

# De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine

Luis García Jambrina

*Universidad de Salamanca*

## I.- Introducción

Voy a ocuparme brevemente de las complejas relaciones entre dos mundos que, para muchos, son antagónicos e irreconciliables: el mundo de la palabra, del que procedemos, y el mundo de la imagen, al que estamos abocados y en el que ya estamos inmersos. De un lado, está la llamada cultura literaria, tipográfica y clásica; de otro, la cultura audiovisual, electrónica y posmoderna. En el primer caso, la palabra es el centro y el origen; de ahí que suele hablarse de *logocentrismo*. En el segundo, se trata más bien de la proliferación caótica de imágenes, que, en su continuo fluir, han dado lugar a la llamada *iconósfera*.

Naturalmente, entre estos dos mundos hay numerosos puentes, pasadizos secretos y puntos de encuentro. Y uno de ellos—quizá el más importante—bien podría ser el cine. El cine es, en efecto, el lugar de encuentro de la palabra y la imagen. De ahí que, por encima o por debajo de las enormes diferencias existentes entre un sistema semiótico y otro, haya una clara continuidad entre literatura y cine, una continuidad que puede percibirse en diferentes aspectos y niveles, como ahora veremos.

Por supuesto, cuando hablamos de relaciones entre literatura y cine, lo primero que hay que reconocer es que, en este caso, la palabra es anterior a la imagen. Y es anterior no sólo desde un punto de vista histórico, sino también desde un punto de vista genético. De modo que aquí bien puede decirse, con toda razón y sentido, aquello de que en el principio era el Verbo, la palabra, el Logos. Asimismo, hay que recordar que, en nuestra cultura, la palabra ha gozado, por lo general, de una clara superioridad con respecto a la imagen. La palabra, de hecho, está directamente asociada a la divinidad, que mediante la palabra nombra y da existencia a los seres. Por otra parte, es precisamente el postulado de la existencia de Dios lo único que garantiza, según recuerda George Steiner en su libro *Real presences* (1989), el que haya un significado, el que haya algo en lo que decimos. Sin la palabra, el mundo no existiría. La palabra, en efecto, crea, configura la realidad e imagina otras realidades posibles, virtuales o alternativas. La imagen, sin embargo, tan sólo refleja, reproduce, representa todas estas realidades. Esto ha hecho que la imagen haya estado casi siempre al servicio de la palabra. Durante siglos, por ejemplo, la pintura y la escultura han estado al servicio de la palabra de Dios, como ilustración de la Biblia y, muy especialmente, de los Evangelios.

De modo que, desde este punto de vista, la palabra no es sólo anterior a la imagen, sino ontológicamente superior. Y en este sentido, tal vez no sea casual el hecho de que el cine haya surgido precisamente en un momento de crisis del lenguaje, de debilitamiento de la palabra y de cuestionamiento de la razón sistemática y del logocentrismo hasta entonces imperantes. No en vano, en ese momento, finales del XIX, Nietzsche, por ejemplo, acaba de proclamar la

muerte de Dios y Sigmund Freud se dispone a hacer pedazos la imagen que el hombre tenía de sí mismo, con el descubrimiento de *lo inconsciente*<sup>1</sup>.

Y, en el terreno estrictamente literario, no podemos considerar casual que el cine nazca justo en el momento en el que la novela, la novela tradicional, la gran novela del XIX, la novela realista y burguesa, esto es, el género literario por excelencia, entra también en crisis. De hecho, algunos años después, ya en el siglo XX, cuando, como resultado de la mencionada crisis, comience a desarrollarse una nueva novela en la que lo importante ya no es contar historias, el cine tomará el relevo en el arte de narrar y se convertirá en el principal heredero de la novela del siglo XIX. Pero no adelantemos acontecimientos.

## II.- La continuidad entre literatura y cine

**II.0.-** Como decía, existe una clara continuidad entre literatura y cine. Es más, para bien o para mal, el cine, tal y como lo conocemos, ha sido creado, de alguna forma, a imagen y semejanza de la literatura. Lo cual es lógico, si tenemos en cuenta que el sistema semiótico lingüístico, del cual la literatura forma parte, desempeña el papel de sistema básico de comunicación desde los orígenes de la civilización. De ahí que su influencia se deje sentir en muchos de los sistemas semióticos no específicamente verbales surgidos después. De hecho, el relato cinematográfico—el relato en imágenes—se modela según el esquema de la narración verbal.

Pero esta influencia de la palabra, de la literatura, está tan enraizada y es tan fuerte que ha llegado a ser asumida como algo natural por la mayor parte de los cineastas, lo cual ha impedido, según algunos teóricos, el pleno desarrollo de un auténtico lenguaje cinematográfico<sup>2</sup>. No deben extrañarnos, por tanto, las tajantes declaraciones realizadas por el siempre polémico director de cine británico Peter Greenaway: "El cine tiene ya cien años—afirmaba, por ejemplo, en 1995—pero yo pienso que hasta ahora no hemos visto verdadero cine, sino cierta forma de texto ilustrado. Spielberg, Scorsese, Wenders, Godard, Tarantino o Almodóvar trabajan a partir de un texto y después piensan en la imagen. Yo tengo una formación de pintor y por eso pienso primero en la imagen y, si es necesario, después, en el texto. El cine está acabado actualmente. Todos los países siguen el modelo de Hollywood, un modelo heredado, por cierto, de la novela decimonónica." Para Greenaway, pues, las películas que siguen los viejos métodos de Hollywood—que son la mayoría, no lo olvidemos—"son, básicamente, ilustraciones de la novela del siglo XIX." De modo que puede decirse que los cineastas no utilizan más que una parte de las inmensas posibilidades que en sí mismo encierra el cine, dejando numerosas zonas sin explorar, numerosos caminos sin recorrer, e imposibilitando el desarrollo de un cine autónomo e independiente de la herencia literaria.

Veamos, pues, de qué forma influye o está presente la literatura en el cine, cuál es el verdadero peso de lo literario. A este fin, tal vez sea útil tratar de establecer una analogía con las ciencias biológicas, donde, como es sabido, se distingue entre *ontogenia* y *filogenia*, según se trate del estudio del origen y desarrollo evolutivo de un ser vivo concreto o de un grupo o especie. En este sentido, cabría hablar también de una perspectiva *filogenética* y de una perspectiva *ontogenética*, dentro del campo de las relaciones entre literatura y cine. La primera

tendría que ver con el origen y desarrollo evolutivo del cine como forma expresiva, así como con el parentesco que éste tiene con otras formas expresivas, mientras que la segunda tendría que ver con el origen concreto de una película, y muy especialmente con su período embrionario.

**II.1.-** Desde una perspectiva *filogenética*, es evidente que el cine está históricamente marcado y condicionado, desde sus orígenes, por la literatura. Incluso, algunos se remontan nada menos que hasta la antigüedad clásica en busca de supuestos elementos precinematográficos en las grandes obras literarias. Esto es lo que se conoce como teorías del *precinéma*, teorías que se pusieron de moda en Francia en los años cincuenta, y que luego se extendieron por otros países europeos. Según sus partidarios, la invención del cinematógrafo vendría a satisfacer unas necesidades humanas y unas apetencias creadoras que son muy anteriores a la aparición del cine y de las cuales algunos textos literarios llevan una marca evidente. Esto hizo que los seguidores de estas pintorescas teorías elaboraran un nuevo método de análisis de textos al servicio de la pedagogía y de la crítica literaria. Es célebre, en este sentido, el análisis técnico realizado por Paul Leglise del primer canto de la *Eneida* con el fin de poner de relieve eso que el propio crítico llama el "arte fílmico" de Virgilio. La intención última era, desde luego, demostrar que el cine estaba ya pre-visto o anticipado en algunas obras literarias. Una vez más, pues, en el principio era el Verbo.

**II.1.1.-** Pero, sin querer llegar a los extremos de los precinematografistas, lo que sí es evidente es que en el principio fue el teatro, ya que, según señalan los historiadores del cine, uno de los elementos característicos del cine primitivo es lo que se ha llamado la puesta en escena teatral (cf. Guarinos 1996). Esta puesta en escena se puede comprobar, por ejemplo, en las entradas y salidas de cuadro por parte de los personajes para marcar escenas, en el movimiento horizontal de los actores, en la presentación del rostro a la cámara y en el hecho de que saluden al comienzo o al final del filme e, incluso, aparezca algún telón abriéndose o cerrándose. De ahí surge lo que se ha llamado el "Modo de Representación Primitivo," que se opone al "Modo de Representación Institucional," surgido con el desarrollo del cine narrativo y representado, fundamentalmente, por el cine clásico de Hollywood. El "Modo de Representación Primitivo" se caracteriza por no poseer todavía un lenguaje específicamente fílmico y por estar cargado de deudas teatrales; de tal forma que la película se constituye en cuadros y escenas, los planos son fijos en cuanto a posición y angulación—posición y angulación que se corresponden con las de un espectador privilegiado de platea—el punto de vista está siempre centrado y abarca el escenario completo. Lo que se hace, pues, es grabar una puesta en escena teatral, más o menos simplista, a la que el film presta todos los trucos de que dispone.

Pero la presencia del teatro en el cine primitivo no se limita a la puesta en escena teatral. Como es sabido, en los primeros años del cine, éste se convirtió en una especie de barraca de feria muy popular, algo así como el teatro para el pobre o para el proletariado. Pero la reiteración de temas y de formas de expresarlos comenzó pronto a cansar al público. De ahí que algunos pioneros del cine europeo se forjaran el propósito de llevar al cine a las clases

altas, que hasta el momento lo habían rechazado en favor del teatro. Y, cómo no, será precisamente el teatro el anzuelo empleado para atraer al público culto y acomodado. Con este fin, surge en 1908 el llamado *Film d'Art*, una sociedad productora creada por un grupo de banqueros y hombres de teatro. Para ellos, la crisis de argumentos que padecía el cine debía subsanarse con la incorporación de temas del teatro clásico, a través de la adaptación masiva de obras de los grandes autores. Ello supuso también la incorporación al cine de grandes actores procedentes del teatro, que pretenden sustituir la ausencia de palabra hablada con la ampulosidad gestual de una declamación que no se oía. Así pues, el intento de alcanzar una dignidad dentro del mundo del arte, con el fin de ganarse un público culto que lo rechazaba, llevó al cine a caminar tras las huellas del teatro en el peor sentido posible, puesto que simplemente se limitaba a imitar falsamente al teatro. Se trataba, en definitiva, de registrar una representación teatral culta, pero sin palabras. Y el resultado fue un cine estático—y el cine es esencialmente movimiento—que muy pronto dejó de interesar al espectador.

**II.1.2.-** Pero por las mismas fechas en las que en Francia y otros países europeos se dedican a hacer teatro filmado, en Estados Unidos comienza ya a romperse con la influencia teatralizante y con la puesta en escena teatral, gracias, entre otras cosas, al desarrollo de un género genuinamente americano; me refiero, claro está, al *western* o cine del oeste. Con él, surgen el uso del primer plano con valor narrativo, el montaje de acciones paralelas—empleadas, por ejemplo, en las persecuciones—así como la profundidad de campo y el empleo de escenarios realistas y naturales en contraste con los decorados teatrales; también las interpretaciones de los actores se hacen más naturales y mesuradas. Para muchos especialistas, la película *Asalto y robo de un tren*, de Edwin S. Porter, rodada en 1903, puede considerarse la pionera en el empleo de un lenguaje narrativo en el cine, a pesar de la disposición frontal de la mayoría de las escenas.

Pero va a ser David W. Griffith quien a partir de 1908 sustituya la puesta en escena teatral por una nueva puesta en escena, que, según él, pretendía ser una imitación de la vida (cf. Brunetta 1987 y Company 1987). Y, para ello, va a inspirarse, cómo no, en la novela del siglo XIX, sobre todo en Dickens. En efecto, Griffith comienza a aplicar al cine técnicas y formas de narrar aprendidas de la novela decimonónica, algo que, en un principio, provocó el rechazo de los productores para los que trabajaba. Estos no aceptaban, por ejemplo, que en una película se pudiera pasar directamente del primer plano de una mujer en el interior de su casa al primer plano de su marido, desterrado en una isla desierta. Pensaban que con semejantes saltos narrativos el público no iba a entender absolutamente nada. Para tranquilizarlos, Griffith les replicó que Dickens escribía así en sus novelas. "La única diferencia—añadió—es que yo hago novelas en imágenes."

Por este camino, Griffith romperá, por fin, con los principios básicos del teatro como espectáculo, principios que, en su aplicación al cine, se habían traducido en una distancia determinada e invariable de la cámara con respecto a la escena, una visión totalizadora del espacio de la acción y una ausencia de cambios de perspectiva fuera de los cambios de escena. Frente a ello, Griffith dividirá, en primer lugar, cada secuencia en planos separados y diferentes en cuanto a la distancia con respecto a la escena y en cuanto al ángulo y perspectiva

del encuadre; y, después, convertirá el montaje en el principio organizador y ordenador de tales planos; este montaje engarzarán, pues, no sólo escenas más o menos extensas, sino también los detalles más pequeños de las mismas, como si fueran las piezas de un mosaico colocadas en orden cronológico.

Lo importante es que, gracias a estos nuevos principios, Griffith se convierte en el gran "novelador del cinematógrafo" y en el auténtico e indiscutible sistematizador de un lenguaje nuevo. Con él, asistimos a la gestación de una gramática cinematográfica que ya nada tiene que ver con el teatro, sino con la novela. Todo ello hizo, en fin, que el cine se convirtiera en una máquina de contar historias cada vez más largas y complejas. Paralelamente, como ya he dicho, la gran narrativa del siglo XX abandonará esa función, para dejarse contaminar por otros géneros e introducir nuevos elementos dentro de la novela.

**II.1.3.-** A diferencia de la literatura, en la que tradicionalmente existen diferentes géneros formales, el cine, sin embargo, se decantó muy pronto por la narrativa, hasta el punto de que, cuando se habla de géneros en cine, se trata, por lo general, de los diferentes géneros temático-estilísticos existentes dentro del cine narrativo de ficción (dejo aparte el cine documental, que, en muchos casos, es también cine narrativo). Sólo en la época del cine primitivo y muy especialmente en la época de las vanguardias puede hablarse de la existencia de un cine poético reconocido; posteriormente, tan sólo encontramos excepciones muy puntuales y, por lo general, marginales, dentro de lo que se ha llamado cine experimental. De hecho, en esa época, y, sobre todo, en el surrealismo, el cine era considerado una nueva forma de poesía visual, con sus insólitas metáforas y sus ritmos cinéticos. "Los nuevos nombres de René Clair, Germaine Dullac, Cavalcanti y Epstein—escribe Alberti en *La arboleda perdida*—se desplegaban ante nuestros ojos en un desfile de imágenes sorprendentes, montaje de imprevistas y absurdas metáforas muy en consonancia con la poesía y la plástica europea del momento." Es más, en esos años, el fenómeno de la poesía trasciende la clásica división entre las artes. De ahí que el cine pueda ser "instrumento de poesía," como quería Luis Buñuel<sup>3</sup>, y, al mismo tiempo, un estímulo y un modelo para la propia poesía escrita.

Así pues, y aunque pueda resultar paradójico, lo cierto es que el cine poético es, en buena medida, patrimonio del cine mudo y no sólo del cine de vanguardia, ya que incluso las películas protagonizadas por los grandes cómicos de la época son, para Buñuel, los "mejores poemas que ha hecho el cine." "La gente es tan idiota, y tiene tantos prejuicios—comenta en 1929 en *La Gaceta Literaria*, de la que ahora hablaré—que creen que "Fausto" y "Potemkine," etc., son superiores a esas bufonerías, que no son tales, y que yo les llamaría la nueva poesía. El equivalente surrealista, en el cine, se encuentra únicamente en esos filmes. Mucho más surrealistas que los de Man Ray." Y, en efecto, nunca como en los años 20 han estado el cine y la poesía tan cercanos y tan unidos. Nunca ha habido tanta comunicación ni tantos trasvases entre un medio y otro. Nunca ha habido mayor convergencia y sintonía entre ellos. Nunca, en fin, el cine ha sido más poético ni la poesía más cinematográfica. De ahí que pueda hablarse de una cierta elocuencia del cine mudo.

Son, en efecto, los años de las películas surrealistas de Man Ray, entre las que destaca *L'Etoile de mer* (1928), definida por Giménez Caballero como "un poema de imágenes

fotogénicas realizadas sobre metáforas puras del poeta Robert Desnos." O de las películas poemáticas de René Clair (1924), como las tituladas *Entr'acte* y *Le Poème de la Tour Eiffel*, "un poema de Cendrars realizado con la estilográfica de una cámara tomavistas," en palabras del escritor César Muñoz Arconada. O de la célebre *Ballet mécanique* (1923-1924), de Dudley Murphy y el pintor francés Fernand Léger, en la que se alternan movimientos rítmicos e imágenes abstractas, sobre todo de objetos cotidianos debidamente descontextualizados que se convierten en formas abstractas o que sugieren comparaciones visuales con figuras humanas. Se trata, en fin, de películas en las que se utilizan las mismas técnicas que utiliza la poesía de vanguardia, unas bajo la forma de películas metafóricas de carácter abstracto, y otras bajo la forma de películas de carácter asociativo, basadas en la reiteración de motivos y rimas visuales.

Por último, si nos ceñimos al ámbito de la cultura española, hay que decir que 1929 fue un año clave en lo que se refiere a las relaciones entre poesía y cine<sup>4</sup>. Se trata de un verdadero *annus mirabilis*, ya que durante el mismo se publicaron los poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Rafael Alberti, en diferentes números de *La Gaceta Literaria*, la gran revista de la generación del 27 fundada y dirigida por Ernesto Giménez Caballero<sup>5</sup>. En sus poemas, Alberti rinde homenaje precisamente a los grandes cómicos del cine mudo, con los que comparte la visión poética del mundo y su espíritu a la vez ingenuo y transgresor. Pero 1929 fue también el año en que se realiza y estrena *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, con guión de Dalí y del propio Buñuel, la cumbre del cine surrealista y una de las grandes películas poemáticas de la historia del cine. Y, por supuesto, fue también el año en el que, muy probablemente, Lorca escribió el guión cinematográfico de *Viaje a la luna*, del que, por fin, acaba de estrenarse en España una versión dirigida por el pintor y escenógrafo Frederic Amat<sup>6</sup>.

**II.2.-** Así pues, dentro de lo que aquí he llamado, de forma un tanto metafórica, la perspectiva *filogenética*, hemos visto ya la vinculación que el cine tuvo en sus primeras décadas de desarrollo evolutivo con otras formas expresivas, concretamente con la poesía, la novela y el teatro. Veamos ahora las relaciones entre la literatura y el cine desde la otra perspectiva. Como ya he dicho, la perspectiva *ontogenética* tendría que ver con el origen de una película concreta, y muy especialmente con su período embrionario.

**II.2.1.-** En este nivel, conviene recordar, en primer lugar, que en el origen de casi toda película hay un texto escrito llamado guión, que en un determinado momento del proceso se llama, además, guión literario, para distinguirlo del guión técnico. En ese guión, no sólo están los diálogos o la descripción de unas acciones, de unos personajes y de unos escenarios, sino que también están presentes unas determinadas estructuras narrativas y una determinada manera de narrar. Esto quiere decir que, por lo general, una película ha de ser *escrita* antes de ser filmada. Y esta es, claro, una de las razones de que en la mayor parte del cine clásico o de tradición clásica *prime* más el hecho de contar una historia de forma clara y fluida que el aspecto puramente plástico o visual de la película. No es extraño, por tanto, que suela hablarse, a este respecto, de la existencia de un cine "de guionistas" o "de escritores" (o incluso de escritores metidos a guionistas o de guionistas con pretensiones de ser escritores). Es este

precisamente el tipo de cine que más irrita a Peter Greenaway, pues demuestra, una vez más, según él, que nuestra cultura es tradicionalmente más literaria que pictórica, y, en consecuencia, nuestro cine en su conjunto, más narrativo que visual. Frente a este tipo de cine mayoritario en el que el peso del guión y de la tradición literaria es verdaderamente un lastre, Greenaway propone, como alternativa, un cine "de pintores" y un cine experimental, heredero y continuador de la corriente formalista y estructuralista que existió en Europa durante los 60, bajo las etiquetas de *free cinema* y *nouvelle vague*.

Pero aparte de Greenaway y del cine experimental, y aparte del cine de vanguardia y del cine *underground*, siempre ha habido autores que han tratado de apartarse del cine narrativo clásico y de su pesada carga literaria. Son directores que apuestan por un cine poético y por un cine de indagación y de conocimiento, un cine que aspira a recoger la fluidez del tiempo y la inmediatez de la vida e intenta dar cabida a lo imprevisto y a lo fugitivo, a ese instante único que ya no volverá repetirse, un cine que, en palabras de Víctor Erice, "no trata de expresar una verdad sabida de antemano, y que el guión acostumbra a reflejar puntualmente, sino de hacerla brotar de entre las imágenes, de revelarla, en definitiva." Por supuesto, este tipo de cine no parte necesariamente de un guión previo o, al menos, no de un guión en el sentido tradicional, pues ya no se trata aquí de la mera ilustración de un texto, o de la puesta en imágenes de una escritura previa, sino del despliegue en el proceso del rodaje y del montaje de una escritura autónoma—creadora, y no reproductora—la escritura del movimiento, de la imagen en movimiento, una escritura que también conecta con la literatura, con la palabra, pero lo hace por la vía de la convergencia y la implicación mutua y no por la de la dependencia y la imitación. Si hubiera que citar, en fin, dos buenos ejemplos dentro del cine español más reciente, estos serían, sin duda, *El sol del membrillo*, del propio Víctor Erice (1992), y *Tren de sombras*, de José Luis Guerín (1997), apenas dos grandes excepciones en medio de un panorama dominado por el cine narrativo y por el peso de la tradición literaria.

**II.2.2.-** Por otra parte, en las adaptaciones cinematográficas, detrás de ese texto llamado guión, hay, además, otro texto previo: la obra literaria. La adaptación es, por supuesto, la forma más obvia y recurrente de relación entre literatura y cine. De hecho, una gran parte de las películas de ficción están basadas o inspiradas en obras literarias, tanto modernas como clásicas. Pero la adaptación, no lo olvidemos, es un fenómeno que no se da sólo entre literatura y cine; todas las artes la practican de una manera u otra. La adaptación puede darse entre diferentes formas expresivas y dentro de cada forma expresiva. Dentro de la literatura, por ejemplo, se da, con relativa frecuencia, el caso de adaptaciones de novelas, fragmentos de novelas o relatos al teatro. Un caso que ahora está de actualidad en España, debido a la reciente adaptación de José Luis Garci, es *El abuelo* (1897), novela dialogada de Benito Pérez Galdós, de la que el propio autor escribió una versión teatral en 1904<sup>7</sup>. En el cine, de todas formas, la adaptación es algo tan frecuente que, parodiando aquello de que en literatura lo que no es tradición es plagio, bien podría decirse que en el cine lo que no es adaptación o es un *remake* o es plagio.

Por lo general, el tema de la adaptación suele plantearse en términos bastante simples: como un problema de fidelidad o infidelidad al texto literario. De ahí que muchos teóricos y

críticos hablen de la imposibilidad de la adaptación, y, en consecuencia, de la supuesta superioridad de la literatura con respecto al cine. Sobre este asunto hay un chiste que Alfred Hitchcock hizo famoso. Se trata de dos cabras que están en el monte comiéndose los rollos de una película basada en una obra literaria. Después de llevar un buen rato mascando celuloide, le dice una cabra a la otra: "Pues hija, qué quieres que te diga, yo prefiero el libro." Este chiste refleja muy bien la actitud más generalizada ante el tema de las adaptaciones, esa actitud que suele manifestarse en comentarios del tipo "la novela es mejor que la película," "la película no es fiel a la novela," "la película no respeta o, incluso, es contraria al espíritu de la novela," opiniones, en fin, de carácter subjetivo que no entran nunca en el fondo de la cuestión.

Desde un punto de vista teórico y práctico, hay dos maneras básicas, a mi juicio, de abordar o entender la adaptación: bien como traducción o ilustración del texto literario, bien como lectura o reescritura del mismo. En el primer caso, nos encontraríamos con distintas grados de fidelidad; y, en el segundo, con distintas formas de desviación<sup>8</sup>.

**II.2.2.1.-** En cuanto a la adaptación entendida como forma de traducción, hay que recordar que, según Jakobson, existen al menos tres tipos de traducción: la llamada traducción intralingüística, que consiste en el paso de un texto de una forma literaria a otra forma distinta, por ejemplo de un género a otro; la traducción interlingüística—o traducción propiamente dicha—que consiste en el paso de un texto de una lengua a otra; y, por último, la traducción intersemiótica, que consiste en el paso de una obra de un sistema semiótico a otro sistema semiótico diferente. La adaptación cinematográfica de obras literarias entraría de lleno en este tercer tipo, puesto que, en principio, consiste en el trasvase de un texto de un sistema semiótico literario a un sistema semiótico audiovisual, lo cual plantea, como es lógico, numerosos problemas y dificultades.

Se trata, en todo caso, de una traducción fundamentalmente selectiva y recreadora. El carácter selectivo vendría dado por el hecho de que cada uno de los dos sistemas tiene sus propios condicionamientos en cuanto a la extensión y modo de recepción de la obra, mientras que la recreación vendría determinada por el hecho de que los medios y recursos con que cuenta cada sistema son muy diferentes. Adaptar significa, pues, en este caso, operar una serie de elecciones, generalmente reductoras y simplificadoras, en relación con el texto original. Estamos, en definitiva, ante una adaptación más bien pasiva, ya que la labor se reduce fundamentalmente a trabajar sobre el argumento y sobre la temporalidad de la obra literaria, con el fin de reducir la extensión del texto original a una duración más o menos predeterminada. De ahí que, para algunos teóricos del cine, como Jean Mitry, la adaptación así concebida sea una pura entelequia.

De todas formas, y sin querer llegar, ni mucho menos, a tales extremos, lo que sí cabe afirmar es que, en el mejor de los casos, este tipo de adaptaciones—que son las más frecuentes—no llegan a ser más que una mera ilustración de la obra literaria y, por lo tanto, un texto en buena medida redundante. Eso explica que, en este tipo de adaptaciones, los mejores resultados se hayan dado casi siempre con textos literarios breves y muy poco complejos.

**II.2.2.2.-** Pero también podemos concebir la adaptación como una lectura y reescritura de la obra literaria, una lectura y reescritura, claro está, personal e inevitablemente transgresora. Desde esta perspectiva, podemos decir que lo que el adaptador y el director ponen en escena en una película no es tanto el texto literario como su particular lectura y exégesis de dicho texto. No se trata, por tanto, de hacer una traducción en imágenes del texto literario—tarea verdaderamente imposible en el caso de algunas novelas—sino de proponer una interpretación más o menos transgresora y, a veces, crítica del mismo. De hecho, eso es lo que hace todo buen lector—y, en este sentido, el adaptador no es más que un lector privilegiado—ante una obra literaria mínimamente ambigua y compleja: interpretar e imaginar a partir del libro, esto es, *realizar* en la imaginación las propuestas del libro.

Naturalmente, se incluyen aquí las llamadas adaptaciones libres, en las que el texto literario no es un fin en sí mismo, sino un simple medio, un punto de partida o un pretexto, bien para alejarse de la obra y hacer con ella otra cosa, bien para comentarla de alguna manera (García 1990, 181-91)<sup>9</sup>. Por eso, no es oportuno hablar aquí de fidelidad, sino, en todo caso, de diferentes grados de desviación con respecto al texto inicial. Pero lo más importante es que aquí estamos ante una adaptación activa, una adaptación que, por lo general, es más interesante y da mejores resultados que la adaptación pasiva, debido, sobre todo, a las enormes potencialidades creativas que encierra.

**II.2.2.3.-** Otro aspecto relacionado, de una manera u otra, con las adaptaciones es la existencia de una serie de argumentos universales que se han venido transmitiendo, a lo largo de los siglos, a través de los distintos medios expresivos y de las distintas culturas. No se trata aquí, por tanto, sólo de adaptaciones cinematográficas de obras literarias concretas, sino más bien de la actualización en un medio expresivo nuevo, en este caso el cine, de argumentos universales que cuentan ya con una larga tradición literaria.

En este sentido, conviene recordar que los profesores Jordi Balló y Xavier Pérez, en un curioso libro titulado *La semilla inmortal* (1995), han llegado a establecer lo que ellos llaman "argumentos fundacionales," es decir, aquellas "narraciones que más han influido en el cine, aquellas que en permanente mutación han proporcionado las historias básicas de todos los filmes." De este modo, la, en un principio, ilimitada variedad de historias que durante algo más de cien años nos ha venido contando el cine puede quedar reducida, en realidad, a veintiún argumentos esenciales o tipos básicos, con sus distintas variantes y ramificaciones y con sus correspondientes arquetipos míticos o textos literarios fundacionales. Según Jordi Balló y Xavier Pérez, estos argumentos serían: "A la busca del tesoro," cuyo arquetipo es "Jasón y los argonautas," "El retorno al hogar" (*La Odisea*), "La fundación de una nueva patria" (*La Eneida*), "El intruso benefactor" (el Mesías), "El intruso destructor" (el Maligno), "La venganza" (*La Orestíada*), "La mártir y el tirano" (Antígona), "Lo viejo y lo nuevo" (*El jardín de los cerezos*), "El amor voluble y cambiante" (*El sueño de una noche de verano*), "El amor redentor" (*La Bella y la Bestia*), "El amor prohibido" (*Romeo y Julieta*), "La mujer adúltera" (*Madame Bovary*), "El seductor infatigable" (Don Juan), "La ascensión por el amor" (*La Cenicienta*), "El ansia de poder" (*Macbeth*), "El pacto con el demonio (Fausto), "El ser desdoblado" (*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*), "El conocimiento de sí mismo" (Edipo), "En el interior

del laberinto" (*El castillo*), "La creación de vida artificial" (Prometeo y Pigmalión) y "El descenso al infierno» (Orfeo).

Por supuesto, esta clasificación no pretende ser única ni definitiva, puesto que, por un lado, muchos de estos argumentos básicos podrían agruparse en categorías mayores o complementarias, mientras que, por otro, también podrían establecerse nuevas y diferentes categorías. Pero, en todo caso, lo importante es que, tal y como demuestran, de manera pormenorizada y con abundantes ejemplos, los mencionados autores en su libro, casi cualquier película podría remontarse, de una manera u otra, a un argumento fundacional, consagrado ya, bajo diferentes formas y figuras, en la mitología y en la literatura.

### III.- Epílogo

He dicho al principio que el cine es el lugar de encuentro de la palabra y la imagen. Y he intentado mostrar, de forma muy sucinta, que no existe ruptura, sino continuidad entre la literatura y el cine<sup>10</sup>. A todo esto hay que añadir, para finalizar, que el mejor homenaje a la palabra que se ha hecho en los últimos cincuenta años y la mejor expresión de su valor trascendente y de su mágico poder, no los encontramos precisamente en una obra literaria o filosófica (la literatura y la filosofía de la era posmoderna se han dedicado más bien a expresar la crisis de la palabra o a certificar, de distintas maneras, su defunción), sino en una película, una de las grandes películas de la historia del cine, la que suele aparecer en segundo lugar, después de *Ciudadano Kane*, en esas listas que de vez en cuando se publican en las revistas de cine. Me refiero, claro está, a *Ordet*, en español *La palabra*, o, mejor aún, *El Verbo*, película de 1954-55 del director danés Carl Theodor Dreyer.

Se trata de un film en el que, ya desde el título, se rinde un culto casi reverencial a la palabra y en la que se plantean cuestiones religiosas y trascendentes, pero no desde una perspectiva confesional y abstracta, sino vital y plástica, una película narrativa, sí, pero también poética, bastante austera desde el punto de vista estético, pero llena de inusitada belleza, rodada en largos planos-secuencia por los que fluye el tiempo y discurre la vida. Sus puntos de partida son la adaptación de una obra de teatro del dramaturgo y clérigo Kaj Munk (1898-1944) y el pensamiento y la actitud religiosa de Sören Kierkegaard, pero *Ordet* va mucho más allá, llega mucho más lejos de lo que ha llegado nunca ninguna otra película. La suya es una apuesta por la trascendencia, por la palabra y, al mismo tiempo, por la vida, en su sentido más carnal y humano. En *Ordet*, somos testigos, al final, de un doble milagro: el milagro de la resurrección de la carne por obra y gracia de la palabra, y el milagro del Arte— con mayúscula—por obra y gracia de la palabra y la imagen.

---

### Notas

<sup>1</sup> Tampoco creo que sea casual, por cierto, que, en estos momentos, finales del siglo XX y principios del XXI, el nacimiento de la era digital coincida con el último asalto al logocentrismo, representado, entre otras cosas, por el derrumbe de las grandes ideologías.

---

<sup>2</sup> Quiero llamar la atención sobre el hecho de que hablar de lenguaje cinematográfico lleva ya implícita una analogía con el lenguaje por antonomasia, que es el lenguaje verbal.

<sup>3</sup> Buñuel fue, en efecto, uno de los más firmes partidarios del "cine poemático frente al cine-novela." "El arte cinematográfico—escribió, en este sentido, en 1947—debido principalmente a contingencias de orden económico, parece haber renunciado a sus inmensas posibilidades creadoras, que en la actualidad caminan exclusivamente en una sola dirección: la del más estricto realismo. . . Los asuntos originales están poco menos que agotados y el cine realista ha tenido que recurrir a las creaciones literarias de las que principalmente nutre su inspiración. Lo que a través de los siglos se nos había contado por la novela o por el teatro nos lo vuelve a repetir ahora el cinematógrafo... Siendo éste, como se ha dicho a menudo, instrumento maravilloso para la expresión de la poesía y de los sueños—del subconsciente—se ve constreñido al papel de simple repetidor de historias, ya expresadas por otras formas de arte."

<sup>4</sup> Conviene recordar, por otra parte, que 1929 es, dentro de la historia del cine, un año singular, puesto que se trata de un tiempo de encrucijada y de transición entre dos mundos tan dispares como el del cine mudo y el cine sonoro. En efecto, en 1929, el cine mudo vive todavía un buen momento, pero comienza ya a ser amenazado por la llegada del sonoro, nacido oficialmente en torno a 1927 con *The Jazz Singer*, si bien puede decirse que el nuevo invento no se lanzó en realidad hasta 1930.

<sup>5</sup> Como es sabido, se trata de una revista caracterizada, entre otras cosas, por la enorme y temprana importancia concedida al cine como forma arte (sobre todo a través de la sección titulada *Boletín de Cinema*, que dirigía Buñuel), hasta el punto de haber auspiciado la creación del primer cineclub español a finales de 1928.

<sup>6</sup> El guión, como se sabe, fue escrito en Nueva York, en casa del artista gráfico mexicano Emilio Amero, después de ver un corto de éste titulado 777, "una cosa abstracta sobre máquinas expendedoras," en palabras del autor, y estimulado por lo que había oído o leído sobre el estreno de *Un chien andalou*. El propio Amero empezó a filmarlo en Ciudad de México, después de enterarse de la muerte de Lorca, pero, por desgracia, el rodaje tuvo que ser interrumpido, y la película no se pudo terminar.

<sup>7</sup> *El abuelo* es, con diferencia, la obra de Pérez Galdós que más veces ha sido adaptada. De ella, existen nada menos que cinco versiones cinematográficas: una muda, del español José Buchs, realizada en 1925; otra, mexicana, rodada en 1943 por José Díaz Morales, con el título de *Adulterio*; otra del argentino Román Viñoly Barreto, de 1954; la dirigida en España por Rafael Gil en 1973, con el título de *La duda*; y, por último, la de José Luis Garci, estrenada, con gran éxito, en 1998. Sin duda, es esta última la más fiel al espíritu y a la letra del original—su adaptación es, de hecho, más fiel que la versión teatral de Galdós— y, al mismo tiempo, la más personal y la mejor, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico.

<sup>8</sup> De todas formas, debo advertir que en esto de las adaptaciones suele darse la curiosa paradoja de que cuanto más fiel es una película a la letra del libro más infiel es a su espíritu, y viceversa.

<sup>9</sup> Para el especialista francés Alain Garcia, existen dos tipos de adaptación libre: la «digresión» y el «comentario». En la «digresión», el adaptador no pretende traducir el texto original de un

medio a otro, sino salirse de la anécdota e inspirarse libremente en ella. Al creador lo que le interesa, en este tipo de adaptación, es un tema, una determinada situación o un determinado personaje de la obra original para después hacer una variación libre sobre el mismo. En este sentido, una «digresión» es siempre un acto de alejamiento o de desviación. No se trata, de ningún modo, de simplificar, sino de poner el énfasis en unos elementos u otros, cambiando lo que haya que cambiar. De tal modo que las situaciones pueden ser renovadas, los personajes remodelados y los temas tratados de otra forma, pero el espíritu de la obra original ha de seguir planeando, de alguna manera, sobre la adaptación. En el "comentario," el adaptador, más que alejarse de la obra inicial, lo que hace es comentarla, dándole un mayor alcance a su significado o un sentido nuevo, sentido que a veces pervierte el de la obra original. Y este «comentario» se establece bajo la forma de un discurso que viene a sostener, reforzar o explicar el texto original.

<sup>10</sup> Por supuesto, para ser justos, tendría que haber hablado también aquí de la enorme influencia que el cine ha tenido en la literatura del siglo XX, sobre todo, claro está, en la novela, pero esa es otra historia, de la que ahora, por falta de espacio, no puedo ocuparme. Una buena introducción, en español, a este tema puede verse en Peña-Ardid. (1992).

### **Obras citadas**

Guarinos, Virginia. 1996. *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.

Brunetta, Gian Piero. 1987. *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith, 1908-1912)*. Madrid: Cátedra

Company, Juan Miguel. 1987. *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

García, Alain. 1990. *L'adaptation du roman au film*. París: If Diffusion.

Balló, Jordi y Xavier Pérez. 1997. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama [1ª ed., en catalán, 1995].

Peña-Ardid, Carmen. 1992. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.