sido un mimo y Godard un ensayista.

El escritor, sin embargo, no suele aceptar de buen grado la función de guionista original, no sólo por su vanidad sino porque sabe muy bien que la organización del trabajo en el cine hace que el libro cinematográfico sea casi siempre en la letra (y siempre en la imagen) un paso intermedio, un esbozo subjetivo de lo que será la obra definitiva. Y que, salvo en casos especiales de buena colaboración, queda alterado en sus propósitos.

El auge del «cine de autor», actualizado por la crítica a partir de los años sesenta, no altera demasiado el dilema del escritor dedicado al cine, ya que la línea estética que defiende ese cine de autor coloca al director como protagonista esencial. El problema no se presenta, obviamente, cuando éste tiene los talentos necesarios para realizar totalmente ambas fases del proceso creador. En este caso, el proceso de concebir y realizar —que es único en la literatura— sería similar en un film, aunque en éste influyen muchos otros factores, desde la fotografía a la escenografía. Pero, incluso éstos —de hecho así sucede a menudo cuando de verdaderos cineastas notables se trata— son fases que el director-autor puede determinar de acuerdo a su propia visión.

En muchos casos —fue lo habitual en el cineindustria—, todos los artífices del film colaboran en un trabajo de equipo, ya sea como peones de un ajedrez de producción o como colaboradores armónicos de un proyecto del que pueden participar en todos los planos de la creación. Pero esto no siempre es grato al escritor, cuyo proceso intelectual suele resistirse a una inspiración colectiva...

A nivel más general, más allá de la disposición de un gran escritor determinado por introducirse en el cine (el ejemplo en este plano más conspicuo sigue siendo el de Pasolini), es el aporte cultural amplio que la literatura en conjunto puede ejercer