

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

6  
2ej



“La Novela y el Cine: Los Problemas de la  
Adaptación Cinematográfica”

T E S I S

para obtener la licenciatura en:  
Ciencias de la Comunicación

CARLOS ERNESTO ARIAS AVACA

Director: Andrés de Luna Olivo

FALLA EN ORIGEN

México, D.F. 1991



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE.

INTRODUCCION. 1

UNA VIEJA POLEMICA: ¿CINE VERSUS LITERATURA? 13

El esclavo y sus cadenas. 16

La competencia. 21

¿Literatura cinematográfica? 26

Una ficción distinta. 35

LA ADAPTACION: UNA LECTURA CINEMATOGRAFICA. 42

Literatos y cine. 45

El cine de autor. 52

Escritores y pintores. 58

ILUSTRACION E INTENCION SUSTANTIVA. 62

Ilustración. 65

Al rescate de la "intención literaria". 69

La adaptación como "reescritura". 80

TOMAR A LA OBRA COMO "REALIDAD VIVA". 83

Un razonamiento cinematográfico. 85

El texto visto como "materia prima". 92

MENSAJES EN MOVIMIENTO. 103

"Opera aperta". 105

Las dos aperturas. 111

Extratextualidad. 116

RECAPITULACION: UN USO CINEMATOGRAFICO PARA LA NOVELA.

1. El lector cómplice y la adaptación. 119

2. El cine como lector. 125

3. La crítica de la adaptación. 132

4. Una variación en torno al tema básico. 143

CONCLUSIONES.

1. El "callejón sin salida".

2. La invención del lector.

NOTAS. 172

BIBLIOGRAFIA. 179

FUENTES HEMEROGRAFICAS. 181

PELICULAS CITADAS. 181

Para Mis Viejos,

Para Osvaldo y Hortencia,

Para Dulce.

**Agradezco a la profesora Ma. Luisa López Vallejo, de  
la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, por sus  
valiosos comentarios durante la elaboración de este tra-  
bajo.**

## INTRODUCCION.

Odiseo, el navegante, o Alicia, la ninfette de Carroll, y el oscuro Kurtz en el corazón de la selva, pasando por Joseph K., Frankenstein, el capitán Ahab, Don Quijote y Sancho, Guillermo de Baskerville. Muchos son los personajes de ficción cuya celebridad se debe, quizá más que a sus autores o a las páginas de los libros de los cuales salieron, a las adaptaciones cinematográficas. Desde sus inicios, el cine ha recurrido a la literatura como una de sus fuentes privilegiadas para obtener argumentos y temas. Frente al problema de ¿qué historias contar? -pregunta surgida ante el desconcierto de los creadores de la cinematografía por las posibilidades que veían en el propio medio y que, en última instancia, podría ser traducida como ¿cuál es la especificidad del lenguaje fílmico? ¿cuáles los principios de una narratividad cinematográfica?-- los cineastas fijaron su atención en todo tipo de obras literarias, encontrando en ellas una importante fuente de inspiración. Argumentos, tramas, temas, ideas, personajes sacados de novelas famosas han servido de base para la realización de innumerables filmes, a tal grado que, en la actualidad, es difícil pensar en alguna novela muy conocida que no tenga al menos una versión cinematográfica, o en algún escritor célebre de quien al menos una obra no haya sido llevada a la pantalla. El cine se ha convertido, en no pocos casos, en el verdadero introductor a nivel masivo de creaciones literarias que de otra forma hubiesen permanecido como patrimonio exclusivo de los poseedores de la alta cultura. La adaptación ha llegado a ser un elemento inseparable de la cultura

libresca ( en ocasiones la publicación de una novela de éxito es sólo el paso previo a su realización cinematográfica, que es el lugar desde donde se volverá accesible al gran público), y se ha convertido, para un importante grupo de lectores, en parte de la experiencia misma de la lectura, representando en la práctica una guía para la comprensión y disfrute de la obra literaria. Es así como el fenómeno de la realización de versiones filmicas para muchos de los textos considerados fundamentales dentro de la literatura (o para obras literarias en general) se ha convertido en un fenómeno de primera importancia en la conformación de los conocimientos y actitudes de un amplio número de individuos acerca de la literatura, sus creaciones y sus autores. Un medio expresivo considerado durante siglos como la suma y el transisor único de los valores más altos de la cultura humana, ha descendido a través del cine, a una vulgarización masiva. Este fenómeno, sin embargo, propio de la cultura de masas contemporánea, ha sido con frecuencia duramente impugnado por un sinnúmero de intelectuales, artistas, y por los mismos escritores. Se afirma que tal vulgarización significa, en los hechos, un empobrecimiento de aquella riqueza cultural que las obras representan, y un menoscabo de sus valores artísticos y de la profundidad original de los argumentos, estilos y personajes, los cuales, al ser llevados al cine, entran en un ámbito que no es el suyo y se vuelven falsos, ajenos a todo lo que originalmente podían representar. Se pone en tela de juicio, además, la validez de la idea misma de la adaptación, de la posibilidad de que elementos de una obra literaria (o artística en general)



puedan ser llevados al terreno de una forma artística distinta, el cine en este caso. La adaptación, para sus enemigos más acérrimos, no constituye sino una traición a la belleza y los significados contenidos en la obra original. Es de esta manera como un problema de índole cultural, relativo a la idea que grandes sectores de las sociedades contemporáneas se hacen respecto de las obras de la literatura, y a la inclusión de éstas dentro de la llamada "cultura de masas", representa al mismo tiempo la puesta al día de un antiguo problema de carácter estético, el que se refiere a la posibilidad o imposibilidad de que una creación artística pueda ser trasladada o reinterpretada dentro de una forma expresiva diferente. En este contexto, dada la importancia y creciente proliferación de adaptaciones cinematográficas para obras literarias, y muy en especial de la novela, resulta pertinente interrogarse respecto de su validez en cuanto producto estético, de su poder para rescatar aquellos valores originales y, sobre todo, de las posibilidades con que cuenta la cinematografía para acercarse a un mundo expresivo que desde su nacimiento acompañó al cine como lo es la literatura. Una revisión de los problemas fundamentales que ofrece la realización cinematográfica de una adaptación, siguiendo como línea expositiva las opiniones de diferentes autores, a partir de las cuales es posible encontrar respuestas múltiples y en ocasiones contradictorias, según los postulados teóricos de cada respuesta posible, puede ayudar a clarificar el papel a jugar por el cine como adaptador y divulgador masivo de la literatura.

Refiriéndose a la versión realizada por la televisión brasileña de su novela Gabriela, clavo y canela, el famoso novelista bahiano Jorge Amado resumió algunos de los problemas fundamentales que, desde su punto de vista, estuvieron involucrados en la realización de tal adaptación, con las siguientes palabras:

"Toda adaptación es una violencia contra el autor. Gabriela tuvo un éxito mundial. Ahora está en un país de Asia (...) Cuando la telenovela empezó a salir al aire, yo recibí muchas cartas de lectores, donde me decían que Sonia Braga no era Gabriela. Porque cada lector tiene a su Gabriela, como el autor también. Pero a partir de cierto tiempo todo el mundo consideraba que Sonia sí era Gabriela. Los medios de comunicación son diferentes. Una cosa es escribir un libro, usted solo, la máquina de escribir, papel y se acabó. Puramente artesanal. Otra cosa es una telenovela que involucra director, adaptador, todo un proceso industrial. Lo mismo ocurre con el cine. Entonces usted no puede querer que el libro sea la misma cosa que una adaptación, pero ésta es muy importante, porque cuando se hizo la adaptación de Gabriela, en 1974, se habían vendido unos 600 mil ejemplares; pues bien, durante la telenovela fueron vendidos por la editorial Record otros 80 mil ejemplares más, y hubo dos ediciones piratas -nadie descubrió quién las hizo-. La telenovela fué vista por 25 millones de personas. Entre ellos, ¿cuántos analfabetos que nunca tuvieron acceso al libro? Entonces la TV es válida, y por más que la adaptación se entrometa en tu trabajo, siempre guarda alguna de las ideas que usted quiso transmitir."(1)

Estas afirmaciones, hechas por Amado en el curso de una entre-

vista, muy similares a las emitidas por una gran cantidad de otros autores y por el público en general, nos ayudan a enunciar algunos de los problemas cruciales de las adaptaciones de obras literarias de amplia difusión y de las consideradas de alto nivel artístico (Gabriela, clavo y canela es sin duda una de las novelas fundamentales en la literatura latinoamericana de las últimas décadas). En primer término, el brasileño hace notar la gran significación cultural de la adaptación, en la posibilidad que contiene de acercar a un público masivo, de dimensiones insospechadas en el ámbito puro del libro, con las creaciones literarias. Por una parte, la adaptación aumenta en medida nada despreciable la demanda de lectura de la obra, a través de una necesidad creada por el medio audiovisual, y por otra, alcanza a un público no habituado a la lectura o sencillamente analfabeto (dato especialmente importante en los países del tercer mundo), el cual de otra forma hubiese permanecido en la ignorancia aún de la existencia misma del libro. Además, la adaptación representa, en otro nivel, un acercamiento con públicos y lectores de países y culturas antes inimaginables para la literatura latinoamericana o, en este caso, totalmente ajenos a la cultura nordestina que Azado recrea en sus obras. Así, independientemente de la validez o no que alguien pudiera adjudicarle a la adaptación frente a la obra original, ésta constituye un hecho cultural de primera magnitud, en cuyas mismas dimensiones está justificado el amplio interés que, desde diversas perspectivas, existe frente al fenómeno.

De otro lado, sin embargo, frente a la amplia capacidad de

difusión para la novela que ofrezca una adaptación, Amado pone énfasis en las grandes diferencias existentes entre el medio literario y los medios audiovisuales como la televisión y el cine. Resulta evidente que, por el tipo de trabajo que supone uno y otro canal expresivo, y por los recursos empleados por ellos para recrear los asuntos nacidos de la imaginación del autor, una adaptación supone un profundo cambio en la obra original. La necesidad de "poner en escena" aquel mundo literario, donde la riqueza imaginativa radica más que nada en el juego verbal, que supone una escritura y un estilo propios únicamente de la novela en sí misma, implica necesariamente una serie de reelaboraciones que transforman tanto la forma como, en última instancia, el contenido del texto originario. La participación de un gran número de personas tales como el director, adaptador, actores, etc., así como el uso mismo del lenguaje audiovisual, con una gramática y reglas de carácter estético y expresivo diferentes a los de la creación literaria, así como una diferente posición del receptor en cuanto al disfrute de la obra en ambos casos, llevan a plantearse diversos problemas relativos a la viabilidad y validez artística de una adaptación. Es en tal sentido que muchos de los lectores de Jorge Amado, y quizá él mismo, llegan a afirmar que "Sonia Braga no es Gabriela", en la medida en que la interpretación realizada por la actriz brasileña para la versión televisiva no corresponde con la idea particular que cada uno de ellos se había formado respecto del personaje.

Todo ello nos lleva a uno de los asuntos quizá más debatidos

en torno a las adaptaciones, y es el que se refiere a la "fidelidad" de la versión fílmica o televisiva frente a la novela. El mismo Amado alude a tal problema cuando manifiesta que "toda adaptación es una violencia contra el autor", puesto que representa una ruptura con la intencionalidad puesta por él en la obra con el fin de que ésta sea comprendida y disfrutada por el lector de esa determinada manera. Aunque reconoce, a pesar de todo, que en la versión televisiva "algo queda", es decir, podríamos pensar que para el bahiano existirían ciertos aspectos de la obra original que en una adaptación serían susceptibles de ser significados con apego a su intención original, o que al menos en ese caso específico lo fueron. Es lícito preguntarse cuáles serían esos aspectos.

En resumen, la adaptación cinematográfica plantea numerosos problemas que, junto con los arriba enunciados, vuelven a plantearse frente a cada nueva versión fílmica de obras literarias consideradas de alto nivel artístico.

El cuestionamiento básico que subyace en tales problemas podría ser el de hasta dónde el cine, como lenguaje estético, se encuentra en condiciones de abordar el género de mensajes propio de la literatura; es decir, en qué medida resulta pertinente que un medio expresivo como el cinematográfico busque descifrar y transmitir las realidades gestadas en el ámbito de la palabra escrita. ¿Puede el cine dar cuenta con éxito de una creación literaria a través de sus propias formas artísticas, diferentes de las originales? Responder a ello implica clarificar, en primer término, las especificidades y los alcances del

lenguaje fílmico, los puntos de contacto o similitudes que éste pueda tener con la literatura. Si ambos son artes basadas en la narración, lenguajes avocados sobre todo a "contar historias", resulta de fundamental importancia enfrentarse al problema de qué tanto se asemejan el uno al otro, hasta dónde el cine posee los medios expresivos para llevar a la pantalla los mundos imaginarios que propone la novela. En otras palabras: ¿Es posible adaptar? ¿Qué busca el cine cuando se enfrenta a la novela? ¿Qué género de cosas puede encontrar en ella?

Otro asunto vinculado con el problema de la adaptación cinematográfica, antes señalado, es el que se refiere a la "fidelidad al texto". ¿Es posible reproducir en una película todas las implicaciones contenidas en una obra literaria? La intención dominante en los filmes basados en obras literarias ha sido casi siempre la de rescatar sin distorsiones la intención y el "sentido literario" contenidos en el texto, de tal suerte que el espectador, al enfrentarse con la obra fílmica, se encuentre con una versión fiel y completa de la novela. Sin embargo, la mayoría de los críticos, y escritores, luego de ver la realización de sus obras en el cine, sugieren que tal cosa es imposible; existiría un género de novelas en las cuales es tal el grado de complejidad alcanzado por la expresión verbal, que las imágenes cinematográficas nunca podrían recrear fielmente todo lo sugerido por las palabras. Si esto último es cierto, ¿es posible plantear una teoría sobre la adaptación que sirva por igual para todo tipo de obra literaria? O será preciso, por el contrario, decir que sólo cierta clase de textos son suscep-

ceptibles de recibir un tratamiento cinematográfico? ¿O acaso ninguno lo es?

Cualquier hipótesis que se plantee con la intención de ofrecer una respuesta al problema de la adaptación debe, a mi juicio, referirse a la literatura en general, tiene que ser válido tanto para las obras consideradas "menores" como para las más complejas y elaboradas; no debe estar referida a textos en particular, sino a la literatura como un sistema de creación artística con principios universalmente válidos. De esa manera, es preciso que nuestras hipótesis resuelvan cuestiones tales como: ¿En qué términos es necesario plantear el trabajo del lenguaje fílmico para que sea capaz de hacer suyos los significados y los materiales expresivos de una novela? ¿Cómo hay que concebir a un texto literario para que, además de ser un hecho artístico completo y acabado en sí mismo, se convierta en la base de una obra fílmica? ¿En qué género de asuntos, de entre los muchos que constituyen la novela, debe poner su atención el adaptador para construir su versión fílmica? ¿Cuál es la distancia entre la novela y la película en el caso de una adaptación?

Sería un error, sin embargo, el intentar plantearse un "deber ser" en relación con las adaptaciones, es decir, la proposición de algún sistema de reglas que resultara necesario seguir para la elaboración de una adaptación "correcta". Ello supondría, en todo caso, una definición previa de la naturaleza de tales adaptaciones y de sus límites e intenciones, definición que constituiría una decisión de carácter estético a enfrentar por cada realizador en su caso particular. Por el contrario, la pre-

tensión de este trabajo consiste, más bien, en sistematizar las diversas opciones ya existentes con las cuales se ha enfrentado el problema, para, a partir de aquellos múltiples puntos de vista, intentar comprender y clarificar el fenómeno. Mis intenciones, en suma, son polémicas, no preceptivas.

Ha sido con el interés por alcanzar un panorama más o menos amplio de los problemas de carácter estético involucrados en la realización de una adaptación cinematográfica que este trabajo se plantea, más que como una respuesta a priori de las preguntas surgidas en la revisión de tales problemas, como un recorrido por las diversas soluciones ofrecidas, como un intento, antes que nada, de abordar aquellos asuntos desde una perspectiva general. Por ello, he renunciado a ocuparme de casos en particular, y cuando lo he hecho ha sido a título de ejemplo cuya validez trascienda, a mi juicio, el caso concreto; así también no tenía sentido emitir juicios valorativos acerca de la validez o el grado de "perfección" artística de tal o cual adaptación, pues tal juicio implicaría un parámetro, así sea el de la "fidelidad a la obra" o el de la "variación libre", entre otros posibles, mientras el objeto de este ensayo es precisamente la reflexión acerca de tales parámetros, de los puntos de vista a partir de los cuales es posible abordar el problema de la adaptación.

Esta revisión, sin embargo, no puede ser exhaustiva. Dada la gran cantidad de autores, escritores y cineastas, que se han expresado al respecto de la adaptación, tanto en lo que se refiere a casos concretos como al problema en general, no podemos sino citar algunas de las opiniones más representativas, inten-



tando dar cuenta de los diversos puntos de vista con aquellos argumentos más significativos de los autores a nuestro alcance. De esa manera, en los dos primeros capítulos, ¿Cine versus literatura? y La adaptación: una lectura cinematográfica, abordaré la relación existente entre el cine y la literatura, así como, específicamente, sus posibles diferencias o similitudes, a través de aquellas opiniones que consideran a ambas artes como semejantes, identificadas en cuanto a sus fines expresivos, y los puntos de vista que tratan de definir el papel a jugar por la literatura y los escritores dentro de la obra filmica. En el tercer capítulo, Ilustración e intención sustantiva, buscaré exponer, a partir de diversas perspectivas teóricas, una de las disyuntivas más típicas a las que se enfrentan teóricos y realizadores del cine cuando se trata de explicar los problemas del traspaso de una obra literaria a los términos del lenguaje filmico: la posibilidad, por un lado, de que el contenido de una obra literaria pueda ser trasladada de manera más o menos literal, o la necesidad, por el otro, de una reelaboración que rescate su sentido más profundo. En el cuarto capítulo, Tomar a la obra como "realidad viva", intentaré acercarme a una visión distinta del problema, aquella que renuncia a la búsqueda por rescatar "la letra" o "el espíritu" de la obra literaria y trata de encontrar para la cinematografía un papel distinto jugar frente a la literatura; más que un transmisor de mensajes literarios, el cine es visto en este caso como un gestor de mensajes autónomos e independientes de los del texto original; se trata de la "variación libre" de los contenidos literarios. En un quinto capítu-

lo, al que llamaremos Mensajes en movimiento, buscaré ofrecer algunas posibles respuestas a los cuestionamientos planteados en los capítulos precedentes, a través de la consideración de las obras literarias y fílmicas como "obras en movimiento" o "abiertas", según la definición que hace Umberto Eco de estos conceptos. Tal consideración, a mi juicio, puede ayudar a replantear y ordenar los problemas de la adaptación desde una perspectiva diferente y enriquecedora, superando la tradicional disyuntiva entre "fidelidad" o "libertad creativa" ante la obra original. Finalmente, buscaré sistematizar y discutir, según el punto de vista que sugieren las reflexiones contenidas en el capítulo quinto, las diferentes posiciones teóricas ya revisadas en torno a la adaptación, en el apartado Recapitulación y en la sección de Conclusiones.

Más que un ensayo de creación donde pretenda aportar hallazgos muy originales, veo a este trabajo de tesis como un intento personal por dilucidar las implicaciones de carácter fundamentalmente estético y creativo que suponen el encuentro y confrontación del cine y la literatura como ámbitos narrativos y expresivos; ésto a través de una investigación que, sin excluir el rigor, represente más que nada la expresión de un recorrido personal, reflexionando a partir del material más a mano, en torno a un asunto que alude a dos universos de lo imaginario fundamentales en la cultura de nuestro tiempo.

## UNA VIEJA POLEMICA: ¿CINE VERSUS LITERATURA?

Hay una frase que se suele repetir con obstinada frecuencia cuando se habla de las adaptaciones cinematográficas de novelas muy famosas, y es aquella de "la imagen mata a la imaginación". Se afirma que mientras un relato literario obliga al lector a imaginar a los personajes o situaciones según su propia experiencia o fantasía, la misma historia, en cambio, contada en el cine, lo da "todo hecho", ejerciendo una especie de tiranía que destruye la libre participación del espectador. En este sentido, también se dice, la película siempre será artísticamente inferior a la novela de la cual parte, pues nunca lograría abarcar todo el mundo de sugerencias que ofrece un buen texto literario.

Esto es lo que, en lo fundamental, afirmaba Gabriel García Márquez en una parte de la entrevista aparecida en el documental Del viento y del fuego, hecho al rededor de la película Eréndira del mozambiqueño Ruy Guerra, la cual fué filmada siguiendo una narración del escritor. Allí, García Márquez explicaba las razones de su negativa a la realización de una versión fílmica de Cien años de soledad; decía (y esto lo repite fácil mucha gente) que una película destruiría la versión particular que cada lector se había forjado de la realidad narrada, imponiendo una posibilidad única de lectura. Así por ejemplo -según

García Márquez-, cada lector había creado su propia casa de los Buendía a partir de ideas o recuerdos personales, y éstos resultarían avasallados por la imagen unívoca que "se vería" como la real.

La imagen mata a la imaginación. La lectura exige, además, un esfuerzo mental, leer "cuesta trabajo". Ver una película, en cambio, reduce ese esfuerzo al mínimo; la imagen fílmica presenta hechos acabados que promueven una actitud pasiva en el espectador. Según esta idea, la adaptación supone siempre alguna simplificación del texto original, pues el esfuerzo de imaginación que constituye la parte creativa y de "invención" del lector, en el cine se vería anulado. Al trasladar la realidad novelesca a la forma de una película, la "intención literaria" resulta desvirtuada; una buena novela es casi inevitablemente traicionada en las versiones cinematográficas.

Algunas de estas ideas las expresa Eduardo García Aguilar en su libro sobre García Márquez y el cine.<sup>(1)</sup> Allí, García Aguilar afirma que mientras en la literatura se ofrece una multitud de posibilidades para imaginar, una especie de "cine mental" en el cual cada individuo le otorga una forma física y visual a los personajes o las acciones, en las películas se ofrece una imagen cerrada, que choca con lo elaborado por el lector:

"En el cine, las cosas, los rostros, los objetos, los paisajes, los movimientos son tal y como nos los propone la película y no tal y como nosotros los hayamos ela-

borado en nuestra mente. El maravilloso secreto de la literatura está en que un personaje tiene tantos rostros como lectores haya. El coronel Aureliano Buendía o Remedios la bella tienen el rostro que le dan sus lectores con las sugerencias descriptivas que el autor ha propuesto. (...) De igual manera la Eréndira de la película choca con las miles de Eréndiras fraguadas en la máquina pensadora de los lectores. De ahí que pocas veces una película logre coincidir con el imaginario del lector, si ha estado basada en una obra literaria. (...) la casa Usher de Poe, la Lolita de Nabokov, la Maga de Cortázar, son entidades imaginarias cuyo aspecto equivale a la suma total de las palabras que las conforman y los ojos que la descifran en el secreto de una butaca sin pantalla."<sup>(2)</sup> (subrayados míos).

Cabría preguntarse entonces, sin las "entidades imaginarias" de la literatura chocan con la presentación que de ellas se hace en el cine: ¿De qué sirve una adaptación? ¿Qué objetivos podría perseguir la transferencia al lenguaje fílmico de una novela famosa? ¿Qué es adaptar para el cine?

El esclavo y sus cadenas.

Uno de los problemas centrales que se debería abordar para intentar responder a estas preguntas es el de la relación entre cine y literatura. Ello podría llevarnos a entender, más concretamente, el nexo existente entre las novelas y las películas en el caso de una adaptación. En el libro ya citado, García Aguilar ofrece algunas respuestas; dice que la novela es un "cine mental". Los relatos literarios aparecen en la mente del lector como si éste viese una película, y los escritores no hacen sino instalar una cámara imaginaria sobre aquello que desean contar:

"Una somera revisión de las grandes novelas realistas, en donde se describían con lujo de detalles objetos, ámbitos, y gestos de los personajes bastaría para comprobar que la novela es un cine mental, secreto, interior. Stendhal y Conrad querían hacer ver y sentir. Flaubert en Madame Bovary llevó hasta sus últimas consecuencias el experimento, logrando comunicar estados de ánimo a través de objetos externos a los personajes. Proust llevó la cámara hasta el corazón y la mente. Joyce la llevó hasta el otro lado del espejo, destrozándolo."<sup>(3)</sup>

Y más adelante, en relación a la novela posterior del siglo veinte, dice:

"Hijos de Joyce y de Proust, los narradores introducían sus cámaras al espíritu y viajaban por el alma de sus personajes como si fueran paisajes."<sup>(4)</sup>

Así, según García Aguilar, el cine es sólo un refinamiento del arte de la literatura; el "cine mental" reproducido por medio de fotografías en movimiento. Lo que primero se mostraba en palabras, empezó luego a hacerse visible con la imagen cinematográfica, y el cine llevó a la pantalla aquello que antes el lector debía imaginar por sus propios medios, "en el secreto de una butaca sin pantalla". Por esto el cine no ha logrado convertirse en un lenguaje autónomo; continúa, aún hoy, siendo subsidiario de la literatura.

"La cinematografía hizo materia al verbo. La máquina imaginadora adquirió nuevos y terribles poderes. El nuevo arte comenzó a caminar con las muletas de la imaginación escrita (...) El sueño del nuevo arte ha sido independizarse de la literatura, en especial de la novela (...) (Sin embargo) Por el momento el cine es un preso encadenado en los grilletes del guión."<sup>(5)</sup>

El cine, en síntesis, es apenas un continuador de la "máquina imaginadora" puesta en marcha por la novela del siglo XIX, y por ello no ha dejado de ser un lenguaje dependiente, subalterno a la literatura. Mientras exista el guión, es decir un texto escrito concebido como la base imprescindible del cine, éste no podrá desarrollar un lenguaje propio.

En su ensayo La penumbra del escritor de cine, Gabriel García Márquez dice algo muy parecido:

"(...) antes de llegar a la pantalla una película tiene que haber pasado por la prueba de fuego de la letra escrita. De este modo son los escritores, y no los directores, los que suministran la base literaria que sustenta a

la película, lo cual, por cierto, no está bien ni para la literatura ni para el cine."<sup>(6)</sup>(Subrayado mío).

Y algunas páginas más adelante agrega:

"(El escritor de cine) es la prueba viviente de la condición subalterna del arte del cine. Mientras éste necesite de un escritor, o sea del auxilio de un arte vecino, no logrará volar con sus propias alas."<sup>(7)</sup>

La conclusión evidente es que el llamado "lenguaje cinematográfico", como expresión de un arte autónomo, sencillamente no existe; es apenas un esclavo del lenguaje escrito, y "paradójicamente esa esclavitud se ha invertido en perjuicio de las palabras."<sup>(8)</sup> El cine, sujeto a la literatura cada vez que intenta narrar una historia, es incapaz de alcanzar a las palabras en cuanto a sus posibilidades expresivas y, por lo tanto, las traiciona.

En un ensayo de 1926,<sup>(9)</sup> Virginia Woolf manifestaba también la idea de que el cine aún no lograba encontrar un lenguaje propio. Los cineastas habían debido recurrir al auxilio de otras artes, entre las cuales había sido muy importante la literatura. "Pero los resultados son desastrosos para ambos (para el cine y la literatura). Esta alianza no es natural. Ojo y cerebro son cruelmente desgarrados cuando tratan en vano de trabajar en pareja."<sup>(10)</sup>

Sin embargo, Virginia Woolf intuía la posibilidad (como García Márquez parece hoy aceptarla) de que el cine lograría alguna vez desarrollar una forma propia de decir sus



cosas, independiente de la literatura; se preguntaba si existiría alguna zona de la realidad que aún no hubiese sido explorada por ninguna de las artes existentes, un ámbito de lo real adonde sólo el cine fuese capaz de acceder. Y sugería incluso la posibilidad de que, aún en la literatura, existiese un territorio al cual no llegan las palabras y que el cine, por medio de una adaptación, pudiera hacer visible.

"(...) es evidente que el cine tiene a su alcance numerosos símbolos para expresar emociones que hasta ahora se han desaprovechado. (...) ¿Existe, nos preguntamos, algún lenguaje secreto que sentimos y vemos, pero que nunca expresamos con palabras y si es así, podría hacerse visible ante nuestros ojos? ¿Existe alguna característica que posea el pensamiento y que pueda llegar a ser visible sin necesidad de palabras? (...) Parece muy probable que dichos símbolos (los de un posible lenguaje cinematográfico) sean muy diferentes a los objetos reales que vemos ante nuestros ojos. Algo abstracto, algo que se mueva con arte controlado y consciente, algo que reclame la mínima ayuda por parte de las palabras y la música, pero siempre subordinándolas: de tales movimientos y abstracciones se compondrán algún día las películas."<sup>(11)</sup>

Bueno, pero ese lenguaje cinematográfico que la escritora inglesa tan visionariamente parecía estar buscando, ¿no existía ya, o se inventó después...?

Si el lenguaje fílmico no existe, si es todavía una

promesa no cumplida, sería preciso concuir que la adaptación cinematográfica de una novela no tiene sentido, pues tal adaptación no encontraría más terrenos para explorar que aquellos ya pisados, con mayor eficacia, por la literatura.

Sin embargo, resulta comprensible que Virginia Woolf -apenas a cuarenta años de la invención del medio- no hubiera visto que ese lenguaje, el lenguaje del cine, independiente y autónomo, ya existía. Ya existía una forma de acercarse a un universo de posibilidades de lo real no dichas nunca antes, ni nunca después, por otro lenguaje artístico fuera del cine. Un lenguaje proveniente, además, de medios tan ajenos a la señora Woolf como las historietas, las novelas de aventuras, el ilusionismo o el teatro de revista.

Pero las dudas siguen pendientes. Haría falta, entonces, investigar hasta donde es realmente autónomo el lenguaje del cine; si es cierto que el cine ha tomado prestados de la novela sus procedimientos narrativos, y hasta qué punto si es así. ¿Cuánto necesita el cine de un arte vecino como la literatura?

La competencia.

Si la novela es un "cine mental", y el cine es solamente un esclavo de la literatura, imposibilitado para crear sus significaciones de otro modo que no sea valiéndose de la letra escrita, entonces el cine jamás logrará igualar a la literatura en su riqueza expresiva, en su capacidad para explorar y decir realidades nuevas.

Visto de esta manera, en cuanto a posibilidades de expresión, el cine se encontrará siempre por debajo de la literatura. Aquella zona más allá de las palabras (como pedía Virginia Woolf) aún no se ha descubierto, o sencillamente no existe, y ambos medios no tienen más remedio que avocarse a recorrer los mismos tópicos, a explorar los mismos terrenos, tal vez por caminos distintos. Se entabla así una "competencia" por ver quien podrá contar más y mejor, en la cual -según esta lógica- la literatura siempre saldrá ganando.

Parece que esta "competencia" se escenificó en el espíritu creador de García Márquez, quien durante mucho tiempo dudó respecto de si el cine podría alguna vez superar a la palabra escrita.

"(...) me atormentó la idea de que el cine era un medio de expresión más completo que la literatura, y esa certidumbre no me dejó dormir tranquilo en mucho tiempo. (...) Aún después de haber escrito guiones que luego no reconocía en la pantalla, seguía convencido de que el cine sería la válvula de liberación de mis fantasmas. Tardé mucho tiempo en convencerme de que no."<sup>(12)</sup>

Como lo explica García Aguilar, García Márquez fué "tentado" por el cine en su búsqueda de la mejor y más eficaz manera de narrar sus historias. En muchos de sus primeros textos, el premio Nobel colombiano intentó una "milimetría casi cinematográfica"<sup>(13)</sup>, acercándose a la forma en que un director de cine mostraría los hechos que pretende relatar. En aquellos trabajos, dice García Aguilar,

"El material es ordenado de tal forma que parece una pequeña película perfecta. La observación crítica de tantas películas fué una especie de taller invaluable que lo conducirá primero al relato de un naufrago y posteriormente al Coronel no tiene quien le escriba, cuya estructura es totalmente cinematográfica."<sup>(14)</sup>

"Sobre esta obra (García Márquez) dirá más tarde en una entrevista: '(...) la novela tiene una estructura completamente cinematográfica y su estilo narrativo es similar al montaje cinematográfico; los personajes hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo con una cámara. Hoy en día cuando leo un párrafo de la novela veo la cámara. En esa época para poder escribir algo necesitaba imaginarme exactamente el escenario (...), o sea trabajaba como un cineasta. Ahora me doy cuenta de que todos mis trabajos anteriores a Cien años de soledad ...son de cine..."<sup>(15)</sup>

De igual modo, buscando la manera más eficaz de narrar, el novelista trabajó en la elaboración de guiones cinemato-

gráficos basados en obras suyas o de otros autores, en los cuales el resultado final estuvo siempre por debajo de las intenciones originales. La conclusión fué que el cine no podía superar a la literatura.

"(...) yo estaba completamente desilusionado del trabajo en el cine y fué así que en 1966 me dije: ¡carajo, ahora voy a escribir contra el cine! (...) Escribí una novela con soluciones completamente literarias, una novela que es, si tu quieres, las antípodas del cine: Cien años de soledad."(16)

Vencía la literatura. La mejor manera de contar una historia no estaba en el cine, sino en la novela. La novela -agrega García Aguilar- es el "cine perfecto".

"En el fondo (García Márquez) siempre luchó por lograr la película perfecta: Cien años de soledad, tan perfecta que no necesita ser filmada. ¿Cómo contar más y mejor?"(17)

Pero, ¿están realmente en "competencia" el cine y la literatura?

¿Existe en literatura algo que se pueda llamar "estilo cinematográfico"? ¿Qué tan cerca estará de lo que otros llaman "lenguaje fílmico"?

¿Hay novelas -como parece sugerir García Aguilar- que "necesitan" ser filmadas?

De acuerdo a la lógica según la cual el cine y la literatura comparten un terreno común de lo imaginario, que ambos (cada cual según sus medios) tratan de mostrar del me-

por modo posible, la respuesta a esta última pregunta es evidente: las novelas que "necesitan" ser filmadas son las malas novelas, o las novelas medianas, aquellas en las cuales el autor no logró contar eficazmente su historia, aquellas en las cuales no se llegó tan lejos como hubiera sido posible. Al cine le correspondería entonces la tarea de completar o perfeccionar el relato, de decir lo no dicho en el texto. Las buenas novelas, por el contrario, no necesitan ni pueden ser filmadas, pues en ellas se superan las posibilidades del cine, se logra el "cine perfecto".

Dejando de lado el asunto de a quien le correspondería decidir cuando un texto es lo suficientemente bueno o malo para que sea necesaria o no su adaptación, nos enfrentamos con el problema de la llamada "estructura cinematográfica" de algunas novelas. Según parece, aquí se demostraría que el cine y la literatura son lenguajes paralelos, orientados hacia el mismo género de realidades, ya que una novela puede contar sus historias de manera idéntica (o por lo menos similar) a como lo haría una película, y el escritor puede ir narrando los hechos "como si los siguiera con una cámara". Por otra parte, la "novela cinematográfica" parecería más fácil de adaptar; en ella las historias se narran igual que en el cine, y resulta en la práctica una especie de guión. Un texto con menor manejo de metáforas visuales en cambio, con recursos más "literarios" tales como transposiciones temporales, cambios de narrador o una

estructura no lineal en el relato, una novela "más abstracta" en suma -como Cien años de soledad-, resultaría imposible de filmar, pues cualquier adaptación supondría un demérito de aquellos procedimientos literarios que sólo a través de las palabras alcanzan su máxima significación. ¿Es cierto?

### ¿Literatura cinematográfica?

Para intentar resolver la cuestión de cuánto de cinematográfico tienen las novelas con "estructura cinematográfica", podríamos recordar el ejemplo ya típico de la obra de Ernest Hemingway, un escritor que recurrió prácticamente siempre a la narración de hechos externos a los personajes para contar sus historias. En los libros del norteamericano abundan la descripción, los diálogos, el relato lineal y sobre todo mucha "acción"; Hemingway rara vez da la impresión de echar mano de las llamadas "soluciones puramente literarias" o de las audacias narrativas consideradas "experimentales". Él mismo definió su estilo como "simple y directo", lo que ha llevado a muchos de sus admiradores (y detractores) a tenerlo como un autor de "novelas cinematográficas", en las cuales el lector puede imaginarse las historias "igual que si viera una película". Sin embargo, como lo hace notar Gene D. Phillips en su libro Hemingway y el cine,<sup>(18)</sup> éste es apenas un elemento superficial en su narrativa, "la punta del iceberg", como lo definió el mismo Hemingway, donde lo de veras importante no es lo perceptible a simple vista (la anécdota que parece de película), sino aquella otra parte más escondida, desentrañable a lo mejor -como diría Julio Cortázar- sólo para cierto tipo de lectores menos pasivos.

"(...) tanto críticos de cine como literarios suelen afirmar que la técnica narrativa de Hemingway es cinematográfica, cuando en realidad cualquier afinidad entre su estilo narrativo y la narración fílmica es puramente superficial (...). (Hemingway) hace que las palabras connoten mu-



cho más que lo que su simple significado literal indica.  
(...)

"Aldous Huxley dice lo mismo: 'Hemingway tiene el don de escribir en los espacios en blanco que hay entre los renglones'". (19)

En la prosa del norteamericano lo realmente significativo, más aún que la anécdota misma, es esa trama un poco oculta, nunca explícita aunque siempre sugerida por sutiles trampas, desconcertantes celadas que hacen a uno preguntarse si todo lo leído no era sino la parte visible de algo más hondo, de un verdadero argumento que sólo una lectura más atenta podría descubrir.

De los innumerables ejemplos posibles de extraer de la obra de Hemingway, se podría recordar aquel relato de Nick Adams en el cual el joven Adams, después de muchos años de ausencia, regresa a su región natal y se va de pesca. Ante este cuento, quien crea estar leyendo un "texto cinematográfico" pensará que se trata de algo similar a una clase de "cómo pescar", actividad cuya minuciosa descripción ocupa prácticamente todo el relato, sin ver que más allá, en una zona apenas aludida por las palabras, se encuentra la verdadera historia.

Como afirma Anthony Burgess en su biografía Hemingway, refiriéndose a Adiós a las armas:

"Lo que, en una lectura superficial, parece ser un argumento desnudo, con un terso diálogo cinematográfico, resulta ser un muy trabajado artefacto verbal en el cual el significado reside totalmente en los ritmos del lenguaje." (20)

La idea de que existe un "estilo cinematográfico", entonces, resulta ser solamente una apreciación superficial acerca de ciertos aspectos externos de la forma en que se plantea un relato. Por debajo de aquellos elementos visuales, que recuerdan a una cámara siguiendo objetos o movimientos, se encuentra una realidad exclusivamente literaria (no existe pues esa contradicción entre literatura "pura" y "cinematográfica"). El estilo "simple y directo" de Hemingway es tan "literario" y tan abstracto como el relato más intrincado, y poco tiene que ver con la naturaleza de cosas que en una película podrían mostrarse.

Explicando los motivos de su renuncia a participar en la elaboración de guiones sobre sus novelas, Hemingway dijo en una ocasión: "(para el cine uno tiene que escribir) como si viera las cosas a través del lente de la cámara. Sólo piensa en imágenes, cuando en verdad debe pensar en gente."<sup>(21)</sup> Con esto no negaba la posibilidad de que sus obras pudieran filmarse, únicamente remarcaba las diferencias fundamentales existentes entre un lenguaje y otro. El "pensar en imágenes" constituía para Hemingway el procedimiento de un lenguaje distinto al de la literatura, la forma verdaderamente cinematográfica de narrar, y él, como escritor, reconocía estar incapacitado para manejarlo. Esto quedó claro la única vez que rompió su determinación de no trabajar para el cine, en la película El viejo y el mar (1958), cuyos resultados estuvieron muy lejos de lo que él hubiese querido sacar de una historia suya.

Sin embargo, se podría argumentar, el caso no es muy ejem-

plar, pues hay ciertos autores que, a diferencia de Hemingway, han buscado expresamente narrar como si tratara de un filme. Tal es el caso del poeta chileno Vicente Huidobro.

Huidobro buscó alguna vez escribir novelas como si fueran películas; creó un híbrido de ambos lenguajes al que llamó novela-film. Se trataba, como dice René de Costa en su estudio sobre el poeta,<sup>(22)</sup> de hacer que el lector siguiera la trama exactamente como si viera una película, buscando suscitar, por medio de la literatura, una "sensación de visualidad" lo más directa posible.

El mismo Huidobro lo define así:

"Deseaba que las escenas se sucedieran ante los ojos del lector como las de una película. He seleccionado las palabras más visuales, he tratado de infundir a los personajes la mayor cantidad de vida sin apoyarme en pesadas descripciones, como sucede en el cine. He seguido fielmente la técnica cinematográfica porque creo que el público habituado al cine de hoy en día no sólo puede entenderlas, sino que prefiere las novelas de este tipo."<sup>(23)</sup>

¿Cómo lo hizo? Además de apoyarse en técnicas como el montaje o la narración por secuencias (a la manera del cine), trató de crear la "sensación de visualidad" del único modo posible en literatura: renunciando a la descripción detallista de objetos o acciones y explorando las posibilidades de un lenguaje "visual" en el sentido más abstracto. Así, Huidobro va combinando los elementos propios de un guión (su novela-film Cagliostro es además un guión cinematográfico) con una narración literaria que procura convertir al lector

en un "espectador" de lo que se le está contando. Y resulta revelador que precisamente las partes formuladas como "guión", es decir aquellas donde hay una descripción puramente "cinematográfica" sean las menos logradas como literatura. Los mejores momentos, en cambio, son aquellos en los cuales Huidobro renuncia al simple guión y narra "visualmente" a través de la escritura; es decir, por medio de metáforas que son visuales no en el sentido cinematográfico, sino en el sentido literario. Como ejemplo se puede citar un fragmento de Cagliostro:

"Una tempestad siglo XVIII retumbaba aquella tarde de otoño sobre la Alsacia adormecida, sobre la dulce Alsacia rubia a causa de sus hojas y de sus hijas.

"Grandes nubes negras y lejanas como vientres de focas, sobrenadaban en los vientos mojados en dirección hacia el Oeste, guiadas por hábiles aurigas. De cuando en cuando el lanzazo de un relámpago magistral vaciaba sobre la angustia de nuestro panorama la sangre tibia de una nube herida."(24)

Ciertamente, Huidobro logró hacer que el lector siguiera el relato "como si viera una película", pero con ello no hizo sino demostrar las profundas diferencias existentes entre el lenguaje fílmico y el literario.

Hay muchos otros ejemplos de acercamiento entre cine y literatura que se podrían citar, como sería el caso de los guiones cinematográficos de Jean Paul Sartre, o el famoso Hiroshima mon amour, de Marguerite Duras. Allí, pese a que

las historias son presentadas bajo la forma de un guión cinematográfico, la narración no deja nunca de ser literaria. No se trata -como alguien pudiera pensar- de un "punto intermedio" entre ambos lenguajes, ni tampoco de alguna servidumbre de la literatura frente al cine o viceversa. Se trata de obras literarias con argumentos concebidos para el cine pero escritos sobre todo para ser leídos; constituyen un fin en sí mismos, lo que es distinto al caso de guión.

Aunque el guión puede ser en algunos casos una obra literaria autosuficiente, para fines cinematográficos nunca es un hecho acabado; es apenas una guía, un bosquejo, un texto donde se consigna con palabras algo cuya máxima significación sólo aparecerá al momento de ser "trabajado" con imágenes cinematográficas.

Cuando García Márquez afirma que el cine necesita el auxilio de una "base literaria" y por lo tanto es un lenguaje subalterno a la literatura, parece olvidar que si el guión está escrito en palabras es sólo por la simplísima razón de que éstas son el medio más directo para registrar un pensamiento. En este caso las palabras no cumplen (como en la literatura) la función de explorar realidades, son apenas un ayudamemoria para que el cine, a través de formas exclusivamente cinematográficas, descubra algo inexistente en el texto, una verdad a la cual se llegará únicamente renunciando a las posibles sugerencias "literarias" del guión y tanteando por los caminos del lenguaje fílmico. Visto así, el guión es solamente una herramienta como tantas otras.

Quienquiera que lea un guión cinematográfico puede comprobar que una de sus posibilidades más remotas es la de crear la "sensación de visualidad", o de generar algún tipo de ficción; por el contrario, la lectura de un texto de este tipo es una de las más aburridas que puedan concebirse. Y ello se debe a que el guión no es, ni embriónariamente siquiera, un trabajo literario; en un guión no solamente son innecesarios los recursos literarios, más bién resultan contraproducentes; en él se consignan los elementos más concretos, de carácter visual y narrativo, de los cuales dispondrá el director para dar forma a su película.

En el caso de Hiroshima mon amour, filmada por Alan Resnais en 1959, esto resulta claro. El texto escrito por Marguerite Duras es en realidad una novela; en ella (pese a cualquier apariencia en otro sentido) se cuenta la historia en forma completamente literaria; y el director debió despojar de todos estos elementos al guión, es decir, debió buscarle una interpretación personal, al margen de las palabras, para hacer la película.

Algo distinto ocurre, en cambio, con la realización cinematográfica de La suerte está echada (1945), guión escrito por Jean Paul Sartre. En este caso, el director Jean Delannoy no buscó la creación de realidades cinematográficas que abrieran el relato escrito por Sartre hacia otras posibilidades; aquí el realizador se limitó, sin más, a poner métricamente en la pantalla, uno a uno, todos los sucesos contenidos en el texto. Delannoy no tomó al guión como su

punto de partida, sino como una realidad acabada, completa. Así, pese a la eficacia que haya logrado en la ejecución del relato, la película resulta carente de todo el sinnúmero de significados a los cuales apunta la narración literaria de Sartre. Cualquier significado, necesariamente distinto de los de la obra original, sólo hubiese asomado por medio del lenguaje fílmico y nunca constriñéndose a las palabras, por "cinematográficas" que éstas pudieran parecer.

Una conclusión parcial podría ser entonces, con base en esto, que el cine y la literatura constituyen lenguajes claramente definidos y separados entre sí, que no existe esa servidumbre del cine ante las palabras, pues la imagen fílmica constituye su negación, la búsqueda de realidades fuera de su campo de actividad; y aunque en literatura se recurra a veces a imágenes visuales, esto es solamente un elemento superficial; en realidad, el lenguaje escrito se dirige hacia un género de asuntos diferentes a los del cine.

En relación con esto último, el norteamericano Stanley Kubrick, autor de las versiones fílmicas de Lolita, de Nabokov, La naranja mecánica, de Anthony Burgess, y 2001. Odissea del espacio, de Arthur C. Clark, entre otras (novelas consideradas en su momento como "infilmales"), afirmaba lo siguiente en una entrevista sobre las adaptaciones: para él, las novelas más aptas para ser filmadas son aquellas que emplean un lenguaje más "abstracto", es decir, las que tengan menor semejanza con la forma cinematográfica de narrar (pocos diálogos, poca descripción, etc.). Con ellas el realiza-

dor puede eliminar fácilmente todos los elementos "de guión" (que parecen cinematográficos pero en realidad son literarios, por lo que resultan contraproducentes en el cine) y construir su versión a partir de la interpretación más subjetiva que resulta de la literatura llamada "pura".

A estas alturas, y como un intento por responder provisionalmente a las preguntas planteadas hasta ahora, se podrían sugerir algunas hipótesis que ayuden a ordenar todo lo aquí expuesto:



Una ficción distinta.-

Una novela no puede ser leída como si se viese una película. Si se acepta la idea según la cual la novela es un "cine contado en palabras", sería preciso decir que la literatura y el cine compiten entre sí, o que intentan llevar al espectador/lector la misma especie de realidad ficticia, el mismo mundo imaginario; en tal caso, una adaptación no tendría sentido más que para ilustrar lo ya dicho con recursos literarios, o para completar y desarrollar aquello que a través de las palabras ya se encuentra como un hecho elaborado, acabado.

La creencia de que la novela muestra los hechos narrados como en una película parece provenir de la novela realista-naturalista del siglo XIX, ciertamente precursora de la imaginación y cultura fílmicas, pero que más allá de las afinidades externas con lo que después fue el cine constituye un mundo inseparable de las palabras con que está contado. Un lector que conozca su papel (lea lo que lea) no se interesa en lo más mínimo por "ver" lo leído, va construyendo un mundo de sugerencias abstractas nunca circunscritas al simple desarrollo de la anécdota.

Por ello, la novela no obliga a imaginar ninguna cosa que pudiera verse en el cine. Como cualquier lector de Cien años de soledad sabe, la imagen visual de la casa de los Buendía, o el rostro el aspecto físico de los personajes, es lo que menos importancia tiene entre las construcciones mentales a que lleva la novela; constituyen elementos que, entre otros,

contribuyen a crear una realidad no visual ni cinematográfica. Del mismo modo, elementos de El coronel no tiene quien le escriba como, por ejemplo, la manera de caminar del coronel, no podrían ser reducidos nunca a la visión de un señor de cierta edad que va andando (es difícil pensar en algún lector para quien pudiera únicamente ser esto). Cualquier alusión a "cosas que se ven" apunta necesariamente a significaciones distintas de las sugeridas por la imagen fílmica.

El verdadero argumento de una novela, la única historia que puede contar, no es otra sino el proceso de su lectura; la experiencia siempre distinta de ser leída. Es aquí donde surge la ficción, es decir, ese mundo imaginario hecho de atmósferas, sensaciones, reflexiones fuera del texto; la vida que cobran los personajes, así como los escenarios o la anécdota, en la mente del lector.

Es en este proceso mediante el cual el lector se adueña de toda la materia dispuesta por el escritor a través del lenguaje y crea la ficción (que sólo al él pertenece y es siempre distinta a la de otro lector) donde se encuentra aquel terreno más allá de las palabras sobre la cual una adaptación cinematográfica se dirige.

Lo que puede hacer una adaptación, lo único que hace, es darle forma, por medio de un lenguaje capaz de romper con las palabras, a una sola de las infinitas posibilidades de lectura que una novela ofrece. Para expresar esa ficción provocada por las palabras, pero que va por otros senderos, que escapan a las mismas palabras, el lenguaje del cine resulta ser el medio ideal.

La realización de una película basada en una novela es, dicho de otro modo, el desarrollo de una versión particular postulada para el texto literario. Por ello resulta imposible que la presentación de la novela hecha por el cine coincida nunca con la versión que cada lector se ha forjado de ella. El tratamiento cinematográfico supone, en mayor o menor medida, un reajuste completo de la historia narrada (a veces hasta la invención misma de una historia). La adaptación es una reflexión y una indagación cinematográficas sobre las realidades sugeridas y provocadas por la novela.

Las historias que se cuentan en un relato literario pierden importancia frente al sutil poder subjetivo de las palabras. La literatura explora un campo donde lo que cuenta son las frágiles intuiciones que resultan de la disposición en una hoja impresa de sonidos que no buscan el oído, de imágenes que no van a la vista, de asociaciones que se transforman al intentar explicarlas. Toda literatura (y especialmente la novela), más allá del desarrollo de una anécdota, de acciones o de personajes, tiende a crear intensidades, posibilidades de la experiencia concentradas y suscitadas por especiales procedimientos verbales, ritmos del lenguaje, "trampas" en la disposición de las ideas, frases-switches que prenden mecanismos y que postulan la creación de una realidad propia. En esto el relato de una historia adquiere un papel subalterno, es apenas la justificación para que el autor haga surgir un mundo particular hecho de palabras.

Sería un error, por lo tanto, intentar narrar en el cine

la misma historia contada en el libro, pues la novela no es el argumento. Tampoco tendría sentido el buscar una recreación de ese sistema de intuiciones propio de la novela (suponiendo que tal cosa fuese posible, o al menos valiera la pena intentarlo); no se trata de escribir la misma novela esta vez en términos de lenguaje fílmico, puesto que como hemos dicho (e intentaremos argumentar más adelante), el cine y la literatura son lenguajes que se dirigen a diferentes zonas de lo imaginario, sería imposible que ambos dijese lo mismo. El fracaso de muchos intentos de adaptación cinematográfica de novelas famosas se debe precisamente a la intención "adaptar" sin una reelaboración -una especie de traducción que nadie sabe para qué podría servir. Además se busca (y en muchas ocasiones el público exige) que se respete la intención original del autor, en lugar de crear, quizá con la misma historia básica, lo único que es posible y válido hacer: una ficción distinta.

Así, las imágenes no apuntarían (no tendrían por qué apuntar) a "mostrar" al espectador la cara de los personajes, ni los paisajes o escenarios, tampoco a ilustrar las sugerencias, sino, a partir de las ideas centrales, asumidas como propias por el adaptador, proponer una lectura alternativa, una realidad nueva.

El rostro de un personaje, el matiz que el adaptador o el director o el actor den a éste, no pueden pretender agotarlo ni mostrarlo "tal como el autor lo concibió", sino intentar el desarrollo, no menos complejo que la novela misma,

de una forma posible de haber entendido el texto literario.

La adaptación cinematográfica de una novela no es más que la realización de una lectura. Una entre muchas posibles. Es, por lo tanto, el descubrimiento y la invención de nuevas interpretaciones, otras relaciones con la realidad del lector, distintas maneras de entender (más allá de la anécdota o las palabras) a la ficción. Esto de ningún modo significa limitar toda la obra original a una sola de sus múltiples significaciones sino, por el contrario, abrirla hacia otros sentidos; significa enriquecer a las muchas lecturas ya hechas o aún pendientes.

Estableciendo una (hipotética) separación entre ese mundo imaginario que propone la novela, es decir, la realidad novelesca, por un lado, con el lenguaje, es decir la narración, las palabras y el discurso concreto con los cuales el escritor organiza aquella realidad, por el otro, tendríamos ese universo cerrado, autosuficiente, que llamamos la novela.

Frente a ese hecho acabado, que consta de un número inamovible de palabras, se encuentra una cantidad indeterminada de lectores. Cada lector interpreta la realidad novelesca a través de las palabras con que está escrita. A esta interpretación la llamamos lectura. Sabemos, sin embargo, que las palabras son siempre inexactas, pertenecen al terreno de lo ambiguo. Por ello, el lector elige, en forma más o menos automática, una posible interpretación entre muchas y crea la ficción, una elaboración personal al mismo tiempo libre y

condicionada, resultado tanto del arbitrio personal del lector, como de la dirección que le imprime el autor y el contexto cultural en el cual este proceso se lleva a cabo. La ficción resulta ser, entonces, aquel mundo imaginario que, partiendo de lo propuesto por el escritor, cada lector construye por sí mismo. En este sentido podemos decir que la ficción es aquello que está más allá de las palabras en una obra literaria, donde se supera la indefinición del lenguaje y se opta por una sola entre muchas lecturas posibles de un texto.

Esta zona, a la cual no llegan las palabras, sería entonces el lugar donde una adaptación cinematográfica encontraría su campo de acción.

En su libro La escritura invisible, Jorge Ruffinelli ha definido así a la "lectura":

"Leer es una manera de escribir, aunque no tan clara y visible como la del escritor. Me refiero a leer como actividad textual de un lector individual y explícito, aquel que el escritor toma en cuenta, con mucha o poca voluntad, en el momento de la escritura. Y también me refiero al lector real que completa un texto convirtiéndolo en una más perfecta obra literaria, ya sea llenando los puntos de indeterminación de que habla Roman Ingarden, o haciendo confluír sus horizontes con los del texto, como sugiere Hans Robert Jauss."<sup>(25)</sup>

Esta "escritura invisible", es decir, el trabajo de creación que todo lector realiza ante el texto, creación que enriquece y dispara en infinitas posibilidades la materia ver-

bal organizada por el escritor (independientemente de qué tan crítica o "activa" sea esta lectura), constituye la materia prima de cualquier adaptación cinematográfica que busque romper las cadenas lenguaje escrito. La materia inerte de la obra literaria sólo recobra vida en el momento en que un lector ocupa su imaginación con ella.

## LA ADAPTACION: UNA LECTURA CINEMATOGRAFICA.

Uno de los problemas a los que tradicionalmente se ha enfrentado el cine, tanto desde el punto de vista de sus realizadores como del de la actitud de los espectadores, es el de la falta de una delimitación clara de su objeto, del campo de lo real sobre el cual dirige sus actividades. Mientras que para otras artes este problema parece resuelto (o quizá nunca existió), el cine permanece aún sin saber a ciencia cierta cual es su razón de ser. Esta falta de comprensión de los planos de lo imaginario a los cuales el nuevo arte se dirige se entiende tanto por su novedad como por su carácter de continua transformación. No es, sin embargo, una tarea indispensable el conocer a priori, y tal vez nos sea imposible, las realidades y los géneros que el cine puede alcanzar; pero es notoria una constante búsqueda del cine por acceder a lo específicamente cinematográfico, lo sustantivo de este arte, aquello que lo diferencia de otras formas de expresión. Se trata de una búsqueda que, incluso, podría decirse, es precisamente el tema mismo de un gran número de grandes obras de la cinematografía. El cine, como quizá muchas otras expresiones del arte contemporáneo, funda su acción en una constante interrogación sobre sí mismo, sobre su capacidad para conocer lo real, para indagar acerca del mundo y de las maneras de verlo y entenderlo.

Sonará tautológico, pero se puede afirmar que el gran cam-



po de actividades al cual se avoca la cinematografía es justamente el cine, no únicamente entendido como una técnica o un lenguaje artístico, sino como aquella forma de entender la vida y las cosas, ciertos comportamientos y mecanismos psicológicos, una manera de significar el mundo, que desde sus inicios el nuevo arte comenzó a describir e, indudablemente, a transformar.

Se trata de que quizás en la realidad siempre existió una zona específica, determinadas formas de comportarse de la conciencia humana, determinadas características del pensamiento, de la imaginación o mecanismos del recuerdo, de la percepción espacial y temporal, de la manera en que el hombre capta lo real, que sólo a partir del cine se revelaron como realidades comprensibles, visibles.

De esta manera, aquella indefinición en cuanto al objeto y los alcances del lenguaje fílmico resulta no ser un defecto o una desventaja, sino su carácter específico; al indagar sobre sí mismo, sobre sus posibilidades para conocer y recrear lo real, el cine no hace sino explorar lo "cinematográfico" existente en la realidad. Además, esa interrogación sobre sus propias formas y posibilidades, común con otras expresiones del arte contemporáneo, se relaciona con el problema de las capacidades del arte (y en general del conocimiento humano) para aprehender lo real, problema que el cine enfrenta como tema central.

En este sentido se puede entender la interrogación que todo cineasta, cuando es un artista de verdad, se hace fren-

te a cualquier hecho que busca explorar y conocer: ¿qué tiene esto de específicamente cinematográfico? ¿dónde se encuentra aquella parte de lo real que sólo por medio del cine lograré desentrañar? ¿de qué manera llegaré hasta ella?

Literatos y cine.

El hecho, sin embargo, de entender al cine como un método del conocimiento con procedimientos y objetivos propios -aunque no necesariamente divorciados de otras artes- no siempre ha sido reconocido. Ante la falta de una conciencia clara de aquello que distingue al cine de otras formas de expresión, han surgido diversas respuestas que, desde otros ámbitos, intentan aclarar el problema. Desde el Manifiesto de las siete artes, de italiano Ricciotto Canudo,<sup>(1)</sup> considerado el primer teórico del cine, quien elevó al nuevo lenguaje a la categoría de arte considerándolo como una síntesis de todas las artes existentes, hasta aquellos escritores contemporáneos que ven en el cine a un hermano mellizo de la novela, o en el caso de García Márquez, quien caracteriza al cine como "un esclavo" de la literatura.

La intención de desentrañar el sentido y las posibilidades del cine con el simple recurso de trasladar los principios válidos para otras artes ha sido especialmente recurrente en el caso de la literatura. En sus inicios, el cine aparecía como un mero recurso técnico continuador del teatro y la literatura, a cuyo servicio podía (y debía) ser puesto. Las aparentes similitudes con el teatro, por el hecho de ser una historia "representada", llevó en una primera época a pensar que bastaba con someter los recursos del cine a las convenciones teatrales; más tarde, los escritores cayeron sobre el cine pensando que con el manejo de las formas narrativas propias de la literatura era po-

sible concebir y realizar un relato cinematográfico. Resultaba evidente el parecido entre una película y una novela; en ambas se contaban historias, había personajes que se movían y actuaban; el cine parecía copiar sencillamente los recursos de la literatura; en él era posible recrear una "profundidad psicológica" muy cercana a la novela. Sin embargo, pese a las apariencias y ante la sorpresa de los mismos escritores que incursionaban en el cine creyendo comprenderlo, los resultados se manifestaban contradictorios; cuando se mostraban en imágenes cinematográficas, los argumentos y guiones escritos por los literatos resultaban -y siguen resultando, en la mayoría de los casos- pobres, carentes de aquella profundidad a la que aspiraban y que solamente un cineasta, con procedimientos cinematográficos, podía alcanzar. Multitud de escritores incursionó en la cinematografía como proveedores de argumentos y redactores de guiones. Movidos en muchos de los casos por el interés económico, entraron a participar en aquel cine comercial que funda su éxito en tener "una buena historia que contar" (lo que ocurrió especialmente en Hollywood, aunque otras industrias cinematográficas, como la mexicana, también hizo uso de sus servicios). Y las ocasiones en que un escritor participó en películas impulsado por fines artísticos, pocas veces consiguió trascender en mucho el nivel de simple "cinematografización" de ideas literarias.

Así, una forma de expresión como la literatura, que sólo tenía sentido a través de la palabra, buscó ponerse al

servicio del cine, intentando de paso indicarle a éste los caminos que debería seguir para alcanzar -algún día- la categoría de arte autónomo.

Uno de los contados casos de un escritor que ha logrado hacer buen cine es el de Marguerite Duras. Sin embargo, no se trata aquí de un literato que haya comprendido al cine a través de la literatura, sino de una novelista que es, además, cineasta. Este sería el único camino que podría seguir legítimamente un escritor que deseara incursionar seriamente en el cine. Otro ejemplo de distinta naturaleza sería el de la colaboración de Ernest Hemingway en la redacción de los textos de Tierra española (Spanish earth, 1937), documental de Joris Ivens en el cual la participación del escritor no se redujo a la elaboración de un guión ni a la concepción de un argumento, sino que consistió, además, en la colaboración con el cineasta, como un asistente con tareas específicas, a lo largo de toda la producción de la película. Los comentarios de Hemingway nunca tienen en el filme del holandés una significación por sí mismos, sino que se integran dentro del lenguaje fílmico como un estímulo más, combinándose con otros estímulos tales como la imagen, los efectos sonoros, la música, los diálogos, etc.

En relación a la labor de un escritor en sus películas, Ivens ha dicho:

"El comentario debe participar en la construcción dramática y no debe tener solamente una función explicativa.

En una palabra, debe ser parte de la película. (...) Su

punto inicial debe ser visual, no musical o literario y la 'enfermedad' de la narración empieza casi siempre en la verdadera concepción del film. (...) si el realizador no puede escribir el comentario, es mejor que acudir a un escritor -Para un poeta es menos difícil, ya que la mayoría de las veces lo que trata es de sugerir imágenes con la ayuda de las palabras y en una película lo que se necesita es encontrar un acompañamiento a las imágenes,

"(...) Si la pista del comentario por sí misma, está en contra de la imagen, por ser excesiva, y trata de ser autónoma, se arruinará la imagen."<sup>(2)</sup>

En otras palabras, el hecho de pretender tomar a la literatura como el "punto inicial" de una película, constituye una "enfermedad" -bastante común, agregaríamos-; y el trabajo de un escritor, cuando resulta necesario, no consiste en proveer de un sustrato literario a la película, sino en integrar su labor creativa dentro del conjunto de los elementos del filme.

Un ejemplo de esto, pero en sentido inverso, podría encontrarse quizás en una películas mexicanas "escritas" por García Márquez, María de mi corazón, realizada en 1979 por el director hidrocálido Jaime Humberto Hermosillo. En ella existe ciertamente un argumento "interesante": la relación amorosa entre un ladrón y una maga. Sin embargo, y aunque el guión aparece firmado por García Márquez y Hermosillo, resulta notorio un desfase continuo entre la historia contada, es decir el argumento, y el desarrollo cinematográfico-

co de éste. A cada momento parece que la realidad suscitada por el cine logrará trascender el simple seguimiento de la anécdota y afirmarse hacia ciertas cualidades de ritmo, de ilación de ideas y acontecimientos, un especial devenir, de carácter exclusivamente cinematográfico, pero nunca llega a ser así. Por el contrario, la narración cinematográfica debe a cada instante tronchar su propia lógica para someterse a acontecimientos que para el espectador resultan ajenos a lo que está presenciando. En María de mi corazón, el conjunto de la trama, es decir, la red de sucesos que van imbricándose hacia un desenlace, aparece siempre imponiéndose a la fluidez de su desarrollo cinematográfico, de tal forma que la película se ve sujeta al corsé de una historia que no surge con naturalidad de las imágenes, sino que aparece elaborada de antemano, a partir de la imaginación novelística de García Márquez. Así, elementos de la historia como, por ejemplo, el final, cuando María es encerrada por azar en un manicomio, y Héctor, el ladrón, se rehúsa a sacarla de allí creyendo que ella está efectivamente loca, no es percibido como una consecuencia necesaria de todo lo que se ha visto, ni siquiera es resultado de alguna especial lógica provocada por la misma película, en el mejor de los casos, se presenta como un detalle "ingenioso" de los guionistas, desconectado de todo el acontecer anterior.

Podríamos aventurar -a manera de explicación- que esta contradicción entre el argumento y la forma cinematográ-

fica en que está narrado se debe a que el primero fue concebido como una serie de sucesos no visuales ni cinematográficos, sino como una simple trama desnuda, más cerca de la imaginación literaria que del cine.

Tenemos entonces, como premisas, que el cine no debe coger mecánicamente elementos prestados de otras artes para construir sus mensajes, en especial de la literatura, considerada tradicionalmente como un "arte vecino", puesto que, aún cuando parezcan similares, estos elementos responden a una lógica y se encuentran inmersos en un sistema de significaciones de distinta naturaleza. No es posible elaborar una película partiendo de bases literarias o teatrales (pues en caso de hacerlo, el cine dejaría de ser un mensaje fílmico para convertirse en un simple registro de los alcanzado por otras artes). La tarea del cine es, por el contrario, explorar cinematográficamente la realidad para encontrar allí lo que específicamente le compete. Y no se trata de que existan para cada lenguaje artístico algunas zonas de lo real que les sean exclusivas y donde ningún otro pueda entrar, ni tampoco parcelas que les estén vedadas, porque ya las haya alcanzado otro arte, sino de que el cine (como cada forma artística) supone un sistema por el cual el mundo subjetivo del realizador se relaciona con lo existente; sistema que establece un sentido particular para esa realidad.

Llegamos así al problema de la adaptación. Considerando



al cine como un lenguaje autónomo, para cuyo funcionamiento no pueden sino estorbar la lógica y los procedimientos literarios, ¿qué ocurre en el caso de un realizador que busca expresamente tomar como base para su película una obra literaria, la cual, como hemos visto, se encuentra en plano de lo imaginario distinto -si no opuesto- al del cine? ¿Es posible hacer la adaptación cinematográfica de una novela? ¿Hasta dónde es factible tomar elementos de la literatura para darles una forma cinematográfica? ¿Cuántas cosas -y qué género de cosas- deberán ser transformadas, desechadas, tomadas directamente o "traducidas" para significar cinematográficamente el mundo que una obra literaria propone?

Partiendo de las hipótesis apuntadas antes, y abriéndonos camino por entre algunas de las respuestas más representativas que se le han dado a estas preguntas, intentaremos ir resolviendo y ofreciendo algunas soluciones a estos problemas.

## El cine de autor.

En un artículo publicado en 1954, Una cierta tendencia del cine francés<sup>(4)</sup>, Francois Truffaut desarrolla sus ideas sobre la adaptación, manifestándose contra los escritores que habían emprendido adaptaciones cinematográficas de novelas famosas a partir de parámetros literarios y no cinematográficos. Allí, Truffaut sostiene la existencia de un cierto tipo de películas que en la práctica no es obra de los hombres de cine, sino de literatos, en cuyas manos se pone el filme, concibiéndolo como una simple ilustración de la historia previamente escrita por ellos. A esta clase de películas Truffaut las llama cine de guionistas. El verdadero responsable de estas obras es un escritor, desconocedor casi siempre del lenguaje fílmico, quien deja al realizador la tarea de poner en imágenes aquello que se encuentra ya desarrollado en la forma de un guión. En este tipo de cine, las adaptaciones resultan ser hechas por literatos que "subestiman" las posibilidades del lenguaje fílmico, lo que les hace decretar que algunas de las escenas de la novela sean "infilmales" y busquen crear, en la película, secuencias diferentes, pero "equivalentes", con lo cual no hacen sino traicionar al espíritu y la letra de la obra original.

"(...) Por cierto, el talento no está en función de la fidelidad, pero yo no concibo una adaptación valiosa que no haya sido hecha por un hombre de cine. (A los literatos) (...) les reprocharía aquí el despreciar al cine

subestimándolo. Se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo; creen haber 'hecho el máximo' por él adornándolo con sutilezas. (...) Esto no es, por cierto, el defecto menor de los exégetas de nuestro arte, que creen honrarlo usando la jerga literaria."(4)

A este cine de guionistas, Truffaut opone el cine de autor, en el cual la obra es creación exclusiva del realizador. En las adaptaciones no existe ningún elemento que no pueda ser pasado al cine, si el manejo del lenguaje fílmico es creativo e inteligente. Todo género de ideas tienen cabida en una película, y pretender que en una novela existen elementos "infilmales" es un error.

"(La equivalencia) supone que existen en la novela escenas filmables e infilmables, y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas ecuivalentes, es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine."(5)

Y más adelante agrega:

"Lo que me preocupa de este famoso procedimiento de la 'equivalencia' es que no estoy seguro de que una novela albergue escenas infilmables, y menos seguro de que las escenas decretadas como infilmables lo sean para todo el mundo."(7)

El gran error, en suma, de los guionistas ha sido la pretensión de "escribir" el cine; es decir, despreciar las posibilidades de este arte para significar una realidad por sus propios medios, otorgándole -por desconocimiento-

posibilidades y limitaciones a partir de una visión literaria, completamente ajena al lenguaje fílmico. Así, cuando se trata de una adaptación, estos guionistas no hacen más que amoldar la historia a lo que ellos consideren son las posibilidades del cine, sin intentar nunca la creación de significaciones cinematográficas. La cinematografía, sugiere Truffaut en cambio, es capaz, siguiendo sus propios procedimientos, de recrear "fielmente" el universo propio de la novela, sin constreñirse a la visión limitada que los literatos tienen sobre el cine.

Emparentadas con las ideas de Truffaut se encuentran las de Alexandre Astruc, quien con su teoría de la cámara estilográfica (cámara-stylo) afirma que no existe ningún plano de lo real que el cine no pueda abarcar. El cine, afirma Astruc, es una forma de escritura tan compleja y completa, capaz de tantas sutilezas, como la literatura.

En su ensayo El nacimiento de una nueva vanguardia: la "cámara-stylo", de 1948, Astruc afirma que el cine debe abandonar tanto el teatro filmado tradicional como el "cine puro" de los años veintes, el cual, intentando crear un lenguaje propio, no hacía sino limitar cada vez más el campo de acción de este arte. De lo que se trata ahora -dice Astruc- es de ampliar aún más la esfera de cosas de las que se ocupa. No sólo historias o "cine", sino campos tales como filosofía o economía. Hoy en día, un ensayo sobre cualquier tema sólo puede ser tratado plenamente a través del cine. Así, la cámara se convierte en la estilográfica con la cual se escribe acerca de cualquier asunto

con mejores posibilidades que ningún otro medio.

"El cine se apartará poco a poco de la tiranía de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito." (8)

Esto hará que desaparezca el guionista como alguien distinto del realizador, pues es imposible que este último escriba las ideas de otro, que haga la puesta en escena con materiales ya dados.

"La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica." (9)

En relación a las adaptaciones, Astruc da a entender que el cine-estilográfica podrá adaptar toda clase de novelas respetando su "trasfondo" con fidelidad, pues no existiría en la literatura ninguna clase de asuntos que el cine no pueda abordar con tanta eficacia y profundidad como la palabra escrita. El inconveniente de las adaptaciones tradicionales era que las obras originales eran destruidas "...alegando (los adaptadores) determinadas imposibilidades del cine para describir trasfondos psicológicos o metafísicos." Pero esto ya está superado; hoy en día el cine puede "describir cualquier tipo de realidad." (10)

Sin embargo, aunque Astruc y Truffaut "defienden" al cine de los guionistas profesionales (separados de la realización de los filmes y simples contadores de historias), no llegan a apartarse por completo de la idea de que el cine se

encontraría en una especie de desventaja ante la palabra escrita; especialmente Astruc, quien repite una y otra vez que el cine deberá llegar a ser (o es potencialmente ya) un lenguaje tan rico como son las palabras (prueba evidente de que, para él, la cinematografía aún es incapaz de decir todo lo que debiera, aún no alcanza su plena forma de expresión). En ellos continúa siendo constante -como ocurre con los guionistas a los cuales critican- la referencia a la literatura para evaluar los alcances del cine.

Esto, que constituye una especie de "complejo de inferioridad" con respecto a la palabra escrita, se hace patente cuando analizan el problema de la adaptación. En tal terreno, lo que más desean es lograr ser tan sutiles y profundos como las obras literarias, permaneciendo siempre en el nivel de la "fidelidad al texto". Para Truffaut y Astruc, el papel de la adaptación no es en ningún caso el de una investigación cinematográfica de la realidad novelesca, sino, simplemente, "ponerse a la par" con todas las significaciones que esta última pueda tener. Buscan que el cine no permanezca en situación de desventaja frente a la literatura en cuanto a sus posibilidades de abordar asuntos complejos, de crear múltiples connotaciones, lo que en una adaptación significa, para ellos, no ir nunca más allá de las palabras, sino limitarse a reproducir cinematográficamente lo sugerido en ellas, sin omitir ni traicionar nada.

Indudablemente Truffaut y Astruc aciertan cuando afirman que el cine no debe ser una mera "ilustración" de ideas

puestas en el papel por otros, y que constituye un sistema con métodos propios para crear y relacionar ideas; pero incurren en una contradicción cuando, refiriéndose a la adaptación, solicitan del cine la intención de "ser fiel" y de respetar el "trasfondo" de la obra literaria. Con esto no hacen sino restringir el papel de la película, condenándola a ser una simple reproducción de la realidad suscitada por la obra literaria. Lo que de esta manera se conseguiría -suponiendo que realmente fuese posible lograr alguna "fidelidad"- no sería, a fin de cuentas, más que otra forma de "ilustración": trasladar a las imágenes cinematográficas un mundo que se halla de antemano descifrado, completo en sí mismo.

### Escritores y pintores.

La actitud de una gran cantidad de literatos del siglo veinte frente al cine, al que consideran un arte vecino en el cual pueden incursionar con la misma propiedad que en el suyo, recuerda en parte a la desorientación de los pintores académicos del siglo diecinueve frente a la fotografía. Para aquellos pintores, la fotografía (considerada como un simple invento tecnológico) se convirtió bruscamente en un "competidor" capaz de captar exactamente lo mismo que ellos intentaban plasmar en sus cuadros, es decir, paisajes, retratos, escenas cotidianas. Muchos de ellos utilizaron el nuevo recurso para su fines. Y así, paradójicamente, mientras le negaban a la fotografía su carácter de arte con principios y leyes autónomos, promovieron una "fotografía artística" que copiaba en todas sus formas a la pintura de la época. (11)

Con la intención de elevar a la fotografía a la categoría de "verdadero arte", artistas como Hejlander y Robinson copiaron los motivos, estilos y efectos propios de la pintura; buscaban fotografías que tuvieran "...el máximo de efecto pictórico posible", sin el cual la fotografía "no se elevaría nunca a la dignidad del arte." (12) En la "fotografía artística", además, se usaban actores representando escenas, decorados teatrales, toda la parafernalia propia del estudio de un pintor académico de la época. Y esta tendencia continuó (por lo menos) hasta la llamada "escuela pictoralista", cuyo principal impulsor, Peter



Henry Emerson, fundaba toda su estética en principios tomados de la pintura. Fué sólo aquella fotografía que se liberó del lastre de la pintura, alejada del preciosismo y dirigida hacia asuntos desechados por los "artistas" tales como escenas urbanas, barrios marginales, sucesos periodísticos, retratos de personas reales (ajenos a los cánones clásicos de la "belleza"), una fotografía no reconocida como "arte" por los académicos, la que mentuvo y desarrolló una manera de ver al mundo exclusivamente fotográfica.

De modo muy similar han actuado algunos escritores cuando se trata del cine; además de valorarlo como "competidor" de la literatura, buscan "reeducar al delincuente" atribuyéndole intenciones literarias, similitudes, paralelismos, identificación en sus fines, necesidad de una base literaria, etc. Consideran, en suma, al cine como una simple extensión del arte de la literatura; y actúan en consecuencia, escribiéndole "buenas historias", concediéndole una estética copiada de la literatura y felicitándose cuando logra alcanzar significados similares a los de la novela.

Incluso se podría seguir con este paralelismo. Los escritores del siglo XX, al igual que los pintores del XIX, pensaron que se quedarían sin trabajo. El nuevo invento parecía simplemente arrasar con todo lo que ellos venían haciendo; tanto los retratistas y paisajistas, como los narradores de historias, miraron en su momento con un temor casi supersticioso a la fotografía y al cine. Pero el resul-

tado no fué que el nuevo aparato "reproductor de imágenes" usurpara el lugar de su forma de expresión. Lo que a primera vista parecía un simple perfeccionamiento técnico que ensancharía o revolucionaría las formas de un arte establecido, no tardó en demostrarse como un lenguaje distinto, medible sólo con los parámetros creados por él mismo.

Sin embargo, esta diferenciación entre dos artes que en un principio parecían ser casi idénticas, no descarta en ningún caso la posibilidad de un intercambio y mutuas influencias entre sí. La fotografía ha recogido, para su propios fines, elementos que antes eran territorio exclusivo de la pintura y viceversa; ejemplos tales como cierta tendencia a lo "abstracto" en algunas fotografías de Edward Weston, donde objetos cotidianos (una fruta, dunas) llegan a convertirse en formas puras a la manera del arte llamado "no figurativo", y por el otro lado corrientes de la pintura moderna como el "realismo contemporáneo", representado por Edward Hooper, en el cual se reproducen escenas corrientes de una manera "naturalista", con una apariencia "casual" que a primera vista resultan muy similares a un registro fotográfico, podrían constituir dos casos citables de tal intercambio.

Así, incluso cuando dos artes parecen abordar tópicos similares, desde perspectivas muy parecidas, no llegan nunca a identificarse, puesto que siempre apuntan hacia significaciones diferentes. Refiriéndose a la fotografía y la pintura, pocos afirmarían hoy que ambos lengua-

jes dicen "lo mismo". De igual manera, el cine puede tomar elementos de la literatura, desde un punto de vista cinematográfico, para crear significaciones de naturaleza distinta.

### ¿Fidelidad?

Cuando se trata de adaptaciones, muchos de aquellos escritores o críticos que abordan el cine desde una perspectiva literaria suelen convertirse en "defensores" de las obras literarias. Procuran que el cine no se aparte del "buen camino" que consistiría en conservar, dentro de la película, el "sentido literario" de la obra original. Esto, sin embargo, resulta en la práctica una exigencia un tanto ingenua, pues la única manera de expresar "sentidos literarios" no es otra sino la literatura, y si un adaptador desea no alterar en nada el trasfondo y el sentido más prístino de la obra, lo mejor sería que dejase al texto original en paz, que no emprendiera adaptaciones. Aquellos literatos que creen defender a la literatura exigiendo que en una película se conserven las implicaciones literarias, le hacen un flaco favor a su arte, pues esta exigencia supone que el cine podría, sin más, expresar los mismos significados que una novela; y en el preciso instante en que eso ocurriera, la novela, toda la literatura, se volverían innecesarias, serían sustituíbles por una forma artística diferente. Esto es imposible.

Por otro lado, con el deseo de ser fiel y "respetar" la obra sin traicionar al autor, lo único que se consigue es traicionar al cine, reducir las posibilidades expre-

sivas de la película. En este caso (cuando se intenta no traicionar a la obra literaria) lo que en realidad se está adaptando no es la novela, sino el cine; se busca transformar o acomodar el lenguaje fílmico para que en él tengan cabida las significaciones literarias.

Los literatos suelen considerar a la obra literaria como "intocable", y cuando intervienen en adaptaciones intentan de mala gana ajustar la película a ésta, con el permanente miedo de llegar a traicionarla; todo esto sin comprender que, por más intervenciones, el texto original, tal como está escrito, nunca podrá ser alterado. La materia con la cual se trabaja en una adaptación no son las palabras que crean un mundo particular sino precisamente ese mundo creado, permanentemente sujeto a la manipulación, que incluso busca esa manipulación, aquel juego de estímulos y sugerencias que en manos del lector se enriquece y le da su sentido. Este manipuleo, en el cual no caben conceptos como el "respeto", es la sustancia misma de una adaptación para el cine.

En los capítulos siguientes intentaremos demostrar estas ideas.

## ILUSTRACION E "INTENCION SUSTANTIVA".

La idea de que existe una correspondencia mecánica entre cine y literatura, que ambos medios de expresión artística comparten el mismo ámbito imaginario y que entre ellos las diferencias radican solamente en la forma de encararlos, ha llevado, cuando se trata del problema de la adaptación, a la consideración de que el cine debe someterse por completo a la obra en la cual se basa, descartando cualquier tipo de infidelidad. Según se supone, hay una identificación entre lo que es dado mostrar en una película y en una novela, y por lo tanto, la adaptación debería esforzarse por volver a decir, lo más cercanamente posible, lo ya dicho en el libro.

Así, desde este punto de vista, el realizador se encontraría en la disyuntiva de escoger entre dos soluciones: o respeta la obra siguiendo punto por punto en su película todo lo "visual" contenido en el texto, completando aquello que aparezca no explícito a través de recursos tales como los diálogos, una narración, o con elementos agregados a la trama original (escenas, personajes, etc.), o desecha la simple reproducción paso a paso de la anécdota para crear un mundo visual alternativo capaz de respetar, cuando no la letra, al menos el sentido más profundo de la obra literaria adaptada.

Ambas soluciones, con todos los matices y las gradaciones según cada caso particular, responden a la lógica de que la adaptación consiste en trasladar algunos elementos del libro

a la forma cinematográfica. Debido a que es evidentemente imposible llevar a la pantalla todas y cada una de las palabras, o todas las significaciones contenidas en el texto, la tarea del adaptador consistiría en discriminar aquello que le sirve de lo que no le sirve; eliminar todos los elementos que él valore como prescindibles y construir su versión fílmica solamente con aquellos "fundamentales". De esta manera, la adaptación llega a ser una inexorable resta; una reducción de la obra literaria a sus términos "esenciales", al mismo tiempo que, paradójicamente, trata de ser "fiel" y "respetuosa" con ésta.

Ilustración.

En el primer caso, cuando el realizador opta por trasladar al cine lo esencial del argumento, limitándose a hacer una "puesta en escena" de la anécdota narrada en el libro, estamos ante la comúnmente llamada "ilustración". Es decir, se pone en imágenes cinematográficas, lo más cercanamente posible, partiendo de las descripciones más literales, las acciones, los personajes, los ambientes, incluso los diálogos; de esa forma, la película llega a convertirse en una especie de registro visual de la novela. La "ilustración" no aspira más que a presentar filmicamente los elementos externos y visibles (llamados "cinematográficos") existentes en toda obra literaria, intentando recrear -cuando mucho- el "estilo" del autor por medio de recursos cinematográficos. A este género de adaptaciones pertenecen películas tales como El viejo y el mar (1958), de John Sturges; El proceso (1962), de Orson Welles; o Bajo el Volcán (1984), de John Huston (sólo por mencionar algunas obras famosas). En ellas, la pretensión del realizador es solamente mostrar uno a uno los acontecimientos más memorables de la narración original, tocándola como si se tratara de un simple guión al que es preciso rellenar de imágenes. En estas películas el espectador podría, sin mayores problemas, ir confrontando página a página los sucesos relatados en el libro con lo que va ocurriendo sobre la pantalla. Aquí el placer, cuando lo hay, consiste en reconocer (o en su caso rechazar) la presentación fílmica de hechos conocidos de antemano, evaluando sobre todo el ingenio con que fueron trasladados al cine y la similitud o las diferencias existentes entre la obra literaria y

su versión filmica. No hay sorpresas; quedan descartados, de partida, cualquier aproximación personal hacia los temas que el libro propone, cualquier análisis crítico sobre la obra o el autor, cualquier transformación que ponga en crisis la relación de "fidelidad"; se trata, como habíamos dicho antes, de un intento por escribir la misma novela, esta vez en términos de cine.

Cuando no constituye un mero recurso para engrosar los ingresos de taquilla (difícilmente el público deja pasar la ocasión de "ver" una novela famosa), la ilustración resulta ser apenas una especie de homenaje que reproduce en versión popular y condensada, accesible al llamado "gran público", ciertos elementos de la trama de una obra prestigiosa.

El problema de la ilustración es que, como sabemos, con la simple reproducción de la anécdota y de ciertos elementos "visuales", una película está muy lejos de acercarse al verdadero asunto de la novela. Todas las acciones y los elementos que en una ilustración toman la forma cinematográfica, como si ellos fuesen en sí mismos la novela, representan solamente la capa externa o el andamiaje sobre el cual se construye el mundo novelesco. Y pretender que únicamente a través de la puesta en escena de esos elementos pudiera abordarse o, de alguna forma, interpretarse esa realidad, es un error. Los mismos elementos que en un texto literario constituyen un punto de partida (inagotables por su mismo carácter) hacia realidades diversas, al ser trasladados al cine aparecen como hechos acabados, que con su mera presencia no sugieren nada semejante a lo que originalmente apuntaban. El sistema de significaciones de la literatura, estructurado con palabras, no puede ser desarmado y luego vuelto a armar para el cine tomando las ideas que esas palabras describen como si fuesen piezas desmontables, una vez



que esas acciones son ofrecidas cinematográficamente, se integran a una red de significaciones de naturaleza distinta, y al copiar directamente los valores de la literatura lo único que se consigue es una caricatura fácil, carente de cualquier posibilidad de "apertura", de la obra original.

Por otro lado, una realidad descrita con palabras se dirige hacia ámbitos de lo imaginario que trascienden en mucho lo denotado por ellas; así, al traducir a imágenes visuales esas palabras, lo que resulta es algo completamente ajeno al sistema de significaciones que se pretendía mostrar. Uno de los ejemplos quizá más extremos de esto se puede encontrar en el manifiesto La cinematografía futurista, publicado en 1916 por Marinetti y sus seguidores; allí se decreta la muerte del libro, considerado por ellos como cosa del pasado, y su reemplazo por el cine. El cine, según los futuristas, estaba en mejores posibilidades de expresar las nuevas realidades de las que ellos se consideraban los adalides. Entre otras cosas, la cinematografía ocuparía el lugar de la palabra escrita mostrando directamente en la pantalla lo que cada una de ellas dicen; por ejemplo, "...cuando representemos a un hombre que diga a su mujer: Eres hermosa como una gacela, mostraremos la gacela.- Ejemplo: si un personaje dice: Contemplo tu hermosa y fresca sonrisa como un caminante, tras fatigosos esfuerzos, contempla el mar desde lo alto de una montaña, mostraremos: caminante, mar, montaña."<sup>(1)</sup> De esta forma, además -dicen los futuristas-, podrán mostrarse cinematográficamente poesías y textos escritos, con el recurso de exhibir "todas las imágenes que los componen sobre la pantalla."<sup>(2)</sup>

Con esto, los futuristas estuvieron por cierto muy lejos de reemplazar al libro o a la palabra escrita, y solamente consiguieron reducir en mucho las posibilidades del cine para crear un mundo propio de significaciones, creyendo que cada palabra o expresión del lenguaje verbal podría encontrar un equivalente dentro del lenguaje fílmico.

### Al rescate de la "intención literaria".

Ante la dificultad para acercarse con eficacia a las significaciones de un texto literario a través de la simple ilustración de lo que allí se denota, los realizadores y teóricos del cine, intentando rescatar con fidelidad el "trasfondo" de la obra original, han buscado una segunda opción: hacer surgir el conjunto de las connotaciones sugeridas por el texto a través de un manejo del lenguaje fílmico que, apartándose de la transcripción literal, creando imágenes distintas, sea capaz de llevar a la pantalla aquel "sentido literario" que a la ilustración se le escapa. Puesto que la realidad novelesca no puede ser trasladada directamente al cine sin perder su esencia, se hace necesaria una reelaboración que, utilizando métodos distintos, logre poner en el cine lo fundamental de las significaciones literarias. Este es el caso de las adaptaciones que, alejadas de la mera narración de la anécdota ya conocida, o transformando parte de ésta, tratan de ser "fieles al espíritu" de la obra. Aquí el adaptador y el realizador tomarán los mismos elementos que ya existen en la novela, pero los someterá a un proceso de recreación que permita expresar, por la forma cinematográfica, una profundidad similar a la que sugiere el texto original.

Hacia este fin se dirigen las ideas del escritor duranguense José Revueltas en su libro El conocimiento cinematográfico y sus problemas, donde al referirse a la adaptación desecha el traspaso literal y propone un trabajo de reelaboración frente al texto, para llevar al cine, utilizando los medios expresi-

vos que le son propios, las implicaciones fundamentales y la "intención" contenidas en el primero.

Para Revueltas, la tarea del adaptador consiste en buscar ante todo la "intención sustantiva" que subyace en la obra literaria, para luego revertir ésta hacia el lenguaje cinematográfico; no importa cuantos elementos deban alterarse o incluso inventarse. Es preciso hacer primero un "análisis literario" que ponga al descubierto la idea central y luego someter al texto a un "análisis cinematográfico", para vertir aquello que en él sea esencial hacia el otro lenguaje.

Analizando las diferencias existentes entre el cine y la literatura en cuanto a métodos narrativos, Revueltas descubre que los recursos empleados por uno y otro medio de expresión son de naturaleza diversa, por lo cual resulta imposible que el contenido de un texto literario se traslade sin más hacia el cine. Al hacer una transcripción literal, el resultado es, la mayoría de los casos, confuso, no suscita las mismas ideas y, sobre todo, no muestra al "sujeto literario", es decir, las implicaciones fundamentales contenidas en el texto. Por ello, es necesario que, a partir de la comprensión de lo que Revueltas llama "intención sustantiva", el adaptador ordene los elementos de la novela de una manera diferente, o aporte otros nuevos, esta vez según los parámetros del lenguaje fílmico, sin perder de vista la importancia que cada uno de éstos tienen en cuanto a su poder para sugerir las implicaciones básicas del texto. Sólo por medio de este procedimiento podrá mantenerse dentro de la película el sentido literario original.

Revueltas resume todo este proceso en cuatro reglas básicas:

"Primera. La versión cinematográfica de un material no cinematográfico (es decir, no escrito específicamente para el cine), no puede someterse literalmente a éste, sino que ha de ser, en todos los casos, una reversión del mismo al lenguaje propio y privativo del cine.

"Segunda. (...) para evitar una versión cinematográfica estrecha e inimaginativa literalmente sujeta al texto no cinematográfico del que deberá salir, (...) (es preciso) someter dicho texto a un análisis literario que ponga al descubierto las implicaciones fundamentales contenidas en el mismo, a saber:

"a)Cuál es la intención sustantiva que se propone en ese material y cuáles son los elementos convergentes que contribuyen a realizar dicha intención.

"b) En qué punto culmina la intención sustantiva y cuál es el grado de convergencia hacia ella de los elementos o factores componentes que contribuyen a realizarla.

"c)Cuál es la ordenación en que están dispuestos los elementos convergentes por cuanto al grado de su convergencia respecto a la intención sustantiva, y cuál es la forma en que mutuamente se condicionan entre sí (...).

"Tercera. Resuelto ya el análisis literario, la siguiente etapa del trabajo deberá ser el análisis cinematográfico del mismo texto, sobre las bases de los resultados obtenidos en el análisis anterior, a fin de descubrir las equivalencias que deben proyectarse en la pantalla. Este análisis comprende las siguientes operaciones básicas:

"a) Exclusión de los elementos innecesarios, transformación adecuada de los demás y creación de elementos nuevos, ya sea que éstos se encuentren implícitos en el texto original o que

no existan y deban ser inventados.

"b) Ordenación de los elementos dentro de un rígido principio de unidad de propósitos y sujetos de un modo invariable a una progresión ascendente hacia el punto donde debe culminar la intención sustantiva.

"Cuarta. La información que proporcione la pantalla deberá ser siempre estricta e invariablemente unívoca, es decir, no sujeta a ninguna otra clase de interpretaciones fuera de la única necesaria, forzosa por sí misma."<sup>(3)</sup>

Como vemos, Revueltas parte de reconocer al cine y a la literatura como lenguajes distintos, con recursos propios y claramente diferenciados. Es por ello que, según él, resulta imposible el traslado directo de la realidad novelesca hacia la obra cinematográfica. Se impone, pues, necesariamente, una especie de reescritura que, tomando en cuenta las particularidades específicas del lenguaje fílmico, es decir, acomodando los elementos del texto según los parámetros cinematográficos, lleve a la pantalla las implicaciones fundamentales. Existiría entonces, para Revueltas, una parte de la novela (o de cualquier texto literario) que es posible extraer de su forma original, o sea las palabras, para revertirla con otros procedimientos hacia el cine; esa parte sería la "intención sustantiva".

Sin embargo surge una pregunta: ¿hasta dónde es posible trasladar la "intención sustantiva" de un texto hacia el cine sin llegar a modificarla en el proceso? ¿Se pueden separar lo que Revueltas llama "sujeto literario", las implicaciones fundamen-

tales de la obra, de las palabras con que está presentado y lo hacen surgir en la mente del lector?

Para Revueltas la respuesta es evidente: La "intención sustantiva" puede ser separada de su forma original y tomada como una realidad aparte, susceptible de ser significada con otros procedimientos. Aquello que Revueltas llama los elementos que contribuyen en la obra a realizar la intención sustantiva, son modificables, intercambiables, pueden ser incluso inventados, atendiendo sólo a la fuerza con que cada uno de ellos sea capaz de sugerirla, es decir, según su "grado de convergencia hacia el sujeto". La intención sustantiva, en última instancia, tiene una vida independiente de la forma artística o el lenguaje particular por medio del cual es presentada; así, puede saltar de un arte a otro manteniéndose incólume, con el recurso de variar únicamente los procedimientos y los materiales concretos con los cuales es llevada a cabo.

Todo esto supone que, por encima de las diferencias formales que existirían entre las obras literarias y cinematográficas, se conservaría una superior identificación entre ambas en cuanto a los significados que pueden expresar. Precisamente esto es lo que sostiene Revueltas: las diferencias entre el cine y la literatura radican solamente en la forma; en lo que se refiere a los contenidos, éstos son, en lo fundamental, los mismos. De tal manera, en una adaptación el procedimiento indicado sería el de variar los recursos con los que una realidad es significada, cuidando que ésta siempre se mantenga y cerrando otras posibles interpretaciones.

Refiriéndose a las diferencias y similitudes entre el cine y las otras formas de expresión artística, Revueltas dice:

"La relación del cine con las demás artes es una relación de identidad y sus diferencias radican únicamente en la diversidad natural de las artes en cuanto a sus formas y sus principios de expresión propios."<sup>(4)</sup>

Es decir, no hay diferencia en cuanto al contenido. Las diferencias entre las artes son puramente formales, y en el caso del cine y la literatura, referidas a sus procedimientos (métodos) narrativos.

"(...)la primera diferencia que nos encontramos entre el método cinematográfico y el novelístico radica (...) en sus recursos diferentes, en lo que se toma y lo que se desecha."<sup>(5)</sup>

Bien, entre el cine y la literatura, o entre el cine y todas las otras artes, existe una identificación en cuanto a los contenidos; pero, ¿es qué consiste esa identificación? ¿Qué los hace similares? Para responder a esta interrogante, Revueltas hace referencia a Eisenstein: lo que identifica a todas las artes entre sí es el empleo de un método común para crear realidades, para relacionar elementos distintos entre sí: el montaje.

Eisenstein define al montaje como la yuxtaposición de representaciones parciales para crear una imagen total, procedimiento que, según el cineasta soviético, es empleado por la literatura, pintura, música, teatro y, en general, por todas las artes desde mucho antes de la invención del cine. En su libro EL sentido del cine, Eisenstein considera al montaje no sólo co-



no un procedimiento estilístico, sino como el proceso mismo de la creación artística; una imagen básica, surgida como visión interior del artista, es transformada en una serie de fragmentos que contienen cierto significados por sí mismos y que, al ser combinados y ordenados de alguna manera concreta, llevarán a establecer aquella "imagen total" buscada.

El montaje además, según Eisenstein, provoca que sea el mismo espectador quien vaya creando la imagen total, diferente de cada una de las partes que la constituyen.

Dice el cineasta:

"El principio de montaje en el film es solamente una aplicación particular del principio del montaje en general, principio que, entendido plenamente, supera la mera unión de pequeños trozos de película."<sup>(6)</sup>

Y agrega más adelante:

"(...) no hay incompatibilidad entre el método con que el poeta escribe, el método con que representa su papel dentro del marco de una sola toma, y el método con que sus actitudes y su interpretación total, lo que lo rodea y forma su ambiente (o todo el material de un film) son finalmente plasmados por el director a través de la exposición y construcción en montaje del film entero. Todos estos métodos poseen en igual medida las mismas cualidades humanas y vivificantes y los factores decisivos inherentes a todo ser humano y a todo arte vital."<sup>(7)</sup>

Dicho método es, evidentemente, el montaje.

Por su parte, Pevueltas recupera mucho de estas ideas. Repi-

te lo que Eisenstein afirma respecto del montaje como el procedimiento común a todas las artes, procedimiento por medio del cual se produce una síntesis de los diversos elementos que integran la obra artística (síntesis en el sentido de la dialéctica, para Revueltas); sin embargo, Revueltas va aún más allá, encuentra en esta síntesis la esencia de todo el proceso y su objetivo final, lo que hace de todas las artes solamente un vehículo para llegar hasta ella. Es decir, el montaje, entendido como la aplicación de las llamadas "leyes de la dialéctica", es aquella operación por medio de la cual se llega a una síntesis; poco importan los medios concretos por los cuales de haya llegado a ella. Las artes constituyen solamente los vehículos diferentes para obtener las mismas verdades.

El elemento común que según Eisenstein poseen todas las artes (y el razonamiento humano) para obtener una imagen total, o sea el montaje, es elevado por Revueltas a la categoría del factor decisivo que las unifica. Esto lleva, implícita, la idea de que las llamadas "formas artísticas" constituyen apenas un ropaje externo, sin valor intrínseco, sin ninguna otra relación con el llamado "contenido" que la de servir de soporte o "vehículo" para dar a conocer una "intención sustantiva". Así, los diversos lenguajes artísticos se diferenciarían entre sí únicamente por factores formales, nunca por los significados que puedan expresar.

"La síntesis que cada una de las artes ofrece, se manifiesta, sin embargo, (pese a ser la misma) a través de vehículos privativos, es decir a través de un lenguaje propio y especí-

fico. En la pintura por medio del color, en la poesía por la palabra, en la música por el sonido, en la arquitectura por el espacio, en la escultura por el volumen y en el cine por el ritmo."(8)

Ahora resulta claro por qué Revueltas cree posible que en una adaptación se rantege intocada la "intención sustantiva" de la obra original. Para él, la diferencia entre cine y literatura se refiere únicamente a los recursos formales de expresión. El empleo de un método común (o sea el montaje) llevará a ambos a establecer las mismas verdades. Es en este contexto que Revueltas rechaza la "ilustración"; se manifiesta en su contra más por motivos de orden "técnico", de técnica narrativa (puesto que al pasar directamente al cine, la narración no sería tan eficaz ni coherente como en el texto), que por el problema de la creatividad o la libertad frente a la novela adaptada; Revueltas desecha la posibilidad de abrir las significaciones de la obra a través de una lectura cinematográfica.

Por otro lado, al exigir que se traslade la "intención sustantiva" de la novela, Revueltas está poniendo como un "deber" el que se diga a través del cine exactamente lo mismo que se dice en el libro; lo cual nos conduce necesariamente a la idea de que están de más todos los elementos que en la película no lleven a mostrar la idea fundamental del texto. En última instancia, esto constituye otra especie distinta (y quizá no menos coercitiva) de "ilustración": cerrar todos los posibles significados de la obra filmica a los ya preexistentes en la forma escrita anterior.

Los problemas que estas ideas suponen son, sin embargo, variados. Por una parte, Revueltas indica que es preciso aplicar un "análisis literario" que permita desentrañar las implicaciones fundamentales que se contienen en el texto literario, lo cual sugiere que los posibles sentidos de la obra original se encuentran determinados de antemano, que tendrían un carácter unívoco, no sujetos a una continua transformación a través del tiempo y en manos de los lectores. El mismo uso de la expresión intención sustantiva apunta a que en la obra existiría un sentido básico y excluyente, algo así como "lo que el autor quiso decir", y que se encontraría codificado en las páginas del libro de una vez y para siempre.

Por otro lado, Revueltas no aborda la cuestión de qué tanto es posible rescatar, sin distorsiones, al "sujeto literario" de una obra para llevarlo hasta el cine; da por sentado que es necesario hacerlo como una exigencia indiscutible. Y es precisamente aquí donde recae uno de los asuntos fundamentales del problema de la adaptación: ¿hasta dónde es posible separar el contenido, las "implicaciones fundamentales", de la forma, el lenguaje específico con que aquél se presenta?

Si ello fuese factible, no tendríamos dificultad alguna; sin embargo, sabemos que los sentidos a los que apunta una obra artística no son ni pueden ser considerados como un valor aparte de los elementos concretos que le dan vida. Es precisamente el juego de diversos estímulos, cargados de sugerencias en sí mismos, lo que hace que el usuario de una creación artística encuentre en ella un sentido; y pretender cambiar esos estí-

Los problemas que estas ideas suponen son, sin embargo, variados. Por una parte, Revueltas indica que es preciso aplicar un "análisis literario" que permita desentrañar las implicaciones fundamentales que se contienen en el texto literario, lo cual sugiere que los posibles sentidos de la obra original se encuentran determinados de antemano, que tendrían un carácter unívoco, no sujetos a una continua transformación a través del tiempo y en manos de los lectores. El mismo uso de la expresión intención sustantiva apunta a que en la obra existiría un sentido básico y excluyente, algo así como "lo que el autor quiso decir", y que se encontraría codificado en las páginas del libro de una vez y para siempre.

Por otro lado, Revueltas no aborda la cuestión de qué tanto es posible rescatar, sin distorsiones, al "sujeto literario" de una obra para llevarlo hasta el cine; da por sentado que es necesario hacerlo como una exigencia indiscutible. Y es precisamente aquí donde recae uno de los asuntos fundamentales del problema de la adaptación: ¿hasta dónde es posible separar el contenido, las "implicaciones fundamentales", de la forma, el lenguaje específico con que aquél se presenta?

Si ello fuese factible, no tendríamos dificultad alguna; sin embargo, sabemos que los sentidos a los que apunta una obra artística no son ni pueden ser considerados como un valor aparte de los elementos concretos que le dan vida. Es precisamente el juego de diversos estímulos, cargados de sugerencias en sí mismos, lo que hace que el usuario de una creación artística encuentre en ella un sentido; y pretender cambiar esos esti-

mulos significantes, o aún más, buscarles una correspondencia dentro de otra forma artística, hará que esos sentidos, esas significaciones, adquieran un carácter distinto. O dicho de otro modo: la obra artística constituye una unidad que no puede ser dividida entre forma y contenido, o entre "intención sustantiva" y "vehículos" para llevarla a cabo, puesto que cualquier sentido que ésta pueda tener es siempre una elaboración de las personas que hacen uso de la obra, a partir de elementos concretos e insustituibles. Así, no existiría un "sujeto", entendido como un conjunto de significados generales de carácter unívoco, que pueda ser separado del conjunto de la obra; habría en cambio un sistema de posibles sentidos en relación de mutua dependencia con los factores formales que le dan vida, y estos posibles sentidos son siempre resultado de la participación activa del usuario a través de la lectura que éste realiza, lectura cuyo carácter depende, entre otros factores, del individuo concreto que la realiza y del lenguaje específico dentro del cual se lleva a cabo.

Tenemos entonces que la intención de guardar fidelidad al "espíritu" de la obra, o de mantener la "profundidad" de los significados literarios en una adaptación, parten del principio falso de que es posible separar el "contenido" de su forma literaria original, y de que dicho contenido podría ser luego significado "fielmente" con el uso de materiales distintos, empleando los recursos de otro lenguaje artístico, de naturaleza por completo diferente, como el cine.

La adaptación como "reescritura".

Algo similar ocurre, como hemos visto, con aquellas adaptaciones que ponen el acento en la reproducción de la anécdota, limitándose a ilustrar por medio de la imagen un texto ya elaborado. Aquí la película tiene como único fin el retratar los acontecimientos que anteriormente han sido narrados por la obra literaria; en el caso anterior, reconstruir la intención literaria y el "trasfondo" que (supuestamente) se sugieren en ella.

Ambas posibilidades (tanto la ilustración como el rescate de la "intención sustantiva") parten de concebir a la adaptación cinematográfica como una suerte de reescritura del texto que toman como base. Es decir, se considera que frente a un material escrito, el cine no tiene otra posibilidad que la de (en diversos grados, de diversas maneras) someterse a él en todo, empeñándose por volver a decir hasta donde le quepa aquello que las palabras expresan como realidades propias, literarias.

Podemos, sin embargo, considerar a la adaptación no como la reversión de las palabras, o de los sentido múltiples de las palabras, hacia la imagen fílmica, sino como un sistema especial para interpretar el conjunto de una creación literaria. Tomando al cine como un lenguaje que no sólo es capaz de decir cosas ya sabidas de antemano, sino que contiene además la posibilidad de descubrir nuevos aspectos de lo existente, de crear o inventar con sus propios recursos parcelas inéditas de lo real; en otras palabras, si aceptamos la factibilidad de establecer significaciones cinematográficas (y no literarias o de cualquier otro arte a través del cine), la adaptación ten-

dría que ser la búsqueda de estas significaciones en una obra literaria, de manera similar a como el cine capta lo "cinematográfico" de la vida real.

Esto, por supuesto, no significa en ningún caso que debieran eliminarse de una adaptación el empleo de recursos tales como la ilustración de escenas o de gran parte de la narración original, ni tampoco que haya que renunciar necesariamente a la recreación de los sentidos implícitos que pueda tener de por sí la obra, o los que, en el caso de un libro famoso, se le atribuyan comúnmente; el realizador podría (con todo derecho) tomar de la novela elementos tales como ciertos personajes o situaciones, seguir el desarrollo de la trama, abordar el tema que plantea el libro, partir de una idea sugerida por éste, elaborar una nueva versión de la anécdota, etc. La diferencia estribaría en que la película, en este caso, no se limitaría a reproducir los elementos que ya se encuentran en el texto, sino que tomaría a éste como un punto de partida, un espacio en el cual desarrollar filmicamente las posibilidades que en él se plantean.

De manera similar a como cada lector elabora una realidad propia a partir del texto, en un trabajo que hace de la materia literaria una cosa distinta de las palabras en que se plantea, sin que deje de ser nunca la obra misma, el cine encierra la posibilidad de hacer aparecer significados particulares, proponer sentidos diversos, independientes de lo estrictamente verbal, para la obra literaria. La adaptación sería, en suma, la realización de una lectura cinematográfica.



Pero la pregunta es: ¿en qué consiste esa lectura cinematográfica? ¿Qué es lo que el cine puede descubrir en un texto literario que le sea específico? ¿En qué se diferenciaría la lectura cinematográfica de la que cualquier otro lector puede hacer? ¿Acaso el hecho de construir una versión filmica sobre la obra literaria no implicará finalmente cambiar ésta a tal grado que se volvería irreconocible, que dejaría de ser la obra para convertirse en otra cosa distinta, alejada por completo de las realidades que le dieron origen?

TOMAR A LA OBRA COMO "REALIDAD VIVA".

El interés por descubrir lo específicamente cinematográfico, por buscar el lenguaje propio y la clase de realidades que el cine puede explorar, ha sido una de las preocupaciones fundamentales de teóricos y realizadores del cine. Ello supone, necesariamente, deslindar al cine de los procedimientos, la lógica y los alcances de las demás artes; considerar que el cinematógrafo no es diferente de los otros lenguajes artísticos únicamente por el tipo de recursos de que dispone para significar una realidad, o por las implicaciones semánticas que la imagen fílmica pueda tener por sí misma, sino que, además, lo es por el género de asuntos que pueden ser descubiertos a través de él; asuntos pertenecientes a un orden completamente original, distinto de todo lo que es posible concebir en el contexto de otras artes. El lenguaje fílmico no constituye un sistema para reproducir una realidad gestada fuera de su propio ámbito, no se trata de mostrar o ilustrar ideas o hechos, sino de crear los que le son propios, surgidos únicamente de las formas cinematográficas.

De esta manera, la adaptación puede ser entendida como mucho más que pasar a la forma cinematográfica ciertos elementos de una obra literaria, significa tomar a ésta como un referente explícito para organizar el mundo que nos sugiere de una manera distinta, según los parámetros creativos del lenguaje fílmico. Es considerar al texto escrito de una manera similar a como se considera cualquier aspecto de la realidad que se desee lle-

var a la pantalla; como un punto de partida para descubrir nuevas implicaciones, significados que antes no aparecían más que en forma de posibilidad.

Un razonamiento cinematográfico.

En este orden de ideas, hacia la definición de un campo específico para la cinematografía, se dirigen las ideas del cineasta soviético Dziga Vertov, con su teoría del cine-ojo (kino-glaz) formulada en la década de los veinte. Vertov es uno de los primeros realizadores en la historia del cine que se manifiestan en contra de la idea, por entonces predominante, de que el cine constituiría una especie de "síntesis" de todas las artes existentes, o de que sería apenas un recurso técnico que asumiría como propias la estética y los procedimientos del teatro o de la literatura. El cine, afirma, debe librarse del lastre que significa el que se le confieran formas heredadas de otros medios de expresión y que no hacen sino limitar sus capacidades de creación como un lenguaje autónomo. Es preciso, dice Vertov, que el cine renuncie a cualquier tipo de servidumbre con respecto a otras artes (en especial a la literatura) y desarrolle su propia manera de entender y organizar la realidad.

"Nosotros depuramos al cine de los Kinoks de los intrusos: música, literatura y teatro, nosotros buscamos nuestro propio ritmo que no habrá sido robado de ninguna parte y lo encontramos en los movimientos de las cosas."(1)

Vertov y sus seguidores afirman que todo el cine de su época no es más que un simple envoltorio concebido para recu-

brir el "esqueleto literario" que es la base de las películas. Por ello exigen que se elimine toda injerencia de la literatura en su arte, tanto en la concepción como en el desarrollo de las "historias" que puedan relatarse en un filme, y rechazan incluso la utilización de los letreros escritos, propios del cine silente, para relacionar distintos temas. Toda significación dentro de la película debía nacer única y exclusivamente de las imágenes.

"(...) no existen obras cinematográficas. Existe una combinación de las cine-ilustraciones con el teatro, la literatura, la música, con todo lo que se quiera, durante todo el tiempo que se quiera."(2)

"Pero el escándalo, el error irreparable, es que sigáis (los cineastas) considerando que vuestra misión es la de ilustrar con betún cinematográfico los zapatonos literarios de unos y otros."(3)

En este contexto, el cine-ojo se manifiesta en contra del cine llamado "de ficción", en el que se cuentan historias con base en una puesta en escena, al que consideran heredero del teatro y la literatura. Rechazan asimismo la utilización de actores y en general de cualquier elemento artificial, que no haya sido "tomado directamente de la vida". Defienden en cambio un arte que organice y muestre la realidad de acuerdo con sus propias leyes. La utilización de todos los recursos del cine y la organización de éstos según los principios que les son exclusivos, constituye el punto de partida para el descubrimiento de realidades que ningún otro arte había vislumbrado antes.

"El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre."<sup>(4)</sup>

En esto tiene una importancia fundamental el montaje, entendido como la forma cinematográfica de ver y ordenar el mundo, desde la concepción misma del film hasta el momento de pegar los fragmentos filmados; con el montaje se produce un encadenamiento visual y lógico que es diferente al de cualquier otro lenguaje. La violación del orden espacial y temporal genera una "concentración y descomposición del tiempo"<sup>(5)</sup> que le revela al ojo del hombre una realidad que antes no avizoraba.

"El Kinokismo es el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y el ritmo interior de cada cosa."<sup>(6)</sup>

La cámara capta aquel "ritmo interior" de lo existente y lo aísla, lo vuelve visible.

"la obra cinematográfica es el estudio de la visión perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara que experimenta con el espacio y el tiempo."<sup>(7)</sup>

Es decir, el cine se dirige a la exploración de ciertas características de la visión humana y del funcionamiento de las cosas con procedimientos que ponen al descubierto realidades inéditas, imposibles de comprender fuera del lenguaje fílmico.

De filiación evidentemente vertoviana son las ideas que desarrolla el realizador francés Robert Bresson en sus Notas sobre el

cinematógrafo, escritas en el decenio de los cincuenta. Allí, Bresson se manifiesta en contra del cine tradicional, al que considera ligado con el teatro y la literatura, y en el cual se utilizan actores y se cuentan historias dramáticas; contra esto propone la creación con elementos salidos de la vida misma y el empleo de "modelos" en vez de actores, es decir, personas reales que no representan un papel, sino que actúan su propia vida.

"Dos clases de películas: las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etc.) y se valen de la cámara para reproducir; las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para crear."(8)

Al primer tipo, Bresson las llama CINE, mientras que al segundo, donde el lenguaje fílmico es utilizado como un método para descubrir o crear realidades desconocidas, las llama "cinematógrafo". Este último se caracterizaría porque toma sus elementos "de la vida misma", renunciando al uso de actores o a la "puesta en escena", y por la utilización del montaje (entendido en su sentido más general)(9) como sistema para organizar fílmicamente esa realidad. Es decir, el cinematógrafo capta las cosas lo más cercanamente a como se presentan en la vida, pero no se queda en este nivel, sino que las ordena según principios y métodos que le dan un sentido particular, que rescatan lo específicamente cinematográfico. La cámara es capaz de captar lo que todos pueden ver, pero contiene la posibilidad de hacer que el realizador ordene las tomas para, imprimiéndoles una dirección, estableciendo nuevas relaciones, encontrar allí un

sentido que ningún otro lenguaje artístico hubiera podido hallar.

"Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina."<sup>(10)</sup>

Así, es el encuentro con ese mundo inexplorado que aparece con la creación de nuevos vínculos entre las cosas, partiendo de ciertas cualidades que tendría la realidad en sí misma y que sólo la cámara puede captar, lo que define a los objetivos últimos y la razón de ser del cinematógrafo.

"Puesto que no tienes que imitar, como los pintores, escultores, novelistas, la apariencia de personas y de objetos (las máquinas lo hacen por tí), tu creación o invención se reduce a los vínculos que estableces entre los distintos pedazos de realidad captados. Está también la elección de los pedazos. Tu olfato decide."<sup>(11)</sup>

Y más adelante agrega:

"Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar esas partes. Volverlas independientes para imponerles una nueva dependencia."<sup>(12)</sup>

Tanto en Dziga Vertov como en Robert Bresson se encuentra latente la idea de que el manejo de la cinematografía implica establecer una particular forma de relacionarse con la realidad. El cine supone una especial manera de ver, de entender y vivir las cosas. La cinematografía asuma como propios, como



parte de su lenguaje, ciertos mecanismos del comportamiento de lo real, toma sus leyes del funcionamiento de la realidad tal como es, copia a la vida; pero al mismo tiempo le imprime un sentido que al simple observador se le escapa. Es decir, para ellos, como para otros cineastas, lo cinematográfico es algo que existe en la vida; la tarea de la obra fílmica es descubrirlo, organizar sus registros de lo real de tal manera que lo aisle y lo ponga de manifiesto. En este sentido dice Vertov que la cámara puede captar el "ritmo interior de las cosas", descubrir un ámbito donde ninguna otra forma del conocimiento humano había llegado antes. Y la reorganización de las tomas "de la vida misma" genera una lógica y una comprensión de lo real abiertas a otras posibilidades del conocimiento.

Así, el cine se convierte, además, en una investigación sobre las maneras en que individuo "ve" al mundo. El cine pone en juego ciertas cualidades de la percepción humana vinculadas con la captación más directa del movimiento de las cosas. Copiando a la vida tal como se da, tal como la vemos, el cine copia al mismo tiempo, y sobre todo, a nuestra manera de verla, la forma en que la conciencia registra y elabora el devenir de lo real, como un proceso en el que se participa de manera inmediata. Existiría, entonces, un razonamiento cinematográfico, un sistema basado en estas cualidades especiales de la conciencia por el cual se ligan aspectos de lo real y que da por resultado una comprensión particular del mundo.

Conectando esto con el problema que nos ocupa, el de la adaptación, podríamos decir que la versión fílmica de una obra li-

teraría consistiría en la aplicación del razonamiento cinematográfico en la lectura de un texto escrito. Poner en funcionamiento aquel sistema para atrapar el movimiento de las cosas y de la percepción humana, tomando como base una realidad ya organizada, escrita, pero sujeta a la posibilidad de hacer una lectura distinta, que encuentre en ella cosas nuevas.

El texto visto como "materia prima".

Muchas de las ideas anteriores las expresa el teórico húngaro Bela Balázs en El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Ahí afirma, como elemento básico, que no es posible entender ni estudiar la naturaleza de un arte distinto como el cine utilizando las teorías y métodos que son válidos para otras artes. Esta, sin embargo, ha sido la pretensión dominante.

"Las otras artes, con sus teorías no aplicables al nuevo fenómeno, han oprimido a las nuevas teorías. No podemos decir que un avión es un mal automóvil porque no puede circular por la carretera."<sup>(13)</sup>

Según Balázs, el cine nació como teatro filmado; aún cuando las acciones se desarrollaran fuera de un escenario y los personajes pudieran ser interpretados por no actores, en lo fundamental respondía a los procedimientos y a la estética teatrales. Fue sólo en Estados Unidos donde se desarrolló, posteriormente, el arte cinematográfico como un lenguaje autónomo. Las características propias del film mudo crearon géneros tales como el western y la comedia, donde se rompía con las formas narrativas propias del teatro y la literatura y el cine descubría las características que harían de él un lenguaje aparte.

Estas características, Según Balázs, son:

Planos, es decir, las acciones y los personajes están en un punto variable de una escala de profundidades, lo que hace que el espectador se encuentre a una cierta "distancia" de lo que ve sobre la pantalla. Tomas, la lógica del filme parte de la utilización de trozos separados de película, en los cuales se ha filmado ininterrumpidamente alguna acción. Encuadre, la cámara puede ser emplazada en un punto cualquiera del espacio en relación al sujeto que se desea filmar; esto hace que las acciones puedan ser vistas desde cualquier ángulo o perspectiva. Movimientos de cámara, la cámara puede ser desplazada durante el transcurso de una sola toma, es decir, mientras se filma, haciendo que incluso los objetos que permanecen quietos aparezcan en movimiento para el espectador. Montaje, que es la "unión de tomas separadas para formar una serie ordenada",<sup>(14)</sup> dándole a las acciones una intención y un sentido de acuerdo con los fines del realizador.

El uso de estos cinco elementos hizo que el cine se distinguiera de las demás formas artísticas, y su introducción en las películas, sobre todo gracias a David W. Griffith, significó un cambio decisivo en los parámetros estéticos del nuevo arte.

Así, el desarrollo del lenguaje cinematográfico dio lugar al surgimiento de una nueva comprensión de lo visual para los hombres del siglo veinte. El cine promovió la creación de una "cultura visual", transformó las maneras de ver al mundo, al mismo tiempo que, a partir de la cinematografía, ha coren-

zado la universalización de un nuevo lenguaje corporal, gestual, tan importante como la palabra.

"(...) como consecuencia del enriquecimiento objetivo del film nació la visión o cultura del film. Las formas de expresión mudas del film evolucionaron con gran rapidez, despertando la facultad del público para comprender el nuevo lenguaje."<sup>(15)</sup>

La teoría de Béla Balázs sobre la adaptación toma precisamente como punto de partida el hecho de que el cine constituye un lenguaje autónomo, independiente de la literatura o cualquier otra forma artística, y de que lo susceptible de ser mostrado a través de él pertenece a un ámbito de comprensión del mundo por completo diferente. Cada arte, para Balázs, es una "manera de considerar la realidad".<sup>(16)</sup> Un mismo hecho de lo real será considerado de diferentes maneras por las diversas artes, creando, con los mismos materiales, significados distintos. De esta manera, el cine supone una forma artística que al tomar los materiales existentes en una obra literaria, los reordenará de tal forma que creará con ellos sentidos diferentes, cinematográficos.

Abordando el problema desde el punto de vista de la relación entre forma y contenido en una obra artística, es decir, de la interdependencia entre los significados que sugiere y los mecanismos concretos a través de los cuales éstos son llevados a cabo, Balázs concuerda con aquellas opiniones que consideran imposible separar ambos elementos para adaptar solamente el

"contenido". Sin embargo, esto no significa que una adaptación sea algo irrealizable, pues lo que se tomaría de la obra literaria original no sería su contenido, separándolo de la forma específica en que es presentado, sino los materiales que la constituyen, o sea, el argumento básico.

Dice Baláz:

"La frase teórica contraria a las adaptaciones suele ser: en el arte, el contenido y la forma guardan una relación orgánica, y una determinada forma artística sólo será la expresión adecuada a cierto contenido. La adaptación del contenido a otra forma dañaría irreparablemente a la obra si aquélla es buena. De las malas novelas pueden hacerse buenos films, pero de buenas novelas rara vez buenos o mejores films." (17)

El error de este razonamiento estaría -según Baláz- en identificar al argumento de un texto literario con su "contenido". Pero no es así, el argumento, la historia contada, no es más que la materia prima con la cual el autor elaborará su verdadero tema a contar; y en base a la misma materia prima existente en un libro, el cine puede construir su propia historia elaborando contenidos distintos, surgidos de su particular forma artística. Es esto lo que caracteriza a la adaptación. Y tal es el caso -dice Baláz- de las versiones que Shakespeare realizó para el teatro de obras literarias anteriores; en ellas, el argumento es el mismo que en el texto original, pero el contenido es distinto; los mismos materiales fueron tratados de tal forma por el autor que encontró en ellos el camino hacia sentidos propios, diferentes.

"(...) los conceptos de contenido y forma no se corresponden exactamente con lo que por una parte solemos definir como material, acción, argumento y objeto, y por otra parte como forma artística. Puede suceder que el argumento de una novela sea transformado en drama o film y que pese a ello se obtengan, en ambos casos, formas artísticas de la misma perfección. La forma corresponde en ambos casos al contenido. ¿Cómo puede ser? La explicación reside en que el objeto, el argumento, es igual en las dos obras, pero el contenido es diferente. Esta diferencia del contenido es debida a la adaptación." (18)

La realización de una versión filmica a partir de una obra literaria no consistiría entonces en separar algunos elementos tal como se presentan en el libro para llevarlos a la pantalla; tampoco en hacer una puesta escena de contenidos desarrollados y significados ya por las palabras. Se trataría, más bien, de coger la materia prima sobre la cual se construyen los significados literarios para elaborar significaciones distintas, surgidas en el contexto de la forma cinematográfica. Es así como la adaptación no intentaría separar la unidad forma-contenido de la obra en la cual se basa, sino que crearía sus propios contenidos, atendiendo a sus propias formas, manteniendo un mismo argumento que en la obra original.

De la misma manera en que cada arte toma y ordena los materiales que ofrece la realidad de una forma que le es específica, otorgándoles un determinado sentido, es posible que recoja sus materiales a partir de una obra artística ya acabada. En

este caso las diferencias no serán significativas, ya que la parte de ese producto terminado que hace suyo no es el contenido, los sentidos que el otro arte descubrió en la realidad, sino únicamente los materiales, la "materia prima".

Dice Balázs:

"El dramaturgo ha tomado la novela, y el guionista del film el drama (o viceversa) sólo como materia prima. Han considerado el producto artístico como si fuera una realidad viva, en la que ven un hecho puro al que hay que dar forma."(19)

El asunto, como vemos, no es en ningún caso la reescritura de una obra terminada, ni se trata tampoco de "ser fiel" a un producto que se revela autosuficiente, capaz de establecer sus propios significados. La intención de una adaptación no puede ser mejorar ni competir con la obra original; su papel se dirigiría más bien hacia el desarrollo, en otras direcciones, de las mismas acciones, los mismos hechos que fueron tomados como material básico en la obra original. Considerar al producto artístico como una realidad viva a la cual es preciso dar forma significaría, así, descubrir significados que previamente aparecían sólo como latentes y que la utilización de otra forma artística lograría poner al descubierto.

Como ejemplo de esto, Balázs cita las adaptaciones realizadas por William Shakespeare a partir de otras obras literarias:

"Cuando un dramaturgo como Shakespeare leyó una novela corta de Bandello, lo que le impresionó no fué lo completo de la forma artística, sino que el hecho relatado que separó



de la novela lo consideró realidad viva y observó en él las posibilidades dramáticas, completamente distintas a las que la novela corta podía expresar. (...) Shakespeare vió en la narración un tema completamente distinto y, por lo tanto, el contenido que determinó la forma artística de su drama era otro." (20)

Refiriéndose a la adaptación para teatro que alguna vez planeó Goethe sobre una narración propia, Balázs dice que con esto el escritor buscaba rescatar elementos que en la forma primitiva no aparecía, partiendo de los mismos materiales.

"(Goethe) Pretende traer a la superficie otro estrato de la realidad viviente. Los acontecimientos son parecidos, pero su sentido es otro, y el contenido es una experiencia psicológica completamente distinta. En la realidad esta experiencia psicológicamente estaba presente, pero no había sido destacada por la novela corta. Esta era la causa por la que pretendía introducirse en la profundidad de la misma materia viva con otra forma artística." (21)

En suma, adaptar significa considerar al hecho artístico como una "realidad viva"; el adaptador debe plantearse la obra que desea llevar a la pantalla de manera similar a como lo hace frente a cualquier otro hecho de lo real, no como algo completo y ya descifrado, sino como la "materia prima" con la cual se elaborará un conjunto de interpretaciones distintas, salidas de la especial forma de considerar a la realidad que es el cine. De esta manera, al tomar los elementos de una creación literaria, el cine hará emerger aspectos del argumento,

de las acciones, personajes, etc. que en la narración original no aparecían desarrollados, o lo habían sido de una manera distinta. El cine construirá, entonces, contenidos diferentes, sin ninguna relación de dependencia con el texto original.

Es preciso tomar al hecho artístico como abierto a múltiples posibilidades, como un campo en el cual son posibles desarrollos en distintas direcciones; sólo si vemos a la realidad novelesca (o la que genera cualquier otro género o arte) como un sistema no acabado ni estático, sino como algo en continua transformación y que pide una participación activa por parte del lector, podemos entender a la adaptación como una realización verdaderamente creativa. Abordando la obra literaria como un campo de posibilidades, la adaptación cinematográfica deja de ser una simple reproducción de argumentos o "contenidos", para volverse la investigación de una de las muchas lecturas realizables del texto. Sin embargo, para Balázs, aquello que está sujeto a la transformación y reelaboración, de las cuales surgirán distintas posibilidades, no es el conjunto de la obra original, sino una parte de ella, lo que él llama la "materia prima", los materiales básicos, entendiendo por éstos al argumento, las acciones relatadas, el "tema" al cual se hace referencia.

Sin embargo, podríamos contraargumentar, la única forma en que es posible extraer o intentar separar los "materiales básicos" es a través de una lectura, es decir, por medio de una interpre-

tación que tome como referente a toda la obra como una unidad. Cualquier sentido o cualquier interpretación personal de esos materiales básicos no parten de los materiales por sí mismos, sino del contexto en el cual éstos se presentan. Si los materiales básicos, la materia prima, pudieran sugerir significados sin necesidad de encontrarse inmersos de una determinada forma y contenido, sería innecesaria la creación de una obra artística, bastaría con simplemente mostrarlos; pero nunca es así, lo que Balázs llama "materiales" tienen poder para sugerir distintas posibilidades, para hacer que otros artistas se interesen en ellos desde su propio arte, precisamente porque son presentados de tal manera que no se cierran a un solo posible significado, sino que se hayan abiertos, en su forma original, a desarrollos múltiples en diversos sentidos. Es eso lo que hace que una obra artística cualquiera pueda ser adaptada hacia otra forma.

Por otro lado, ninguna acción, ningún argumento relatado en un libro tiene nunca un valor independiente de las palabras a través de las cuales cobra vida. Por lo tanto es imposible que éstos hayan logrado impresionar la imaginación de un artista y sugerirle realidades nuevas independientemente de su forma original; se trata más bien de que la totalidad de la obra, tanto las acciones relatadas, como los recursos expresivos, el "tema" tratado o el "contenido", tenían tal riqueza, se encontraban abiertas a tal cantidad de interpretaciones, nunca agotables en el texto mismo, que resultaba natural e incluso necesario que a partir de allí se generaran realidades nuevas y

discímiles. Es por ello que no hay motivos para sostener que una adaptación deba nacer necesariamente de una novela mala o mediocre -como suele afirmarse- sino por el contrario, mientras mayor sea la riqueza expresiva y sugestiva de una obra literaria, mayor será el número de lecturas posibles, de interpretaciones y desarrollos a partir de las ópticas más diversas.

Cuando Balázs habla sobre las adaptaciones realizadas por Shakespeare (que hemos citado más arriba), podríamos considerar que su opinión lleva implícita la idea de lectura, puesto que, según afirma, el dramaturgo encontró en la obra original elementos que para él no aparecían plenamente desarrollados, y que le sugerían personales interpretaciones. Sin embargo, Balázs no considera que esta "apertura" que Shakespeare encontró en la obra original haya sido un resultado de las características mismas de la obra, sino de los materiales, que él "separó" de la novela. Lo que resulta difícil de aceptar de esta idea es la pretensión de que el hecho relatado pueda llegar a tener algún valor para el lector independientemente de la manera y el contexto en los que se le presentan. Por el contrario, es precisamente "lo completo de la forma artística" lo que promueve que las acciones narradas alcancen en la mente del lector la categoría de realidades independientes, susceptibles de ser tratadas y comprendidas desde los más diversos ángulos. Cualquier interpretación de la realidad sugerida por la obra original no sería, entonces, una creación que se lograra excluyendo a los hechos relatados del conjunto de la obra, sino

que sería el resultado de todos los elementos presentes en ella, manejados creativamente gracias a una especial disposición por parte del lector hacia la creación artística.

Esto supone, como hemos dicho, que se considere al texto que sirve de base para una adaptación como una "obra abierta" y no como un hecho terminado e inamovible. Pero, ¿qué es una obra abierta? ¿en qué medida es posible concebir a la adaptación como la puesta en práctica de la "apertura" propia de toda obra de arte? Intentaremos, finalmente, acercarnos a estos problemas.

## MENSAJES EN MOVIMIENTO.

Una de las ideas básicas que caracterizan a la estética contemporánea, tanto desde el punto de vista de los creadores de obras artísticas como del público y de los teóricos del arte, es la noción de "apertura". Se trata de que en el siglo veinte habría surgido una nueva forma de relación entre producto artístico y usuario de éste, completamente distinta a la propia de los siglos precedentes. En épocas anteriores se consideraba que el receptor se encontraba frente a un hecho artístico en una posición en la que sólo podía disfrutar de la obra según parámetros rígidamente establecidos; cualquier interpretación estaba siempre sujeta a los límites precisos de quien la había creado y de los marcos institucionales dentro de los cuales se extraían sus significados. Es en los últimos cien años cuando se genera una nueva comprensión del proceso de fruición de una creación estética, en la cual el usuario se halla en una situación de libertad para interpretarla y en cierta forma actuar sobre ella, según sus propios intereses estéticos o perspectiva individual. Los sentidos que es posible encontrar, así como la forma de entender y acercarse a un hecho artístico no se encuentran ya marcados de antemano, ni existen reglas fijas que los determinen; por el contrario, el usuario asume como parte del goce estético la tarea de descubrir su particular manera de asimilar la realidad artística a la que se enfrenta. A este carácter dinámico de la relación producto-usuario, según el cual se ve a la obra de arte como un hecho en el que se participa libremente, otor-

dándole múltiples posibilidades y sentidos, se le ha llamado "apertura".

"Opera aperta".

En su libro Obra abierta, Umberto Eco afirma que a partir del simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX, representado por Verlaine y Mallarmé, surgen creaciones artísticas que buscan explícitamente convertirse en "obras abiertas". Textos que se presentan ante el lector como hechos que no contienen un sentido prefijado, sino que buscan expresamente la participación del usuario, a través del manejo de los estímulos que se le ofrecen, para que sea él quien extraiga posibilidades diversas a partir de su propia interpretación.

En estas obras, el lector juega un papel fundamental en el proceso de creación de significados, estableciendo sentidos y relaciones entre elementos que ya no tienen un carácter unívoco, sino que aparecen marcados por la indefinición. Existe una cierta ambigüedad en el hecho artístico, puesta voluntariamente allí por el autor con la intención de que sea el usuario quien se encargue de llenar los vacíos semánticos de acuerdo con su óptica particular, y para que maneje los distintos estímulos de tal forma que "invente", junto con el autor, durante el proceso mismo de la lectura, una versión cada vez distinta del mismo conjunto de estímulos.

El lector, el acto de leer, se convierte así en el centro de la preocupación estética; el lector ya no es visto únicamente como el destinatario de mensajes previamente defini-



dos, sino como el factor que le dará orden y sentido (teóricamente inagotables) a la realidad artística, en una relación de "complicidad" con el autor y las sugerencias que éste propone.

Sin embargo, la posibilidad de la "apertura" de una obra de arte no se encuentra solamente en aquellas que fueron concebidas expresamente como creaciones incompletas o "ambiguas", sollicitantes de la participación más o menos activa del lector. También es posible encontrar una clase especial de apertura en las obras de épocas anteriores, incluso cuando hayan sido hechas con intenciones unívocas, a partir de un código simbólico invariable. De hecho, cualquier obra de arte puede ser considerada como "abierta", puesto que la intención participativa del lector, así como las variaciones de los contextos culturales en que la lectura se realiza, hacen que la obra no sea nunca igual a sí misma, propiciándose la posibilidad de que sea también interpretada y manejada de una multitud de modos diferentes.

Para Umberto Eco existen tres niveles de apertura, que dependerían de las intenciones del autor y la especial organización de los estímulos del hecho artístico, dirigidos en diversos grados hacia la participación del usuario; lo que identificaría entre sí a estos tres niveles sería una similar actitud de anti-pasividad por parte del lector contemporáneo, es decir, el deseo de ir más allá de lo que se le ofrece, utilizando a la obra (cualquiera que sea el carácter de ésta) como algo inacabado, que necesita de su aporte creativo para realizarse.

Los tres niveles que distingue Eco son:

1) La obra abierta entendida como "obra en movimiento", es decir, aquella que invita al usuario a intervenir en la elaboración misma de los elementos que la constituyen; aquí, el usuario no se limita a interpretar a su modo un conjunto de hechos ya concluidos y ordenados, sino que debe cooperar en la factura de toda la obra. En este caso "...el usuario organiza y estructura, por el lado mismo de la producción y de la manualidad (del hecho artístico)."(1) La "obra en movimiento" constituye "una invitación a hacer la obra con el autor."(2)

2) El segundo nivel de apertura lo constituyen las "obras que aún siendo físicamente completas, están, sin embargo, 'abiertas' a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger."(3) Como ejemplo Eco menciona las obras de Franz Kafka y James Joyce, en las cuales el material se encuentra organizado de una manera definitiva, pero es presentado de tal forma que requiere de una participación activa por parte del usuario para que éste establezca relaciones, escoja posibles significados, en una red de sugerencias que el autor deja implícitamente abiertas a muchas interpretaciones.

3) La apertura del tercer tipo que Eco consigna es aquella posible de encontrar en toda obra de arte. "Toda obra de arte está sustancialmente abierta a una serie infinita de lecturas posibles."(4) Ya no se trata del deseo expreso por parte del autor de que su creación pueda ser apreciada desde puntos de vista diversos, sino de que, al estar sujeto a un número virtualmente inagotable de

apreciaciones, el hecho artístico adquiere cada vez una dimensión nueva, enriqueciéndose continuamente por el ensanchamiento de las experiencias que es capaz de provocar.

Aunque para Umberto Eco la primera clase de apertura (la "obra en movimiento") supone un grado cualitativamente más alto de participación del usuario y por lo tanto principios estéticos diferentes en el proceso de creación y disfrute de la obra, la "apertura" en general constituye para la estética contemporánea una de las características fundamentales de todo el arte.

Refiriéndose a la apertura propia de toda obra de arte, Eco afirma que cada hecho artístico es producido por su autor buscando que al ponerse en contacto con el usuario éste comprenda la trama de estímulos de una manera similar a como él la imaginó originariamente. Se trata de que cada lector responda de una forma determinada (aquella que ha sido más o menos prevista por el autor) ante el conjunto de hechos que se presenta en una obra de arte.

"No obstante -escribe Eco-, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de la comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual (...). En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es así-

mismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original."(5)

De esta forma, aquella "trama de estímulos" que el autor organizó con la intención de que fuera comprendida de una cierta manera, se transforma al entrar en contacto con los individuos que hacen uso de la obra, adquiriendo una multitud de sentidos diferentes. Además, es la participación del usuario lo que hace que una obra de arte alcance el carácter de tal.

"(...) cualquier obra de arte (...) no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo."(6)

La posibilidad de la apertura -nos dice Eco- radica en un doble carácter que poseería toda forma estética; por un lado, contiene un conjunto de estímulos que indican objetos unívocamente definidos (denotación), y por otro lado esos mismos estímulos provocan en el receptor referencias que van más allá del simple reconocimiento de la cosa indicada (connotación). Al hacer converger sobre un hecho artístico todo el bagaje de su individualidad, el usuario lo carga de sentidos nuevos, ampliando continuamente, a partir de los estímulos ya dados, las posibilidades de "lectura" de la obra.

De esta forma, un conjunto de denotaciones abre paso a un sistema de connotaciones inagotable. La obra, concluida en sí misma, no se cierra a un solo posible sentido, sino que se pro-

pone como un "itinerario mental"<sup>(7)</sup> para ser recorrido de mil maneras diferentes, siendo capaz de aportar siempre placer y novedad al lector. La verdadera realización de un hecho estético no se encontrará entonces en la comprensión de las cosas denotadas, sino en el hecho de que estas cosas, aún cuando estén formuladas de una manera definitiva, sean capaces de abrirse para el usuario en un campo de connotaciones diversas.

"(...) el signo estético (...) (es aquel) en el cual la referencia semántica no se agota en la referencia al denotatum, sino que se enriquece continuamente cada vez que es disfrutado (...); el significado vuelve continuamente sobre el significante y se enriquece con nuevos ecos; (esto se explica) entendiendo al signo lingüístico en términos de 'campo de estímulos'."<sup>(8)</sup>

Además, mientras mayor sea el grado de comprensión de la obra artística, se ampliarán cada vez más las sugerencias a las que puede llevar la fórmula original, generándose así una "reacción en cadena"<sup>(9)</sup> teóricamente inagotable, en la cual los estímulos básicos serían a la vez detonante y guía.

"La apertura es, por consiguiente, bajo este aspecto, la condición de todo goce estético, y toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es 'abierta'. Lo es como se ha visto, aún cuando el artista tienda a una visión unívoca y no 'ambigua'."<sup>(10)</sup>

### Las dos aperturas.

Tenemos entonces, siguiendo las ideas de Umberto Eco, que la apertura constituye uno de los factores básicos que determinan a una obra artística. Es en este contexto en el cual debemos poner al problema de la adaptación cinematográfica de una novela. Como habíamos apuntado antes, todo intento por transferir la realidad novelesca hacia una forma artística distinta como es el cine no puede ser más que una interpretación (en el sentido de "ejecución") de la obra original. La tarea a la que se enfrenta una adaptación sería de este modo la de convertirse, en alguna medida, en la expresión de una de las posibilidades a las que se abre todo texto literario. La película tomaría como base aquel conjunto de estímulos existente en el material literario para proponer una lectura específica, organizando esos estímulos de manera similar a como los organiza cada individuo, según sus propias capacidades e intereses, descubriendo aspectos de la obra y extrapolando desarrollos o sentidos ulteriores que responden a su particular perspectiva.

Considerando al texto literario que sirve de base a una adaptación como una "obra abierta", en la cual no existe un "sentido" unívoco que llevar a la pantalla, resulta irrelevante cualquier intención de guardar fidelidad al texto, puesto que de la misma manera en que un lector no busca rescatar la "intención" del autor en una obra literaria, sino encontrar sus propios caminos para comprenderla y disfrutarla, la película resultante representaría un recorrido igualmente distinto para el material literario propuesto por el libro.

Es ilógico pedirle a una película que se mantenga respetuosa con la novela que adapta, siendo que ningún lector se plantea su acción ante el texto en tales términos; se trataría más bien, en una primera instancia, de llevar a la pantalla algo así como los resultados de la lectura realizada por el adaptador, al mismo tiempo que el contenido del filme se convertiría en una proposición continua de nuevas relaciones entre los estímulos que integran al texto, así como diversas valoraciones para éstos, constituyéndose, en un segundo nivel, en una nueva fuente de "lecturas".

Estos dos elementos, la interpretación del texto llevada a su expresión cinematográfica por un lado, y, por el otro, la intención de "jugar" con los elementos que se plantean en la obra original, integrando a éstos en un sistema de sugerencias diferente, abridor de nuevos caminos de interpretación, serían los que caracterizarían a una adaptación que tome como punto de partida el carácter "abierto" del material literario.

Se define a la apertura como la posibilidad de que el usuario participe en el proceso de creación de la obra artística, situándose en una posición distinta de la que había ocupado tradicionalmente y organizando los estímulos que la integran según su propia perspectiva; sin embargo, esta actuación del usuario no puede ser entendida de ningún modo como indiscriminada o unilateral. El hecho de que el lector le otorgue un sentido particular al material que le se propone en un texto no significa que éste deba presentarse (o que se presente en la práctica) como amorfo, carente de una dirección por sí mismo. Aún cuando el usuario intervenga de muchas maneras distintas sobre una misma obra, haciéndola cada vez diferente, sub-

sistirían ciertos ejes en torno a los cuales se realiza la apertura.

Incluso en las interpretaciones más discímiles de un texto permanecerían ciertas orientaciones básicas dadas por el autor; y ello se debe a que esas interpretaciones son en todos los casos un resultado de la forma original, de tal manera que no escapan a la dirección que el autor les imprimió desde un principio; constituyen, por el contrario, su puesta en práctica. No se trata de crear en cada lectura una obra diferente, sino de realizar la obra a partir de una "forma" determinada, respondiendo a la formulación de los estímulos dispuesta originariamente por el autor. Así pues -dice Eco-, la obra "resulta válida aún en vista de resultados diferentes y múltiples." (11)

En suma, la apertura se lleva a cabo dentro de ciertos límites (por amplísimos que éstos puedan ser) que hacen de un hecho artístico una "obra" y no una creación amorfa. La "apertura" no consiste en violentar los estímulos básicos para hacer aparecer sentidos nuevos, sino en tomar a éstos como punto de partida y orientación en un proceso de constante "multiplicación" de las sugerencias a que apunta el mensaje estético.

Desde este punto de vista, la adaptación sería la puesta en práctica cinematográfica de uno de los sentidos posibles de la obra literaria, respondiendo a la forma originaria según los parámetros fílmicos. No se trataría de rehacer o reproducir el conjunto de estímulos ya formulados, puesto que, como hemos visto, resulta un sinsentido la intención de trasladarlos a



un sistema de significaciones diferente; el asunto consiste, más bien, en llevar aquellos estímulos básicos formulados por el autor hacia desarrollos distintos, que propicien un enriquecimiento y la aparición de nuevas versiones para un mismo texto. Se construye una lectura a partir de los elementos ya dados, yendo más allá de éstos por los caminos que por sí mismos proponen y a los que se abren. Así, la adaptación sería, en este contexto, el desarrollo de significados que resultan de la obra original, proponiéndose como una lectura cinematográfica de ésta.

Sin embargo, tenemos por otro lado que, además de esta interpretación realizada dentro de los límites de la obra literaria, la adaptación constituye por sí misma una obra distinta. A partir de las ideas del húngaro Bela Balázs antes vistas, según las cuales la adaptación consiste en tomar al hecho artístico como una "realidad viva" para organizarla cinematográficamente, es decir, alejándose de la estructura primitiva contenida en el texto, podemos decir que, en un segundo nivel, la versión fílmica de una novela sería una interpretación que escapa a la "forma" original, y, por lo tanto, se presentaría como una realización independiente de ese conjunto de estímulos. Cabría hablar aquí de una "lectura" en un sentido diferente al anterior, pues la interpretación personal del texto rebasa en este caso los límites dentro de los cuales se realiza la apertura, confiriéndole a los elementos que se presentan valores distintos; una "transformación" de ellos para engendrar significados que no hubieran aparecido de la obra literaria

por sí sola.

La adaptación resultaría, así, a la vez próxima y "disparada" de la obra original. Respondería por un lado (oblicuamente, a partir de una lectura cinematográfica) a los ejes propuestos por el autor, y por el otro, sería la creación de una obra diferente, una "variación" sobre un mismo tema.

Entre estas dos posibilidades (llevar hasta sus consecuencias cinematográficas la interpretación de elementos ya dados, y tomar esos elementos para reordenarlos filmicamente apuntando a otro sistema de significaciones) se movería la adaptación, influyéndose mutuamente ambas opciones.

Extratextualidad.

La lectura no es una operación que se circunscriba únicamente al texto; no es sólo resultado de las palabras que conforman la obra literaria, sino que es resultado, además, de apreciaciones que podríamos calificar de extratextuales. La relación texto/usuario en ningún caso se da como algo incontaminado de influencias externas. Además de participar en el proceso la materia literaria como estímulo concreto y el lector con su carga de experiencias e ideas personales, intervienen elementos tales como la "opinión generalizada" respecto a la obra, la cual hace que en determinadas épocas se valoricen más ciertos aspectos de la misma, o que el lector se acerque a ella con ideas concebidas a priori, o con mayor o menor interés, considerándola quizás una obra maestra o una obra menor, etcétera. También entran en juego elementos tales como la personalidad del autor, especialmente cuando se trata de un escritor de actualidad, el grado de "celebridad" de que goce, sus opiniones políticas, así como la ubicación de la obra dentro de una tradición literaria, el fenómeno de la intertextualidad, el "tema" tratado, la medida en que aluda o eluda a asuntos que preocupen en forma inmediata al lector, etc.; factores éstos que hacen que se formen prejuicios a favor o en contra de la obra. Tales elementos, entre muchos otros, cargan de "significado" (por supuesto que pueda ser) a la obra y guían su lectura, lo cual hace que el lector extraiga sentidos que provienen, además del texto mismo, de factores ajenos, dándole a la obra un carácter que va más allá de lo estrictamente literario y de lo circunscrito a sus propios "ejes" de lectura. En suma, cuando habla-

mos de obra/lector no nos referimos a dos entidades "puras" sino en movimiento, sujetas a influencias externas que cambian el contenido de la relación; y la "perspectiva individual" del lector no se refiere únicamente a sus características personales, también alude a todo un contexto cultural del cual es expresión y del que recibe direcciones para la interpretación.

La lectura es, desde este punto de vista, mucho más que escoger significados a partir de un cierto número de significantes; es el punto en el cual múltiples realidades (la obra y sus variaciones de sentidos a lo largo del tiempo, el individuo lector, el contexto histórico y cultural, etc.) se encuentran y participan en una crisis de la cual ninguna de ellas saldrá sin sufrir modificaciones.

De esta manera, la adaptación que quiere ser una "lectura" de la obra literaria no puede reducirse a tomar como referente únicamente al texto por sí mismo (ya sea para actuar dentro de sus límites o rompiendo con éstos), sino que debe además asumir aquellos elementos que, desde fuera, condicionan el proceso de creación de significados estéticos. Con esto se convierte también en una expresión de aquellas transformaciones de sentidos que se operan tanto en la obra, por la variación de los contextos en los cuales se la lee, como en las interpretaciones de los lectores y las "visiones de mundo" que genera y en las cuales se inscribe.

El cine, por otro lado, convertido en un usuario de la obra, induce a la creación de nuevos contenidos para ésta no sólo por su asimilación a un lenguaje capaz de generar sentidos diferen-

tes en el plano expresivo, sino además por la significación social que el medio posee. El carácter masivo del cine, que coloca a una película en un plano diferente al del libro en cuanto producto cultural, su inmediatez en lo que se refiere a generar respuestas o actitudes por parte del público, aquel sentido de "actualidad", de suceso compartido por grandes grupos sociales en forma simultánea, en oposición al carácter privado, de producto a largo plazo propio de la palabra escrita, convierten al cine en un lector en el cual convergen intereses y expectativas que trascienden, de una manera particular, al texto considerado como un puro hecho verbal.

Así, la adaptación integra elementos que apuntan hacia un "comentario" crítico respecto a la obra y de sus "usos" en un determinado contexto cultural. Cada adaptación, más que recrear los "temas" contenidos en el libro, lo que hace en última instancia es ofrecer, en mayor o menor grado, la visión que en cierta época se tiene de la obra. Lo que una adaptación fílmica muestra no es el texto literario, sino aquello que el realizador, los lectores, el momento histórico, son capaces de "ver", de "leer" en él.

## Recapitulación: Un uso cinematográfico para la novela.

### 1.-El lector cómplice y la adaptación.

Para Julio Cortázar una buena historia literaria era todo un sistema planetario; el tema sobre el cual se escribía era para el novelista como un gran astro en torno del cual giraba una infinidad de planetas, asuntos en perpetuo movimiento, dotados de autonomía, a diversas distancias de ese centro generador que es la narración, la anécdota y la experiencia básica formal del texto. Según el argentino, el escritor se encuentra frente a su "tema" para un relato cuando un hecho cualquiera, un suceso casualmente oído, una historia conocida, adquieren para él la característica de ser condensadores de un sinnúmero de sentidos posibles, cuando se convierten en punto nodular de dimensiones más vastas que el hecho mismo. Así, el material básico para la escritura era aquel capaz de sugerir al autor un conjunto de realidades paralelas, concéntricas, de manera similar a como se organizan al rededor del sol un grupo de cuerpos celestes, subalternos y a la vez independientes de su centro motor.

El escritor -ha dicho Cortázar- participa de una condición de esponja, está provisto de una porosidad que le permite absorber experiencias para muchos quizá inocuas, pero que en él alcanzan el carácter de entrada hacia realidades múltiples, contiguas. Es esto lo que convierte a un asunto cualquiera en "tema" literario, cargado de significaciones, y el proceso de factura de un texto consiste ante todo en recrear aquella intensidad originalmente experimentada por el autor. La capacidad narrativa, el "oficio", el

manejo del lenguaje, hacen que el escritor logre un relato en el cual el suceso contado sea capaz de "abrirse" en dirección a esos planetas múltiples, convirtiéndose a su vez en fuente de sugerencias cada vez más amplia para el lector.

Escribe Cortázar:

"Un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad."<sup>(1)</sup>

Visto así, un texto literario encuentra su valor, más que nada, en esa cualidad de provocar el encuentro con una cierta gama de asuntos que, si bien aparecen ausentes de la letra, no explícitos, se encuentran "flotando" a su alrededor, engendrando sentidos y posibilidades de significación que van más allá de las palabras por sí mismas. Al enfrentarse a un texto situándose en la posición de "lector cómplice", es decir acatando las reglas del juego literario según las cuales es función del usuario la de participar activamente en el manejo de los estímulos que integran la obra, la lectura se vuelve un proceso creativo tan importante como la escritura. Ambos, autor y lector, saben que toda la trama del fraseo, el ritmo del acontecer, el juego expresivo de lo simbólico y lo metafórico, la metonímico, etc., en suma, el conjunto de estímulos que hemos llamado "la experiencia básica formal del texto", constituye el punto de partida para el desentrañamiento de un enigma, el descubrimiento de los infinitos mundos que subyacen en el "tema". Y de igual manera, la anécdota, el conjunto de hechos narrados, representa la formulación de un sistema de signos

susceptibles de ser entendidos como la entrada a un proceso de creación continua de significados, en el cual la materia literaria es a la vez base originaria y coordenadas de orientación.

Así, la narración es el pretexto, la guía. Y el tema literario el "(aglutinante) de una realidad infinitamente más vasta que su mera anécdota."<sup>(2)</sup> La lectura, además, se convierte en la búsqueda, el encuentro, la exploración de aquella realidad.

"...el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria..."<sup>(3)</sup>

Dentro de este contexto, el verdadero acto estético de la obra literaria radica en la lectura; no únicamente en las formas expresivas, ni en los sucesos narrados o en los conceptos que el autor haya buscado plasmar en su texto, sino en la posibilidad de interrogación, diálogo y reflexibilidad que éste último supone. Desde el instante en que la literatura es un hecho de comunicación y no un aparato muerto, incompatible con los códigos de un receptor, la expresión verbal se halla inmersa, y encuentra su razón de ser, en aquella relación dinámica con el usuario; relación que transforma permanentemente los sentidos inteligibles y las premisas conceptuales y expresivas de la obra. En tal sentido, el texto es un "campo de estímulos", donde, necesariamente, el lector ha de avanzar por él inventándolo a cada paso.



De esta forma, el proceso de la creación literaria sólo adquiere sentido cuando el texto entra en contacto con el lector; en el momento en que se encuentran la materia novelesca con un receptor que posee una carga de realidades diversas, conflictivas con lo propuesto por aquella suprarrealidad que es el hecho artístico. Este conflicto, su creación, su desarrollo, es el objetivo de toda gran novela; hacia allí se dirige el trabajo del escritor. El novelista, por ello, trabaja teniendo en mente un "lector modelo" con el cual busca establecer un territorio común donde lo lúdico y la apertura funcionen como el objetivo mismo de la creación literaria. Es en tal sentido que Cortázar formula la exigencia de lo que el llamó en un primer momento "lector macho" y, más tarde, "lector activo" o "lector cómplice". Muchos de los textos de Cortázar son, al nivel de la forma expresiva, investigaciones sobre el lenguaje, sobre la escritura misma, que buscan provocar en el lector una actitud de extrañamiento frente al texto, de falta de puntos fáciles de orientación que lo obligen a actuar de tal forma que abandone su tradicional pasividad.

Las ideas de Julio Cortázar resultan significativas porque ponen de manifiesto algunas de las condiciones básicas que caracterizan a los mensajes estéticos. Válidas tanto para el arte en general como para la literatura en particular. Por un lado, la obra artística contiene un conjunto de estímulos más o menos ordenado y dirigido que, sin embargo, no indica hechos unívocos, sino de carácter impreciso. El valor del hecho artístico radica en que no contiene un sentido prefijado y único; por el contra-

rio, el mensaje artístico alcanza el carácter de tal en tanto es ambiguo, cuando alberga la posibilidad de ser entendido y disfrutado como un objeto capaz de generar múltiples sentidos, nunca reductibles a un significado directo y tangible.

Por otra parte, y en función de lo anterior, el mensaje estético supone el uso de todo un repertorio de estímulos en forma tal que se rompe con sus funciones comunicativas tradicionales. Existe una creatividad en la organización física de los mensajes, que introduce transformaciones en un sentido de "novedad", de "innovación", en el nivel de las formas expresivas. Así, se vuelve inventivo y abierto, no sólo el significado susceptible de ser expresado, sino también el manejo de los códigos por parte del autor, otorgándoles a éstos un carácter y una dirección distintos de los usuales. Ello resulta especialmente evidente en el caso de la literatura, donde el artista trabaja con el mismo material que constituye la base de casi todos los procesos cotidianos de comunicación, o sea el lenguaje verbal. Este mismo lenguaje, sin embargo, en manos del escritor es alterado en tal medida que se vuelve capaz de comunicar realidades nuevas, inéditas, rompiendo con las posibilidades ya dadas del código y enriqueciéndolo a la vez por medio de un uso "improbable", contradictorio, del mismo.

A través del camino de esta "autorreflexibilidad" de las formas expresivas<sup>(4)</sup>, posibilidad de reelaboración e invención constantes de los signos que componen el mensaje estético, el autor logra producir y comunicar aquella profundidad de sentidos que subyace en el "tema" elegido. Las transformaciones en el nivel

de las formas introducen variaciones en los contenidos susceptibles de ser expresados, de tal manera que el texto se convierte en un sistema de mutuas influencias entre los estímulos concretos y los significados sugeridos por ellos. Existe una correspondencia entre forma y contenido, lo cual hace que el usuario encuentre en los enunciados referencias que lo llevan a interpretaciones siempre renovadas; y al mismo tiempo, la multitud de sentidos posibles que el lector descubre en la obra lo incitan a regresar una y otra vez a la fórmula básica, enriqueciéndose ésta con la aportación creativa de un usuario siempre actuante, cautivado por el poder evocativo y el placer que encuentra en el texto.

Así, no es posible concebir una obra artística o literaria avocada únicamente a dar cuenta de hechos "puros" o desnudos (por sugerentes que por sí mismos éstos pudieran parecer), desentendiéndose de los recursos expresivos formales que les darían vida; en tal caso, los hechos descritos carecerían de valor artístico, adolecerían de esa cualidad para detonar la "reacción en cadena" de múltiples lecturas, de constante novedad y estímulo inagotable a la imaginación que provoca el "diálogo" con un texto trabajado con intenciones estéticas. Y de igual modo, sería absurdo imaginar una creación literaria escrita con un lenguaje "neutro", que sin buscar la innovación estilística pretendiera hacer aparecer realidades distintas, reveladoras de asuntos complejos o imaginativos.

El carácter significativo de un texto se encuentra en relación directa con la riqueza imaginativa de las palabras; y mientras

mayor sea el grado de perfección en la expresión verbal, cuanto más alta la complejidad de los recursos formales de una obra literaria, el texto se ofrecerá, en un grado cualitativamente superior, pleno de sentido y poder conceptual. Al trascender las palabras su función meramente denotativa, más que nunca gracias al uso poético de éstas, el texto se presenta en una situación de generar una riqueza informativa privilegiada con respecto a cualquier otro mensaje verbal. Esa cualidad de generar múltiples lecturas, la capacidad para multiplicar el poder connotativo de los signos, propia de los mensajes estéticos, permite, o más aún, hace necesario un trabajo de búsqueda, de confrontación con el texto por parte del usuario, de tal manera que éste permanecerá inacabado mientras no sea objeto de la investigación y el manejo desde las más diversas ópticas, en tanto no sea puesto una y otra vez en tela de juicio por el juego del encuentro con un lenguaje diferente y crítico, descubriéndose así una tercera realidad, que supera a las del lector y la del texto.

## 2.-El cine como lector.

La tarea que enfrenta la adaptación cinematográfica de un texto literario, en este orden de ideas, no difiere en lo fundamental del acto de la lectura. La adaptación es en sí misma una "lectura", en el sentido del choque entre un lenguaje, es decir, un sistema de concebir y ordenar la realidad, con aquella otra realidad abierta, provocativa, engendrada por la obra original. Es posible definir a la "lectura" de una obra artística como aquel proceso mediante el cual un objeto creado por un autor se

enfrenta con un sujeto que, en determinadas condiciones, a través de una cierta decodificación, considerando al objeto como un conjunto de "signos" a interpretar, descubre en él un valor significativo que trasciende a los estímulos básicos. Entendiéndolo así, la adaptación dejaría de ser una simple "puesta en escena" o recreación en otro lenguaje de la obra original, pudiendo ser concebida como el desarrollo de aquel conflicto entre dos entidades con características diferentes, donde el cine no cumpliría el papel de receptor de una realidad invariable y fija, sino el de una especie de interlocutor capaz de extraer aquellos sentidos latentes que subyacen en la obra. De hecho, sería imposible que la cinematografía, como lenguaje estético con recursos propios, independientes, pudiese dar cuenta de algún hecho sin llegar a deformarlo en el proceso, es decir, reproduciéndolo "tal como es en sí mismo". Cualquier lenguaje, desde el momento en que supone una ordenación, una invención de lo real, no puede sino contaminar de "valores", de significado, a sus referentes. Es precisamente aquí donde encontramos la riqueza y la condición de una adaptación fílmica; en la cualidad deformante de sus formas expresivas en relación a los hechos que busca exponer. Tanto a la realidad más directa y tangible como a la realidad organizada, provista de "dirección" de una obra previamente escrita, el cine les otorga un sentido y les da un contenido especial, salido de un sistema de estímulos que ponen en juego otras cualidades del conocimiento humano, cualidades extra-lingüísticas en este caso. Así, contrastado con un mensaje verbal, mensaje que, además, tiene las características de ambigüedad y autoreflexividad propias de los hechos esté-

ticos, el cine logrará hacer resaltar zonas que en el ámbito puro de las palabras permanecerían en la penumbra; la adaptación, como una operación de lectura más transformadora que reproductora del texto básico, arroja una luz diferente sobre las creaciones de la literatura, cuyo don más precioso es el de huir de sí misma, luchar contra la tiranía de las palabras y proponerse siempre como un territorio libre para la invención y el juego.

Colocada ante un aparato literario, cuya especialísima función es la de instaurar un orden verbal sui generis, que rompe con los códigos establecidos para crear uno propio y exclusivo, capaz de generar una percepción distinta tanto de lo real como del mismo código infringido, la adaptación se sumerge en un mundo de sobreentendidos y nuevas convenciones, las que envuelven a la obra y constituyen el eje sobre el cual se realiza la creación de significados.

Tanto los elementos significantes que pertenecen al nivel que llamamos las formas, es decir, los recursos expresivos concretos utilizados, como los significados, o sea, los conceptos que aquellas formas son capaces de sugerir, el llamado contenido, responden a un particular esquema lógico que dentro de la obra los estructura como un todo indivisible. En el mensaje estético los estímulos significantes dejan de estar apareados con su significado de acuerdo al código heredado y establecido; por el contrario, la creación estética supone un rompimiento con ese código para establecer un sistema diferente de relaciones entre significante y significado, donde un mismo estímulo ya no hace referen-

cia a determinados hechos de la manera usual, sino a otros hasta entonces "improbables" dentro del esquema de convenciones previo. Es a esta nueva estructura, a este "código privado e individual del parlante"<sup>(5)</sup>, al cual Umberto Eco llama el idiolecto de la obra; es decir, aquella "lengua" estética específica dentro de la cual surgen sentidos y direcciones interpretativas. Se podría decir, en este contexto, que precisamente los nuevos parámetros creados por la obra -el idiolecto-, y su aceptación o rechazo por parte del receptor, el choque (vitalizador en cualquiera de los dos casos) que se da entre el código del lector y el código particular del mensaje, son el tema y el objetivo mismo de la creación artística. El autor busca que ese especial orden lógico que ha instituído produzca un conflicto en el momento de encontrarse con los puntos de referencia semánticos y estéticos que posee el receptor, de tal manera que ese encuentro genera dimensiones nuevas de lo real, de la obra misma y de los códigos puestos en juego. En última instancia la obra, en su originalidad más específica, no hace sino solicitar una "complicidad" de parte del lector; lo invita a descubrir, a aceptar y a manejar un idioma distinto, dentro del cual pueda nombrar y conocer, desde una nueva perspectiva lógica, a todo el universo. E incluso en el caso de que el lector experimente un repudio ante ese hecho que se le aparece como ajeno, fuera del ámbito de su experiencia previa, el mero hecho de enfrentarlo, de intentar abarcarlo, pone en crisis todo un sistema de valores convencionales, de costumbres mentales y esquemas cognocitivos que a partir de entonces se revelan como no únicos, se con-

vierten también en una posibilidad a elegir (de allí quizá pro- venga aquella sensación de desconcierto y desazón, muchas veces de irritación, que experimentamos cuando tratamos de "comprender" un hecho de arte que se nos aparece como oscuro o carente de sentido). A fin de cuentas, el valor de un mensaje estético radica en esa posibilidad de juego e intercambio, posibilidad de comunicación, con un usuario puesto en "estado de alerta" por la estructura misma del mensaje, en un encuentro que es el punto desde donde surgen las diversas variables interpretativas y donde se realiza la potencialidad significativa de la obra.

Así, la adaptación cinematográfica, como un usuario altamente especializado, poseedor de un lenguaje específico con el cual dialogar con el texto, descubre en el idiolecto, en aquel código especial que rige la creación de significados, el "idioma", la lengua concreta con la cual enfrentarse. Partiendo de las cualidades expresivas propias del lenguaje fílmico, cuyo ejercicio supone la creación de ámbitos de lo real situados en un plano distinto del de la expresión verbal, el cine puede someter a la obra literaria a un sistema de significantes que, situados fuera de ésta, enriquezcan o abran hacia otras direcciones, antes no contempladas, a los sentidos sugeridos en ella. Tanto si se convierte en un "cooperante" que llena los vacíos de indefinición según los esquemas interpretativos contenidos en la obra, como si rompe con éstos para intentar un desarrollo extratextual, el cine no hace sino intervenir, con sus propias armas cognocitivas, en la tarea de ofrecer soluciones a los enigmas que ofrece el texto. Desde este punto de vista, lejos de simplemente intentar trasladar una determinada cantidad de información de un soporte físico a otro, la adaptación fílmica supone un trabajo de interpre-



tación, de confrontación con lo diverso, dirigido hacia una realidad viva, dinámica y solicitante de esa participación activa que es el acto con el cual se completará aquel dibujo sólo comenzado por el autor que es el objeto artístico.

El problema, de este modo, no consiste en encontrar alguna suerte de correspondencia a los estímulos que integran el mensaje verbal dentro de la imagen fílmica. El texto escrito no contiene únicamente "hechos" o "ideas" que puedan ser representados y fotografiados en una serie de fotogramas. Más allá de los elementos fácilmente aprehensibles contenidos en una novela (personajes, trama, procedimientos narrativos, temas, etc.), se encuentra un factor que los integra en un sistema orgánico, los vuelve interdependientes y le otorga un sentido particular; se trata de aquella "lógica de los significantes" de que habla Eco<sup>(6)</sup>, la cual pide un estilo determinado de lector, capaz de integrar la maraña de los estímulos según su perspectiva individual y siguiendo al mismo tiempo las direcciones interpretativas que indica el texto. Por ello, la adaptación no puede aspirar a ninguna forma de "fidelidad" con respecto a la obra original, y constituye también un error condenarla como "traidora" porque no tienda (ni aspire, en la mayoría de los casos) a ser fiel. Situada en medio de aquella dialéctica de, por un lado, autonomía de interpretación promovida por sus propios parámetros lógicos, por factores extratextuales o por el deseo expreso de efectuar cambios de parte del adaptador, y por el otro, determinada por la injerencia que la organización misma del texto supone en el acto interpretativo, a través de una "intencionalidad" puesta en los estímulos

por el autor, la versión fílmica de un texto narrativo oscila entre aquellas "dos aperturas" complementarias, necesarias, en su camino hacia los "planetas" cortazarianos. Se trata de un acto de reinención que, con su soberana libertad, resulta el cumplimiento más verdadero de la figura trazada por el autor, en un juego de acercamientos y distancias que hacen que el lector/cine vaya dibujando la totalidad de la obra como si saliera de su propia mano.

### 3.-La crítica de la adaptación.

Una parte importante de las ideas contrarias a la adaptación, según las cuales un texto literario resulta inevitablemente desvirtuado o "falseado" en las versiones fílmicas, o las que afirman que el cine se encuentra en desventaja frente a la palabra escrita en cuanto a su versatilidad o posibilidades para generar múltiples realidades, suelen partir, en gran medida, de una concepción errónea del carácter de la obra literaria como hecho de comunicación. Estas ideas, que se pueden encontrar en una gran cantidad de comentarios, ensayos y reseñas sobre todo periodísticas relativas a novelas adaptadas, tienen en común el considerar a la creación literaria como un acto que radica exclusivamente en la formulación de estímulos verbales por parte de un autor, es decir, se la vé como una serie de enunciados de carácter fijo e inamovible, frente a los cuales el usuario debe limitarse a la función de "receptor pasivo"; rara vez toman en cuenta, como dato básico de la adaptación, a aquella otra parte del proceso creativo que se funda en el uso de los estímulos por el lado del lector. A partir de la concepción del texto literario como un hecho cerrado, concluso en sí mismo, la lectura es vista como el simple acto de recibir información, sin mayor injerencia en cuanto al carácter y el sentido de ésta, o en el mejor de los casos como un complemento o punto terminal, no como parte integrante del proceso de invención de significados. De esa manera, la versión cinematográfica es considerada como un trabajo dirigido hacia el texto, hacia los estímulos concretos, y no a la totalidad del hecho estético, que comprende, además de lo estrictamente verbalizado, al manejo de

los estímulos, en muy diversos niveles, y a factores intertextuales o extratextuales, códigos personales, culturales, etc.

Aunque el texto literario es casi siempre un hecho cerrado, en el sentido de completo, terminado en el nivel del discurso, es también abierto desde el punto de vista de los sentidos, de las posibilidades de significación que contiene. Tanto para los ejes horizontales como para los verticales que según Roland Barthes atraviezan una narración<sup>(7)</sup>, es decir, en el desarrollo del relato a través de núcleos temáticos interdependientes, en el primer caso, y en los niveles connotativos que es posible encontrar, en el segundo, el papel del lector trasciende en mucho al de un simple seguidor de acciones o ideas; a tal punto que es su intervención ordenadora, discriminadora, lo que hace del conjunto de estímulos algo coherente y vivo, o sea una narración, situada por encima de la expresión verbal.

La crítica usual de la adaptación, sin embargo, al hacer recaer la totalidad del hecho estético en la formulación de los estímulos, es decir en el nivel del discurso, subestima la función del lector como entidad copartícipe en la generación de sentidos; de tal forma, la única posibilidad que se le concedería al cine ante un texto literario sería la de recrear los hechos o ideas que éste contiene. El trabajo del adaptador, desde este punto de vista, se dirige hacia la reescritura de diversos elementos que (según se supone) ya se hayan contenidos en el relato, de manera que la eficacia o el buen éxito de una adaptación sólo podrán ser evaluados según el parecido, según la posibilidad que contenga de suscitar las mismas "imágenes" de la obra original.

Es en este orden de ideas donde podemos ubicar a aquellas pro-

puestas que sugieren adaptar las "malas novelas", o las que aconsejan adaptar cuentos cortos. (B) En ambos casos, se argumenta, el cine podrá acercarse a la literatura sin temor de extrañarse en asuntos extremadamente complejos, y puede desarrollar con relativa libertad los argumentos que esas obras contienen, evitando, de paso, encarar las sutilezas y multitud de sugerencias "abstractas" contenidas en las grandes novelas. Así, partiendo de la idea de que el cine debería reproducir en el lenguaje fílmico las astucias verbales de la novela (y en ningún caso interpretarlas, que es lo que hace hasta el lector menos entrenado), la adaptación resultará siempre expresivamente inferior al texto que toma como base.

Es también dentro del razonamiento según el cual la versión fílmica encuentra su campo de acción únicamente en el texto, es decir, en los enunciados, en los hechos narrados o en los temas contenidos en él, esforzándose por transferirlos con fidelidad a los términos del lenguaje cinematográfico, que se proponen las dos soluciones más típicas al problema de la adaptación: la "ilustración" y el rescate de la "intención literaria". Ambas opciones responden, cada cual a su manera, a la lógica que supone a las acciones e ideas de un relato como valores independientes del acto de la lectura; hechos que se encuentran ya de por sí en el texto y no el resultado de un proceso interpretativo. Así, la función de la adaptación sería la de rehacer los tópicos del relato sin apartarse de su formulación original; cualquier cambio con respecto a la obra literaria significaría necesariamente un "ir en contra" de ésta.

Tanto en el caso de la ilustración, que se propone transferir a la imagen fílmica uno a uno los sucesos relatados, convirtiendo en visuales los hechos verbales, como en el rescate de la intención literaria, que busca suscitar en el espectador significados similares a los que poseería el texto en sí mismo, a través de imágenes alternativas, diferentes a las denotadas por las palabras, la adaptación cinematográfica es vista únicamente como otra forma de decir el mismo género de cosas que ya han sido dichas por la literatura. Se desecha en la práctica la idea de que en la obra exista un terreno ambiguo, situado en un plano distinto del de las palabras y los conceptos básicos, donde se solicite la acción participativa de un "ejecutante", de un lector armado con sus propios instrumentos cognocitivos y capaz de hacer, de la misma obra, un hecho cada vez distinto y enriquecedor.

En todas estas ideas subyace, por el supuesto carácter cerrado de la obra literaria, la consideración de una imposibilidad (que significa transgresión, desnaturalización del mensaje verbal) de que el cine alcance algún género de realidades que vayan más allá del texto en sí mismo. Incapaz de encontrar en la novela ninguna cosa que esta no contenga ya (a riesgo de "traicionarla"), el cine deberá limitarse a reproducirla, forzándose para incluir, hasta donde le quepa, la mayor cantidad posible de elementos literarios. Ello conlleva, en última instancia, una idea de la cinematografía (o de los medios audiovisuales en general) como un simple aparato reproductor y transmisor de mensajes previamente elaborados. El cine no "dirá" nada que le sea exclusivo, que nazca únicamente de sus propias formas expre-

sivas; sólo será vehículo de mensajes gestados en otros ámbitos (ya sean literarios, icónicos, como pintura o fotografía, o ideas "puras", significativas en sí mismas, que el cine se limita a "mostrar"). No existe, pues, un "lenguaje cinematográfico" más que para poner en escena fílmica asuntos venidos de sistemas de significaciones ajenos o, en el mejor de los casos, para ordenar estímulos de diversas naturalezas en una sola gramática que los conjunta.

De la idea de los medios audiovisuales (cine y TV) como canales inocuos, sin un lenguaje específico, sin una realidad propia de la cual dar cuenta, sin una "poética", proviene la teoría de la necesidad de una "base literaria". El cine, como síntesis de muchos lenguajes, deberá contar, como uno de sus elementos constitutivos, con "buena literatura", que le aporte parámetros estéticos y narrativos. Tales son las ideas de Gabriel García Márquez, o del mexicano Alfonso Reyes, quien manifiesta que

"Tres principios son necesarios para producir una buena cinta: 1o, buen fotógrafo; 2o, buenos actores, y 3o, buena literatura."(9)

Es decir, el cine como amalgama de diversos lenguajes, donde el realizador funge como una especie de "director de orquesta" que integra y pone orden a una multitud de estímulos diferentes.

Pero aún en los casos en los que no se decreta tan tajantemente la necesidad de que el cine adopte parámetros literarios, la idea de la cinematografía como un heredero directo de la literatura, que hace propios los géneros y las formas tradicionales de la narración verbal, ha conducido a que, frente a las enormes diferencias en cuanto a lógica expresiva existentes entre ambos medios, al fil-

me le sean asignadas funciones específicas. El cine, de tal manera, deberá ocuparse de cierto tipo de géneros narrativos, aquellos que la literatura contemporánea tiende a desechar y que a simple vista parecen más afines con el movimiento incesante y la descripción de hechos visuales: la épica, las novelas de aventuras, el "thriller".

Dentro de esta especial forma de asumir la relación entre cine y literatura se encuentran las consideraciones de Jorge Luis Borges, resumidas y analizadas por el novelista y director cinematográfico argentino Edgardo Cozarinsky.<sup>(10)</sup>

Para Borges -dice Cozarinsky- la narrativa fílmica corresponde a un particular tipo de relato, común con una determinada clase de obra literaria: el género llamado épico, narración donde el elemento principal está en la anécdota, en la aventura contada, más que en las palabras que la generan. En este tipo de obras, la trama funciona como un mecanismo dirigido casi exclusivamente a desarrollar hechos externos a los personajes, y éstos no tienen mayor profundidad psicológica que la requerida para otorgar coherencia y verosimilitud a los acontecimientos en los cuales participan. Así, el cine se ocuparía sobre todo de dar forma a narraciones breves y concisas, en las que "...la trama es más visible que los actores"<sup>(11)</sup>, alejándose en especial de la novela, donde la anécdota se vé opacada por un desfile demasiado puntilloso de elementos innecesarios a la acción básica. El discurso fílmico, de esta manera, se identificaría con aquel tipo de obras donde el desarrollo de amplios acontecimientos es reducido a sus momentos cruciales, decisivos.

Todo ello sugeriría un criterio definido para enfrentar las adaptaciones, desde el momento en que, Borges supone, existirían



géneros literarios afines con la narratividad cinematográfica. Este criterio podría consistir en una cierta predisposición por parte del cine para poner en práctica aquella "invocación a lo épico"<sup>(12)</sup> contenida en los relatos de acción. Sin embargo, el escritor argentino no aborda directamente el problema, limitándose a unos breves comentarios críticos en relación a películas concretas basadas en novelas. En esos casos, Borges no tarda en descubrir flagrantes contradicciones entre los tópicos que él considera fundamentales dentro del texto y su versión para la pantalla; en la práctica resulta que, con demasiada frecuencia, los hechos contenidos en la película se oponen a aquellos que les dieron origen, o bien las palabras que dan cuenta de matices fundamentales para el sentido de la trama resultan imposibles de ser directamente significadas; así, pese a compartir elementos similares, el cine y la literatura resultaban en la práctica apuntar hacia asuntos diferentes, con lo cual, aún partiendo del supuesto de que ambos lenguajes compartan un género similar de discurso narrativo, demostraban en la práctica no ser tan paralelos.

De esa manera, por ejemplo, Borges expresaba su incorformidad con el hecho de que en Jeckill y Hyde, adaptación de la novela de Stevenson (autor especialmente caro a Borges y modelo de aquel tipo de relato donde el factor principal se encuentra en la trama, en la especial formulación y desarrollo del argumento), todo el factor de "suspenso" contenido en el texto -aquella secreta identidad del Dr. Jeckill- era destruído desde el principio en la película. O en otro caso, dentro de un comentario relativo a Lo que vendrá, texto escrito por H.G.Wells, modelo también del relato Borgeano,

el argentino comprueba, no sin sorpresa, que en la versión cinematográfica no puede existir una imagen fílmica para los adjetivos "confusa" e "inadecuada", con lo cual la adaptación de los hechos narrados resultaba incompleta.

En suma, la intención de equiparar al lenguaje fílmico con algunos aspectos de la literatura resulta una premisa de muy poca utilidad cuando se trata de explicar la naturaleza de una adaptación. Entre ambas formas expresivas, en cambio, más que una hipotética afinidad, resultante de su pertenencia a esa manera concreta de organizar realidades que es un relato, adquieren relevancia las diferencias, el divorcio entre las realidades gestadas por uno y otro medio de expresión. Este conflicto entre universos narrativos a primera vista tan similares es, o debe ser, el gran punto de partida para cualquier idea de la adaptación que busque romper con la idea de la fidelidad, que desee superar, como dice Borges, "...la tentación de superponer el texto con la imagen, a ver si coincidían."(13)

Un último ejemplo, revelador, de la idea de la afinidad, o de la factibilidad de que a través de los medios audiovisuales se puedan llegar a transmitir sentidos literarios, podemos encontrarlo en el proyecto del poeta y ensayista mexicano Octavio Paz para la realización de un poema-película a partir de su obra Blanco.

Dice Paz:

"Los novelistas, los cuentistas, y los autores de teatro no han explorado los nuevos medios de comunicación (se refiere al cine y la TV) o los han explorado de manera insuficiente."(14)

Es por este motivo que él ha decidido (al menos en el papel) dar ese paso y, frente a la chatura y falta de pluralidad estética tan usual en la televisión, se ha propuesto la realización de una versión audiovisual del poema:

"...se me ocurrió que ese libro podría proyectarse sobre la pantalla. Más exactamente: mi propósito fué (y es) proyectar el acto mismo de la lectura de ese poema. Concebí esta obra como una suerte de ballet de signos, voces y formas visuales y sonoras."<sup>(15)</sup>

Faz propone, además, que la literatura deje de estar "encerrada entre las páginas del libro"<sup>(16)</sup> y que los escritores se acerque a los medios como un canal innovador, lleno de otras posibilidades, para transmitir sus obras. Considera que los avances tecnológicos (videocassettes, televisión por cable) posibilitan la entrada de los literatos a la realización de mensajes audiovisuales, hecho que, según él, ensancharía los mecanismos expresivos de los cuales disponen y al mismo tiempo promovería una mayor pluralidad en los medios de comunicación.

Sería evidentemente un error condenar a priori el proyecto del mexicano, especialmente cuando aún permanece sin llevarse a cabo; sin embargo, su mera enunciación supone ya algunos problemas. Por un lado, Faz parte de la idea de los medios audiovisuales (y de los llamados "masivos" en geneneral) como simples canales "neutrales"<sup>(17)</sup>, transmisores inocuos de mensajes gestados fuera de un ámbito expresivo propio. Es por ello que la televisión y el cine podrían limitarse únicamente a "pasar" hechos acabados, signos y sentidos ajenos, sin llegar a contaminarlos de valores significantes;

ambos medios podrían, sin más, transmitir textos poéticos de manera similar a si el poema se encontrase directamente frente al usuario, como en las páginas de un libro que tuviese movimiento, y no "mediados" por un lenguaje diferente, el cual carga de sentidos nuevos, extraliterarios, a la obra original. El cine y la televisión, para Octavio Paz, no crean mensajes diferentes, sólo los transportan.

Con ello se pasan por alto hechos tales como la simultaneidad (que supone un manejo del tiempo diferente), la primacía de lo más llanamente visual o la actitud psicológica del espectador, que, entre muchos otros elementos, desvían necesariamente a los estímulos básicos hacia otras significaciones. Un texto literario, como sabemos, sufre inevitables transformaciones cuando es "proyectado sobre la pantalla"; y resulta evidente que la consideración de tales transformaciones, un manejo eficaz y claro de las diferencias entre cine y literatura, representan el punto inicial del encuentro entre los dos lenguajes. El problema quizá no radique en llegar a descubrir un uso televisivo para la poesía, donde el medio audiovisual pudiese generar sentidos idénticos a los del poema o simplemente "transmitirlo" de una manera "novedosa", sino en encontrar un uso poético para la televisión, en el cual el medio enriquezca sus propias posibilidades expresivas a través del encuentro con una materia literaria abierta hacia otras posibilidades, cinematográficas o televisivas, de significación.

Este trabajo no puede ser tarea de escritores. Y ello se debe a que en el momento de ingresar en el contexto del lenguaje audiovisual el poema pierde su carácter de construcción verbal, se convierte en un mensaje icónico, regido por códigos y gramáticas ajenos a

la expresión literaria; entonces la lógica y las connotaciones lingüísticas pierden su sentido, se convierten en un estorbo para la imagen. Paz incurre, sin embargo, en la vieja idea (casi tan añeja como la cinematografía) de la síntesis de todos los lenguajes; quiere unificar en un solo mensaje signos por naturaleza contradictorios. Desconoce que entre lenguajes verbales y visuales existe lucha, contradicción, y en ningún caso identidad. Es esta contradicción la base misma sobre la que trabaja el realizador de una adaptación, y el fundamento y la condición de todo encuentro entre arte literario y medios audiovisuales.

Resulta difícil, por otra parte, creer que Paz, en su carácter de poeta mimado y "gran figura intelectual" de la televisión comercial en México aún no cuente con los medios necesarios para llevar a cabo su proyecto. Salvo en programas sobre los cuales sería preferible exentar al escritor de toda responsabilidad, como en el caso de México en la obra de Octavio Paz, colección de estampitas ilustradoras y pedagogizantes que acompañan a las voces de los locutores mientras leen algunos de los ensayos de Paz en versión condensada. Aquí los realizadores, bajo la supervisión del Poeta y animados quizá por el "respeto" al texto, renunciaron a toda posibilidad de establecer significaciones visuales para las ideas contenidas en las obras originales; partieron de la premisa de la síntesis, lo que en la práctica no les llevó sino a la más vulgar ilustración.

En resumen, las ideas más comunes relativas al problema de la adaptación, ideas que, paradójicamente, sirven a la vez para re-

batir la posibilidad teórica de que se realicen películas con valor artístico a partir de textos literarios, ocultan la premisa de una supuesta superioridad de la palabra escrita en cuanto a riqueza expresiva frente a cualquier otro tipo de mensaje no verbal. Se desconoce el carácter de los mensajes audiovisuales como formadores de sentido, relegándolos al papel de canales transmisores de conceptos elaborados previamente en el ámbito de las palabras; además, la obra literaria es vista como un hecho que se encuentra fijo y concluso en su formulación verbal, refractario a cualquier manejo de lo saque de ésta. Se considera, en suma, que la única posición que puede ocupar el cine frente a un texto escrito es la de reproducirlo con fidelidad, nunca la de encontrar asuntos que lo "traicionen" descubriendo realidades nuevas en él. "Traición" sería, para estos críticos, la realización de cualquier lectura que vaya más allá de la visión parcial que ellos puedan tener con respecto a la obra.

#### 4.-Una variación en torno al tema básico.

Existe, sin embargo, otra opción que surge del reconocimiento de la cinematografía como un arte autónomo, a partir del cual sería posible hacer un desarrollo independiente, en otras direcciones, de los tópicos contenidos en el texto. Ante los problemas arriba planteados, divorcio entre lenguajes verbales y visuales, e "inasibilidad" del mensaje literario, los cuales conspiran contra la idea de la fidelidad en una adaptación cinematográfica, hay autores que simplemente han renunciado a la pretensión dominante de "recrear" en la obra fílmica el riquísi-

mo mundo de la novela. Postulan, en cambio, que los elementos de la obra original sean tomados como punto de arranque para elaborar una creación por completo diferente, en la cual no exista ningún tipo de sujeción frente a las palabras. La película y el libro, en este caso, aunque hagan uso de un argumento común y compartan temas, personajes, situaciones, escenarios, etc., son dos obras de arte que deben ser consideradas como hechos separados. Es imposible evaluar a la una en función del otro, puesto que, desde el momento en que los asuntos narrados ingresan en ámbitos expresivos diferentes, adquieren valores significativos de distinta naturaleza. Así pues, ante la imposibilidad de permanecer fiel al texto original, el adaptador deberá olvidar toda pretensión en tal sentido y emprender una obra totalmente alejada, independiente de aquel. La adaptación es, en suma, una "variación" personal a partir de hechos libremente extraídos de su formulación literaria.

Hacia este género de soluciones al problema de la adaptación van encaminadas las ideas, por ejemplo, del norteamericano George Bluestone, quien afirma que el cine y la literatura representan géneros estéticos aparte; por ello no es posible concebir a la versión cinematográfica como una "transcripción" de los elementos de una novela. Existe la falsa idea, dice Bluestone, de que adaptar es llevar al cine el contenido novelístico en forma similar a "como una fotografía reproduce la imagen de un gatito"<sup>(18)</sup>, punto de vista que parte de una supuesta "identidad" entre lenguaje fílmico y literario, lo cual conlleva, además, la consideración de que sería más sencillo trasladar hacia un filme aquellas novelas que aparecen "visualizadas"

en su forma original. Sin embargo, hace notar el norteamericano, las diferencias expresivas existentes entre ambos medios artísticos transforman inevitablemente los sentidos cuando un relato pasa al cine, de tal manera que éste se convierte siempre en una obra distinta de la original. Por otro lado, además, el cine contemporáneo puede abordar, gracias a la alta sofisticación de sus recursos, los complejos asuntos propios de la novela moderna, con lo cual no quedan fuera de su ámbito ningún nivel de abstracción, sutilezas estilísticas, cambios temporales o transposiciones entre realidad y fantasía (como en el caso de Providence, de Alain Resnais, filmada en 1976); la diferencia estribaría en que aquellos prodecimientos expresivos y narrativos no podrían estar en el cine al servicio de las mismas significaciones que en la literatura, sino enfocados, en el caso de la adaptación, a la realización de una paráfrasis, un desarrollo en otros sentidos, paralelos a los temas que contiene la novela.

"Lo que ocurre (...) cuando un cineasta emprende la adaptación de una novela, y dada la inevitable mutación, es que no la traslada. Lo que adapta es una suerte de paráfrasis de la novela, o sea, la novela vista como materia prima. No examina a la novela orgánica, cuyo lenguaje es inseparable de su tema, sino a personajes e incidentes que de alguna manera ha separado del lenguaje y que, como los héroes de las leyendas populares, han conseguido una vida mítica propia."<sup>(19)</sup>

No es difícil reconocer en este razonamiento la influencia de las ideas del húngaro Bela Balazs, quien sostenía, casi en los



mismos términos, que la adaptación consiste en separar de su formulación literaria a los elementos básicos de una novela, para integrarlos en un sistema fílmico de significaciones. Considerando a los "temas" de la novela de igual manera que cualquier otra realidad "en bruto", es posible someterlos a un desarrollo que descubra aspectos hasta entonces ausentes, posibilidades salidas únicamente de la expresividad fílmica y de la visión personal del realizador. Así se supera la vieja idea de la fidelidad. El adaptador ya no busca reproducir los hechos o ideas contenidos en el libro, sino que los transforma (hecho inevitable cuando éstos pasan a otra forma expresiva) para producir con ellos una obra diferente.

Fuesto que la novela es un hecho artístico completo, cuyo valor se encuentra tanto en los asuntos narrados como en el lenguaje, es imposible trasladarla hacia el cine; lo único que cabe es una "paráfrasis", una versión distinta para los mismos materiales básicos.

Otro autor que aborda el tema de las adaptaciones desde una perspectiva similar, oponiéndose a cualquier forma de "fidelidad", es el novelista checo Milan Kundera. Kundera reconoce también a la novela como una unidad en la cual es imposible separar a las acciones y sentidos que contiene de la manera concreta en que éstos son narrados. Por ello resulta un sinsentido la intención de convertir aquella compleja red de estímulos, propia de la obra literaria, en una simple sucesión de acaecimientos susceptibles de ser narrados dentro de otra forma artística. En tal caso, lo que la adaptación hace no es sino simplificar a la obra original, reduciéndola a una anécdota básica y despojándola de toda su riqueza sugestiva; así, el intento por copiar directamente el

mundo novelesco, intento dictado por el deseo de "ser fiel" a la obra, significa en la práctica una "traición" al sentido y la belleza contenidos en una buena novela.

"...cuanto más quiere el adaptador permanecer discretamente oculto detrás de la novela, más la traiciona. Al reducirla le quita no sólo su encanto sino su sentido."<sup>(20)</sup>

Es un error, por lo tanto, enfrentar una adaptación como si se tratara de una suerte de reescritura (rewriting) del texto; las bellas adaptaciones, dice Kundera, están condenadas a ser infieles, deberán, necesariamente, apartarse de los significados que se hallan latentes en el texto original y que sólo a través de él alcanzan su verdadero valor. Cuando se busca, por el contrario, asimilar las realidades novelísticas en el contexto de una película no se hace sino realizar una versión condensada y simplificada, una especie de "reader's digest", que desecha las complejidades propias de la narrativa verbal para hacerlas accesible y fáciles, lo cual significa en la práctica someter a moldes establecidos a aquellas obras cuyo valor radica precisamente en su capacidad para romper con aquellos moldes e instaurar ordenamientos propios de lo real; "...la adaptación se convierte de este modo en negación pura y simple de la originalidad de la novela."<sup>(21)</sup>

En este contexto, para Kundera sólo las malas novelas, aquellas que no poseen ninguna originalidad, pueden ser objeto de una reescritura en la que se mantengan sus sentidos implícitos.

"...también se puede decir a la inversa: si el sentido de la novela sobrevive al rewriting, es la prueba indirecta del me-

diocre valor de la novela."(22)

Ante estos problemas, Kundera sugiere no solamente abandonar la idea de la fidelidad en una adaptación, sino incluso desechar el concepto mismo de "adaptación". Propone en cambio que se considere a la generación de un nuevo mensaje estético a partir de una obra literaria previa como una variación; es decir, no como la adecuación de contenidos literarios para hacerlos "transmisibles" a través de otros medios (cosa imposible, pues falsearía aquellos contenidos válidos sólo en el ámbito de las palabras), sino como su transformación, libre e individual, para crear una obra distinta, ajena a la novela y producto sólo de su nuevo creador. Tal es el caso de Jacques y su amo, la "variación" teatral de Milan Kundera en torno a la obra de Diderot Jacques el fatalista, y así ocurrió también -dice el novelista checo- con las versiones realizadas por Shakespeare a partir de novelas previas. No se trata, en estos casos, de volver a generar los mismos asuntos ya presentes en la obra que han tomado como base, sino de asumirlos como punto de partida para, renegando de cualquier exigencia de transcripción, erigir un hecho nuevo, más cerca de la perspectiva y los intereses de su segundo autor que de los contenidos originales.

Es posible comprobar, entonces, a partir de las respuestas revisadas en torno a las dificultades que ofrece la adaptación cinematográfica, que éstas pueden ser resumidas, esquemáticamente, en dos puntos de vista: por un lado la búsqueda de la fidelidad, y por el otro la comprobación de los problemas que esto supone y la propuesta de la variación. Tanto en el primer caso, donde se

parte de la premisa de que es preciso trasladar el contenido novelístico hacia el cine sin falsearlo, y a partir del cual se abren paso las soluciones más clásicas de la ilustración, la recreación del sentido literario, la identidad entre mensajes fílmicos y literarios o la necesidad de una base literaria, entre otros, como en el caso de la variación, que conduce en última instancia a la idea de que la adaptación es una tarea inevitablemente destinada al fracaso, subyace, en ambos casos, la consideración del manejo fílmico de una novela como un acto externo a los estímulos verbales. Una elaboración siempre "posterior", enfocada hacia hechos acabados y no, como los entiende cierta semiótica del mensaje estético, "en proceso"; en otras palabras, se vé a la obra como un mensaje unívoco que es necesario descifrar, y no como un conjunto de actos que hacen revivir a los estímulos siempre desde una nueva perspectiva. Los dos puntos de vista teóricos se rehúsan a ver a la adaptación como un elemento integrante de ese "proceso", como un acto más, especialísimo acto, participante de aquella creación de significados que es la lectura de la obra.

La opción de la fidelidad, que, como habíamos apuntado antes, parece construída más con la intención de descalificar la posibilidad de la adaptación que para ofrecer soluciones, comparte con la alternativa de la "paráfrasis" o "variación", la cual simplemente esquiva el asunto, el deseo de preservar al texto básico de cualquier manejo creativo que se sitúe al interior de éste, es decir, que proponga una nueva combinatoria para los estímulos dados, poniendo en juego un código de lector distinto del código de la obra. Este sumergirse en la materia noveles-

ca estableciendo relaciones, escogiendo significados, generando elaboraciones personales a partir de una situación particular, según el código estético de un usuario específico, constituye el acto de la lectura por excelencia. Y es desde esta perspectiva, viendo el mensaje estético como un terreno a conquistar, debemos ubicar al problema de la adaptación.

Tradicionalmente se ha abordado la reflexión en torno a las adaptaciones cinematográficas a partir de una oposición irreducible entre fidelidad al texto y recreación libre, según la cual el realizador debería escoger entre reproducir con apego los asuntos contenidos en la novela, con lo cual no haría sino traicionar y reducir su belleza y profundidad irrepetibles, además de producir él mismo una obra carente de valor estético, o bien generar un producto por completo alejado del original, capaz de expresar sus propios significados, pero que no desvirtúa a la novela simplemente porque no la compromete como elemento constitutivo de la película; ambas alternativas llevan, a fin de cuentas, a la conclusión de que la realización de una versión fílmica para un texto literario resulta un absurdo. Si no es posible acercarse desde el cine a la literatura más que traicionándola, despojándola de todos aquellos valores que le otorgan su sentido, y una película sólo puede afirmarse como hecho artístico válido en tanto se aparte de la novela y no la enfrente como una totalidad abierta a su escrutinio, entonces carece de interés interrogarse respecto de la adaptación como fenómeno estético, se trataría de un problema sin solución.

A este "callejón sin salida" conduce la exposición de los pro-

blemas de la adaptación que hace el francés Jean Mitry en su obra Estética y psicología del cine. Mitry analiza allí las diversas opciones con las cuales se ha pretendido enfrentar el tema, así como las diferencias o similitudes que pudieran tener el lenguaje fílmico y literario como sistemas de creación estética, y llega a la conclusión de que, por las profundas contradicciones existentes entre ambos medios de expresión, el hecho de plantearse la acción de la obra fílmica sobre una novela en términos de "adaptación" representa un "falso problema". La adaptación, como un hecho artístico, es un imposible.

"No se puede significar con imágenes lo que se significa con palabras; y a la inversa." (23)

Lo único que cabría entonces, dice Mitry, sería la realización de una obra con otra significación, pero en tal caso resultaría ilógico (e incluso deshonesto) considerar a la película como una "versión" del original.

Algunos de los primeros intentos por realizar adaptaciones, nos dice Mitry, datan de la época del cine silente, en especial dentro de la corriente denominada film d'art, la cual (surgida en Francia a principios de los años veintes) intentaba convertir al cine en un medio "verdaderamente" artístico y aceptable para el público "culto" a través de la inclusión en sus películas de elementos sacados de las artes más reconocidas, en especial del teatro y la literatura. Así, eran tomados los argumentos de novelas prestigiadas y "puestos en cuadro" a través de la representación de escenas consideradas significativas, las cuales eran unidas por textos que explicitaban la trama y los matices psicológicos de los personajes. En este tipo primitivo de ilustraciones, la adaptación "...consiste casi siempre en ...(la) re-

ducción (del texto) a las dimensiones de una novela corta, es decir a su argumento primero, en privarla precisamente de su espesor novelístico, de su temporalidad."<sup>(24)</sup>

Más tarde, con el desarrollo del lenguaje fílmico, y especialmente con el alargamiento en la duración de las películas, el cine consiguió profundizar en las historias contadas yendo más allá de la simple anécdota y acercándose, en cuanto a riqueza de recursos expresivos, a las posibilidades de la novela. En las últimas décadas, afirma Jean Mitry, esta tendencia se ha acentuado, originándose en el cine contemporáneo "...una búsqueda netamente orientada por el camino del relato y las estructuras de la novela."<sup>(25)</sup> Estas semejanzas hacen que se intenten adaptaciones con mayor complejidad; sin embargo, tal propósito se ha revelado como infructuoso.

"Transvasar una obra de un medio de expresión a otro, adaptarla, supone pretender la equivalencia del significado pese a la diferencia de las significaciones. (...) (Sin embargo) No sólo los signos y símbolos empleados en uno y otro caso tienen distinto poder de expresar y significar, sino que no actúan sobre la conciencia de la misma forma. Su percepción no es la misma, y, por lo tanto, tampoco lo es su percepción mental. No se abren a los mismos horizontes conceptuales."<sup>(26)</sup>

La narración literaria se nos aparece siempre como un hecho situado a cierta distancia, tamizado por la voz de un "hablante" y frente al cual es posible tomar una posición reflexiva, sin involucrarnos directamente con la realidad creada; la narración fílmica, en cambio, es percibida de la misma forma en que se cap-

ta el devenir de lo real más inmediato; en el cine no hay aquella sensación de estar frente a hechos ocurridos en el pasado como en el relato verbal, el espectador asiste a algo que se plantea como presente, se identifica con las acciones como si las viviese en ese momento. De esa manera, mientras en literatura el elemento fundamental que el lector aprehende es el relato en sí mismo, a partir del cual se construye el mundo novelesco, en la cinematografía, en cambio, se trata de "la vida misma" que es organizada para producir una narración. "La novela es un relato que se organiza como mundo, el film un mundo que se organiza como relato." (27)

En este contexto, sobre el papel participativo del espectador de cine en relación al usuario de los mensajes verbales, Mitry afirma:

"(...)el filmes percibido según una continuidad en la que el pensamiento, que no se detiene nunca, definido por las palabras, se busca y se propone en mil sugerencias. (...)El film no exige pensar sobre un pensamiento, sino completar un pensamiento voluntariamente impreciso. Pide ayuda del espectador, exige que ponga algo 'de sí'. Es un alimento que se trata de asimilar, una serie de relaciones y de enigmas que conviene descifrar. Pero como la naturaleza, que se ofrece sin cesar a nuestras miradas, el film no nos conmina a pensar. Se diversifica inmediatamente y se transforma en su movimiento. Que piense quien quiera. De allí que muchos lleguen a pensar que la obra y el arte cinematográficos no hacen reflexionar, que el cine es un arte pasivo, cuando ocurre todo lo contrario. Pero para pensar sobre las imágenes hace falta aprender a ver, saber descu-



brir su sentido a través de lo que muestran, como es preciso saber leer para pensar sobre las palabras." (28)

Es en el ámbito de estas diferencias, para Mitry irreductibles, que la realización de adaptaciones "fieles a la letra" se revelaría como "un absurdo". Los elementos de que echa mano la literatura para significar una realidad, así como la lógica misma de la expresión verbal y las maneras en que el lector percibe y reelabora los mensajes escritos, son por completo distintos de los del lenguaje cinematográfico, por lo que el intento de transmitirlos a través de la imagen fílmica no hace sino transformar sus contenidos hasta volverlos irreconocibles. De esa manera, frente a lo inevitable de convertir los significados en algo nuevo y distinto, se propone la posibilidad de que una película permanezca "fiel al espíritu"; es decir, asumir el divorcio entre ambos lenguajes creando ideas y sentimientos análogos a los del libro pero con recursos distintos. "Hablar de adaptación en este caso -advierte Mitry- roza el abuso de confianza, porque la película, por interesante que pueda ser, nada tiene que ver con la obra original de la que, sin embargo, pretende ser reflejo." (29)

Es imposible mantenerse "fiel al espíritu" de la obra transformando la forma en que éste es presentado y a través de la cual cobra vida: "traicionar a la letra es traicionar al espíritu, porque el espíritu no está en ninguna otra parte sino en la letra." (30) En este caso, se parte de la "concepción estúpida" de que los contenidos latentes en una obra literaria podrían ser "transplantados sin dificultad de una infraestructura a otra" (31), cosa a todas luces imposible, pues es precisamente la "infraes-

estructura" original lo que le otorga valor y sentido a los hechos relatados; despojada de su base formal, la historia literaria no es más que "un drama teórico sin valor real."<sup>(32)</sup>

Es entonces, dentro de esta contradicción imposible de resolver entre mensajes literarios y cinematográficos, que resulta un sinsentido la pretensión de revertir hacia el cine la materia novelesca. La adaptación, según Jean Mitry, es un "falso problema", y aunque si bien es factible la realización de un filme a partir de un material literario, este nunca podrá ser considerado como "adaptación", o sea como la expresión cinematográfica de la obra básica.

Refiriéndose a las ideas del húngaro Balazs, quien proponía considerar a la obra literaria como "materia prima" susceptible de ser manejada unilateralmente por el cine a partir de sus propios parámetros estéticos, descubriendo en ella asuntos específicos según la "manera de considerar la realidad" que es la cinematografía, Mitry replica que este razonamiento sólo es aceptable cuando "se trata de una recreación total", pero "es insostenible cuando se trata de una adaptación. No se puede considerar a una obra de arte(...) como 'realidad bruta' precisamente porque no es tal, sino una realidad descifrada, mediatizada. Es imposible no preocuparse por la forma, porque es precisamente la forma de la obra lo que le confiere simultáneamente poder y sentido. (...)Reducir una obra de arte a su argumento es justamente negarla como obra de arte, puesto que a este nivel no existe más que como virtualidad, como un cierto número de posibilidades entre las cuales el autor deberá escoger, eliminar para construir precisamente."<sup>(33)</sup> La alternativa de Balazs, concluye Mitry, se

encuentra tan lejos de ser una verdadera adaptación como aquella que propone la fidelidad a la letra o al espíritu del texto.

Considerando, en suma, a la obra literaria como un hecho cerrado, cuyo fin último no se encuentra en otra parte sino en sí misma, en el nivel de los estímulos, tanto la fidelidad como la paráfrasis representan alternativas igualmente erradas para revertir hacia el discurso fílmico los mundos novelescos.

## Conclusiones.

### 1.-El "callejón sin salida".

Aunque para Jean Mitry la adaptación es un problema que no puede ser resuelto, frente al cual las únicas respuestas consisten en negar que un texto literario llegue a encontrar alguna expresión dentro del medio fílmico, sus ideas resultan, en gran medida, rescatables para una idea de la adaptación que tome como punto de partida el carácter abierto de la obra literaria.

Por un lado, el francés reconoce al cine y la literatura como lenguajes diferentes, con campos específicos para su funcionamiento, tanto en lo que se refiere a sus recursos significantes como respecto de la posición perceptiva que ocupa el usuario. De tal forma, se manifiesta en contra de la idea que habíamos reconocido predominante, según la cual la obra literaria y la obra fílmica compartían un terreno común de lo expresivo, lo cual promovía una especie de "competencia" entre ambos lenguajes y llevaba en la práctica a la idea de que para realizar una adaptación bastaba con encontrar la exacta correspondencia entre estímulos verbales y visuales, o que suponía al mensaje literario como significativamente superior a los mensajes fílmicos, razonamiento que conducía a que la adaptación resultaría, por este hecho, de "menor" poder sugestivo que el texto original.

Mitry desecha aquel razonamiento que equipara como "equivalentes" al cine y la literatura, idea que parte, en la mayoría de los casos, de un simple desconocimiento de las características propias del lenguaje fílmico. Existiría, en cambio, más que esa hipotética afinidad, un divorcio entre ambas formas expre-

sivas, divorcio que se hace patente en todas aquellas adaptaciones que pretenden simplemente trasladar una narración literaria hacia la forma cinematográfica, como si el relato verbal no fuese más que un conjunto lineal y unívoco que pudiese "traducirse" hacia las imágenes que describen. La imagen fílmica no sólo no da cuenta del mismo género de realidades que la expresión verbal, sino, con frecuencia, llega a tener valores opuestos. El cine, dicho de otro modo, no es literatura contada en imágenes, pues su ejercicio supone otra narrativa, otra lógica cognocitiva; las formas cinematográfica implican, necesariamente, otro tipo de contenidos.

Mientras en literatura el primer elemento que se enfrenta al lector es el relato, forjado a través de un discurso cuya mediatización es parte del juego expresivo, en el cine, en cambio, aquello que salta al lugar privilegiado de la percepción es "la vida tal como la vemos"; en este caso, la narración aparece como algo oculto, que el usuario deberá desentrañar por debajo de lo que asume como hechos reales y que capta en tiempo presente. En literatura ocurre lo contrario: a partir de una narración "dictada" por un hablante, el lector debe colegir "los hechos" que ésta esconde tras de sí. Es a partir de estas diferencias, las cuales imprimen sentidos y actitudes particulares a la participación del lector, que el traspaso directo de esa formulación verbal hacia la pantalla se revela un imposible. Como afirma Mitry: lo que en literatura es un resultado de la elaboración verbal, resultado ambivalente, producto de una larga serie de juegos expresivos, en la cinematografía constituye un punto de

partida para el desarrollo del discurso narrativo. Es en este contexto que, según queremos afirmar, la cinematografía, despojada del papel de simple reproductor del relato verbal, puede enfrentar, como objetivo de la adaptación, el desarrollo de los hechos o ideas resultantes de aquel relato. La versión fílmica se convierte en expresión de esas construcciones que promueve el texto literario y que el cine, de acuerdo a su especial óptica cognocitiva, fundada en un código distinto pero capaz al mismo tiempo de extraer una amplia gama de asuntos nuevos, ajenos a las significaciones verbales, se encuentra quizá en condiciones privilegiadas para realizar.

Un ejemplo de la primacía que ocupa la narración, la "recreación" de hechos en la literatura, frente a la aparente prioridad que tiene la imagen fílmica como realidad viva, puede encontrarse en La decisión de Sophie (Sophie's choice), película realizada en 1982 por Alan J. Pakula, basada en la novela del mismo nombre del norteamericano William Styron. En este caso, gran parte del juego expresivo y del placer que experimenta el lector se encuentra en el paulatino desciframiento de realidades diversas que sucesivamente van tomando lugar a través de Stingo, personaje narrador que en la novela funge como testigo de la relación entre Sophie y Nathan. Se trata de una suerte de juego "henryjamesiano" en el cual el narrador va elaborando a través del relato diversas versiones para los hechos que presencia, de tal forma que, tomando los hechos narrados como "la realidad", el lector se ve sucesivamente engañado y desengañado por el relato. Los "hechos" aparecen siempre por detrás, ocultos tras su

recreación verbal. En la misma historia, en cambio, llevada a la pantalla, el espectador no percibe los hechos como un relato (poco importa en este caso que la película pueda ser un relato tan artificial como el escrito), sino que los percibe como realidad viva, lo cual origina una contradicción entre aquellos hechos que en la novela un personaje supone reales y en la película el espectador vé como tales. Pese a que el realizador buscó resolver el problema a través de la inclusión de un relato en off, con ello no consiguió sino aumentar la sensación de falta de lógica que a ratos domina la narración fílmica (no ocurre lo mismo, sin embargo, con el breve relato de la propia Sophie sobre su pasado como prisionera en un campo de concentración: aquí el director recurrió a otros recursos, tales como la fotografía, que hace explícita la diferencia entre hechos que se viven y que se narran, y la aparición del personaje relatando su propia historia, con todos los titubeos y contradicciones propios del lenguaje coloquial).

Pero no solamente en aquellas novelas en las que el relato es producido por un testigo de las acciones, o en las que el autor busca explícitamente convertir a la narración en parte de la trama, es importante la creación de un narrador, de un "hablante" que desde su perspectiva dosifica y le otorga un sentido a los hechos; en todo relato literario, la existencia de "alguien" que da cuenta de sucesos ocurridos en otro lugar, que cuenta de una realidad otra, constituye el elemento básico de la obra (a tal punto que ese "alguien" se convierte en la práctica en el verdadero protagonista de las acciones). En la cine-

matografía, en cambio, los hechos aparecen ante el espectador en su realidad más directa, y es a partir de esos hechos que se organiza el relato fílmico. En tal diferencia básica, sin embargo, que para Mitry simplemente imposibilita la adaptación, podemos encontrar el germen de una posición creativa del cine frente a la novela. La indagación que ante ese narrador (y muchas veces "en contra" de ese narrador) cada lector realiza, en un ámbito extratextual, que busca trascender al nivel del discurso para descubrir realidades inmersas por debajo de las palabras, puede encontrar expresión en la adaptación, entendida esta vez como la puesta en práctica de aquella provocación a la inteligencia y la imaginación que promueve toda obra literaria.

Otro de los puntos que Mitry toca en su crítica de las adaptaciones es el que se refiere a la cinematografía como un lenguaje estético avocado a la creación de realidades propias y no a la reproducción de hechos ya establecidos. Según Mitry, la cinematografía no puede realizar versiones de obras literarias porque es incapaz de simplemente reproducir mensajes previamente elaborados; por el contrario, desde el momento en que el cine intenta llevar una novela a la pantalla, en la práctica no hace sino destruirla, transformando totalmente los significados a los que originalmente apuntaba. Sin embargo, aún aceptando la idea de que las obras literarias (o los mensajes estéticos en general) contengan en sí mismos un sentido (pese a lo convencional y arbitrario que este sentido pueda ser), todo lector, necesariamente, lo transformará a su vez, convirtiéndolo en algo distinto, surgido de su personal interpretación de los estímulos. De igual manera a como la cinematografía le otorga valores distintos a los mensajes



de la obra original, cada usuario también los hace suyos atribuyéndoles direcciones surgidas de su particular manera de decodificarlos. Es cierto, el cine no debe avocarse a reproducir los hechos narrados en un texto, pero el error de la crítica de Mitry está precisamente en atribuirle a una adaptación el papel de rehacer los estímulos originales con el fin de suscitar ideas y sentimientos análogos a los del libro. Justamente porque el cine no tiene otro objeto que el de descubrir aquello que es específicamente cinematográfico en aquellos asuntos de los que se ocupa, se encuentra en situación de enfrentar a la obra literaria desde una posición sui generis, la de un lector capaz de revelar una amplia gama de asuntos nuevos, de naturaleza fílmica, extraverbal.

Por otro lado, la crítica de Mitry a las ideas del húngaro Balazs comparte con la mayoría de las posiciones contrarias a la adaptación la idea que considera a la novela como un hecho fijo e intocable, no sujeto al menaje creativo por parte de los lectores. Cualquier actitud no pasiva es considerada una "traición" al espíritu y a la letra de la obra. Ignoran que el texto es un punto de partida, el inicio de un proceso inagotable de creación de significados, de forma tal que aquellas "traidoras manipulaciones" constituyen justamente su razón de ser. Cuando Mitry afirma que la novela no puede ser considerada como "materia prima" porque no es tal, sino una realidad mediatizada, provista de dirección, no toma en cuenta que aquella mediatización no es en ningún caso el fin último de la obra, sino el detonante de todo un proceso cuyo objetivo no está sino en la posibilidad de establecer un "diálogo" con un usuario que sea capaz de ver en aquella

compleja red de estímulos el inicio y la fuente de ideas inagotables. Unicamente viendo a la adaptación como una tarea re-reproductora y no creadora de significados, cabe lamentar que al variar las formas significantes los contenidos originales no podrían permanecer tal como el autor los concibió. Ciertamente Mitry incurre una contradicción cuando, afirmando que el cine debe crear y no reproducir los asuntos que enfrenta, solicita de una adaptación la intención de mantenerse fiel a la obra; en esos términos, las esperanzas de Mitry no pueden sino salir defraudadas.

Además, la consideración de la novela como "realidad bruta" en ningún caso significa despojarla de su direccionalidad originaria; el hecho de tomar algunos aspectos de la obra como "materia prima" quiere decir que en ella se encontraron realidades que "apuntaban" hacia determinados hechos que impresionaron al realizador, de la misma manera en que un hecho cualquiera sólo puede constituirse en base para una película u otra creación artística en la medida en que el artista no la vé como algo disperso o carente de sentido, sino que le sugieren determinados caminos interpretativos desde su propia óptica. Así, el hecho de que el material literario aparezca provisto de alguna dirección no constituye un obstáculo para que éste sea tomado como base de una adaptación; por el contrario, es precisamente eso lo que hace de una novela una realidad susceptible de ser manejada desde diversos ángulos. La novela exige ese manejo.

Sin duda, la obra literaria constituye en sí misma una compleja red de estímulos en la cual la formulación verbal no puede ser separada de toda aquella conjunción de elementos que contribuyen

a crear el mensaje, rico en connotaciones, formulado de manera tal que promueve, a partir de una forma determinada, la participación más o menos libre del lector. Así, la pretensión de las adaptaciones que buscan permanecer "fieles" al texto no hacen sino negar las posibilidades de la obra, a través de la consideración de la novela como un mensaje que es preciso reproducir y no un espacio promotor de la libertad interpretativa. En tal sentido, resulta contradictorio que Mitry, en una parte de su reflexión sobre la relación entre cine y literatura, plantee la existencia de "un cierto tipo de novelas"<sup>(35)</sup> en las cuales los hechos narrados alcanzan una importancia privilegiada frente a las palabras mismas del relato. En estos casos, dice Mitry, "el paso de la novela de acción a la realidad cinematográfica no ofrece demasiados problemas, por la sencilla razón de que en ellas la palabra no es utilizada para expresar o recrear, como en literatura, sino para evocar, para desaparecer en la imagen que hace nacer."<sup>(36)</sup> Se trata de una "literatura descriptiva" en la cual la forma verbal se agota en el cometido de suscitar en el lector una imagen mental muy similar a la que promueve la imagen fílmica.

Tal como aquellos autores que atribuyen a una adaptación la tarea de recrear las "malas novelas", partiendo del supuesto de que la "literatura menor" podría encontrar una expresión fílmica que rescate los valores "fáciles" o referidos únicamente a la anécdota, Mitry no vé en la adaptación más que la reproducción de las acciones narradas. En este caso, volvemos a encontrar la idea de que la "mala literatura", carente de la profundidad del arte superior y más avocada a dar cuenta de hechos desnudos que

otra cosa, constituiría el terreno común con el lenguaje cinematográfico; con ello sólo se niega la posibilidad al cine de acercarse eficazmente a asuntos complejos. Sin embargo, aún aceptando que las obras de Dumas, Verne, Jack London, Walter Scott, etc., sean (como el francés afirma) "literatura descriptiva", resulta difícil de aceptar que aquella descripción se halle desligada de factores formales, o que su fin sea provocar la "visión" de cosas concretas. Por el contrario, hemos visto que aquella sensación de visulidad que algunos autores provocan en sus obras es resultado de un elaboradísimo trabajo verbal, sin el cual, además, no subsistirían las sugerencias y los juegos imaginativos que estos autores proponen. Por otro lado, hay pocos motivos para pensar que aquí el placer se agote en la visión de cosas concretas. Como en el cine, este elemento es también un punto de partida, en otro sentido, con otras direcciones, hacia elaboraciones que trascienden la mera anécdota. De esa manera, la novela de acción tendría poco de extraliterario, constituiría, más bien, uno de los más logrados géneros de la narración verbal, nunca reductible a la mera descripción de "hechos que ocurren".

Un ejemplo de este tipo de obras podemos encontrarlo en el caso de Joseph Conrad, uno de los creadores de la novela contemporánea, en cuyas obras la acción y las aventuras constituyen el elemento más notorio. En las narraciones de Conrad las aventuras, si bien disfrutables como tales en un primer nivel, se encuentran inmersas en un lenguaje expresivo donde el "tono" del relato, el carácter del narrador, las sutilezas psicológicas de los personajes que el lector intuye, así como el sentido mismo de la anécdota, entre otros elementos, sugieren amplios significados so-

bre la vida y el destino del hombre. Una adaptación que sólo tome para sí el nivel anecdótico, considerando que la novela no es más que acciones sucesivas, incurrirá en el error de creer que está reproduciendo todo lo que el autor puso en el libro, sin ver que lo verdaderamente importante es, precisamente, aquello que no es visible y el lector debe descubrir. La idea de "cierta clase de novelas" simplemente omite el papel activo del lector y reduce el carácter imaginativo, sugestivo, de toda obra literaria.

## 2.-IA invención del lector.

Uno de los retos fundamentales que enfrenta la creación literaria, más allá de la invención de una anécdota, de personajes o situaciones, más allá incluso del lenguaje o de un narrador, es la invención del lector. Podemos afirmar que, en última instancia, un texto literario sólo alcanza el carácter de "válido" en términos estéticos, capaz de apuntar hacia hechos artísticamente significativos, en la medida en que instaure y pone práctica un especial sistema de ordenar la realidad, promoviendo con ello un tipo de "lector" particular. El mensaje estético genera un usuario que, acuciado por la organización misma de los estímulos, trasciende el papel de "receptáculo", simple destinatario de contenidos previamente trazados, por el de "receptor", es decir, por una entidad activa, capaz de reorganizar el material literario según un código específico. En este sentido, la literatura sólo puede ser considerada una creación artística en tanto se convierta en un espacio de diálogo con un receptor dotado de un lenguaje altamente especializado y afinado hacia la participación. Así, cada obra literaria no hace sino proponer la generación de un "lector modelo"; alguien que se introduzca en aquel sistema de estímulos con determinadas armas cognitivas para participar activamente en el proceso de multiplicación de sentidos y posibilidades expresivas, en el cual la obra encontrará su razón de ser.

Es en tal orden de ideas que resulta carente de sentido la consideración de la literatura como la formulación de "contenidos" frente a los cuales sólo quepa mantenerse "fiel" (es decir pa-

sivo) y donde se deba renunciar a la reelaboración creativa. Por el contrario, la obra literaria propone, exige, el surgimiento de un lector que utilice aquellos códigos por medio de los cuales adquieren sentido y dirección los estímulos de la obra, según su propia perspectiva individual. Este encuentro entre el código de la obra y un lector que acepta el desafío de la participación según los parámetros de significación presentes en ella, aportando además su propia creatividad, constituye el factor álgido de la literatura como mensaje estético. Desde este punto de vista, la adaptación cinematográfica, ocupando el lugar de ese "lector", adquiere un sentido que trasciende la transcripción de algún género de "hechos" o sentidos que preexistan en el texto, convirtiéndose en un factor expresivo que pone en práctica a su propio lenguaje según las sugerencias contenidas en la novela.

A partir de las ideas de la adaptación que ponían al trabajo cinematográfico en un plano externo a la obra, o sea, como una reelaboración posterior al acto creativo (el cual, según este razonamiento, se encontraría únicamente en la formulación de los estímulos), y que desechaba el papel a jugar por un lector fílmico, las versiones cinematográficas oscilarían entre las dos opciones irreductibles de mantenerse fieles a la obra o realizar una variación en torno a ésta. Sin embargo, considerando a la adaptación como un trabajo situado al interior del texto, en el cual el papel del cine consiste en volverse partícipe del proceso de creación de significados, integrándose como "interpretante" del mensaje, tal contradicción deja de representar aquel "callejón sin salida" que veíamos en Mitry.

Podemos aceptar la idea de que la adaptación se encuentra sometida al "fuego cruzado" de un condicionamiento explícito por parte del texto, que determina en un sentido más o menos preciso a su acción, por un lado, y por la elaboración unilateral de un discurso propio, que escapa a los sentidos originalmente sugeridos por el autor, por el otro. Sin embargo, esta disyuntiva entre fidelidad y libertad ante la obra, que para Mitry simplemente niega la posibilidad de la adaptación, es parte de un proceso dialéctico en el que se vé envuelto todo lector; a tal grado que la contradicción entre "lo que el autor quiso decir" y "lo que el lector es capaz de ver" constituye la base de todo el acto de fruición, es la lectura en sí misma. El lector recibe tanto las direcciones que el autor imprimió por medio del idiolecto, indicando caminos, sugerencias para la interpretación y uso del material literario, como a la vez genera sus personales disgresiones y modos particulares de resemantizar el mensaje, producto de los códigos personales que pone en juego ante la obra. Toda lectura no es sino la concretización, la puesta en práctica de este conflicto; y en última instancia, la novela alcanza su razón de ser en la eficaz creación y desarrollo de esta contradicción.

Es en tal contexto donde encontramos el tema y el valor de las adaptaciones: en la doble crónica del condicionamiento de que es objeto el lector por parte de la obra y de la intervención que éste realiza sobre ella. Partiendo de la premisa que le otorga a la adaptación un papel activo en el proceso de creación de significados, tanto la libertad creativa, no sujeta a



las direcciones interpretativas que contiene la obra, como la actividad que se realiza a partir de los ejes propuestos por el autor. no se contraponen como soluciones opuestas, sino que forman parte del mismo proceso. La adaptación fílmica, por su naturaleza regeneradora/transgresora del material originario, hace especialmente patente esta contradicción, convirtiéndola, finalmente, en el tema mismo de la película.

Es así como podemos reconocer la existencia de dos aperturas complementarias: la que se realiza dentro de los límites de la obra, obedeciendo a los ejes interpretativos propuestos por el autor, y aquella otra que rebasa las direcciones originales para elaborar desarrollos y sentidos más cercanos a los intereses y situaciones del receptor. Ambas posibilidades contribuyen a "realizar la obra" completando y extrapolando a la vez significaciones que provienen tanto de los mensajes mismos como de factores extratextuales, y suponen por igual la existencia de un lector situado al interior del texto, partícipe del proceso creativo y generado por la estructura misma del mensaje.

La adaptación, investigación cinematográfica en torno a la creación literaria, captura un género de realidades que ilumina desde otras perspectivas al lenguaje verbal, a través de su enfrentamiento, puesta en crisis, con un lenguaje distinto, enriquecedor, lleno de posibilidades cognitivas inéditas. La cinematografía supone una especial forma de razonamiento que, más allá de la participación de un usuario cualquiera, puede proponer caminos particulares para la comprensión de una no-

vela dada. El proceso de lo real cinematográfico, que capta un devenir perceptivamente más cercano a la vida real, es capaz de ofrecer una composición del material literario sujeto a otras lógicas; elementos de la narratividad fílmica como el montaje o el uso de una temporalidad y leyes espaciales diferentes, así como la actitud participativa del usuario, diferentes de la literatura, enriquecen a la obra original, abriendo nuevos caminos para su comprensión y disfrute.

Es aquí, finalmente, donde encontramos el valor y la importancia de las adaptaciones, en la posibilidad de enriquecimiento de las lecturas de la obra original, en su participación en el proceso colectivo de multiplicación de implicaciones y usos de la obra. Más que simplemente reproducir a la novela en sí misma, la adaptación propone nuevas valoraciones para ésta, incorporando las visiones críticas que un momento cultural ofrece sobre determinadas obras; la adaptación ofrece un valioso retrato de aquello que los lectores en general, y un artista o un público concretos, logran descubrir en la obra. Una novela adaptada es, desde cualquier punto de vista, una obra vigente, capaz -no importa en que época haya sido concebida- de revivir siempre para una revisión distinta y original.

NOTAS.

Introducción.

1.- "Jorge Amado total". Entrevista de Flávio Aquino y Lorenz Falcão. Revista Manchette No. 1809, Rio de Janeiro, 20 de diciembre de 1986. p. 35.

Una vieja polémica: ¿cine versus literatura?

- 1.- García Aguilar, Eduardo. García Márquez: la tentación cinematográfica. UNAM, México, s/fecha.
- 2.- Ibid. pp. 20-21.
- 3.- Ibid. p. 9.
- 4.- Ibid. p. 17.
- 5.- Ibid. p. 10.
- 6.- García Márquez, Gabriel. "La penumbra del escritor de cine". García Márquez: la tentación... p. 101.
- 7.- Ibid. p. 103.
- 8.- García Aguilar, Eduardo. op. cit. p. 67.
- 9.- Woolf, Virginia. "El cine y la realidad". Los escritores frente al cine. Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.
- 10.- Ibidem. p. 104.
- 11.- Ibidem. pp. 105-106.
- 12.- García Márquez, Gabriel. op. cit. pp. 104-105.
- 13.- García Aguilar, Eduardo. op. cit. p. 22.
- 14.- Ibid. p. 34.
- 15.- Ibid. p. 35.
- 16.- Citado por García Aguilar, E. op. cit. p. 26.
- 17.- García Aguilar, E. op. cit. p. 12.
- 18.- Phillips, Gene D. Hemingway y el cine. Edarex, México, 1982.
- 19.- Ibid. pp. 21-22.

- 20.- Burgess, Anthony. Hemingway. Salvat, Barcelona, 1984. p. 87.
- 21.- Citado por Phillips, Gene D. Op. cit. p. 17.
- 22.- De Costa, René. Huidobro: los oficios de un poeta. F.C.E., México, 1984.
- 23.- Citado por De Costa, René. Op. cit. p. 184.
- 24.- Ibid. p. 182.
- 25.- Pufinelli, Jorge. La escritura invisible. Universidad Veracruzana, Jalapa, 1986. p.12.

La adaptación: una lectura cinematográfica.

- 1.- Canudo, Ricciotto. "Manifiesto de las siete artes". Fuentes y documentos del cine. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- 2.- Ivens, Joris. La cámara y yo. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, s/fecha. p. 200.
- 3.- Esta idea ha sido tomada como un principio general, pese a que Ivens se refiere exclusivamente al empleo de textos para el cine documental.
- 4.- Truffaut, François. "Una cierta tendencia del cine francés". Fuentes y documentos del cine. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- 5.- Ibid. p. 220.
- 6.- Ibid. pp. 215-216.
- 7.- Ibid. p. 217.
- 8.- Astruc, Alexandre. "El nacimiento de una nueva vanguardia: la 'camera-stylo'". Fuentes y documentos del cine. p. 208.
- 9.- Ibid. p. 210.
- 10.- Ibid. p. 210.
- 11.- Cfr. Gernsheim, Helmut. Historia gráfica de la fotografía. Omega, Barcelona, 1966.

12.- Citado por Newhall, Beaumont. Historia gráfica de la fotografía. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983. p. 77.

Ilustración e intención sustantiva.

1.- Marinetti, F.T., y otros. "La cinematografía futurista". Fuentes y documentos del cine. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980. p. 20.

2.- Ibid. p. 20.

3.- Revueltas, José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Editorial Era, México, 1981. pp. 56-57.

4.- Ibid. p. 22.

5.- Ibid. p. 48.

6.- Eisenstein, Sergio M. El sentido del cine. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1974. p. 34.

7.- Ibid. p. 53.

8.- Revueltas, José. Op. cit. p. 35.

Tomar a la obra como "realidad viva".

1.- Vertov, Dziga. "Nosotros". Fuentes y documentos del cine. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980. p. 34.

2.- Ibid. pp. 40-41.

3.- Ibid. p. 41.

4.- Vertov, Dziga. "Del cine-ojo al radio-ojo". Fuentes y documentos del cine. p. 32.

5.- Ibid. p. 32.

6.- Vertov, Dziga. "Nosotros". Op. cit. p. 38.

7.- Vertov, Dziga. "La importancia del cine sin actores". op. cit. p. 42.

8.- Bresson, Robert. Notas sobre el cinematógrafo. Ed. Era, Méxi-

co, 1979. p. 11.

9.- Bresson, al igual que Vertov, no reduce el término "montaje" únicamente al hecho de unir fragmentos de película filmada. Para Bresson, el montaje consta de varias fases, que son: la concepción de la idea, organización de los datos disponibles, observación directa de la realidad y la unión de las diferentes tomas para crear un todo ordenado. (Bresson, op. cit. p. 19.)

10.- Ibid. p. 31.

11.- Ibid. p. 70.

12.- Ibid. p. 88.

13.- Balazs, Bela. El film. Evolución y esencia de un arte nuevo.

Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982. p. 19.

14.- Ibid. p. 27.

15.- Ibid. p. 28.

16.- Ibid. p. 221.

17.- Ibid. p. 218.

18.- Ibid. p. 219.

19.- Ibid. p. 221.

20.- Ibid. pp. 221-222.

21.- Ibid. pp. 222-223.

Mensajes en movimiento.

1.- Eco, Umberto. Obra abierta. Ariel, Barcelona, 1979. p. 84.

2.- Ibid. p. 98.

3.- Ibid. p. 98.

4.- Ibid. p. 98.

5.- Ibid. pp. 73-74.

6.- Ibid. p. 75.

- 7.- Ibid. p. 119.
- 8.- Ibid. p. 122.
- 9.- Ibid. p. 125.
- 10.- Ibid. p. 126.
- 11.- Ibid. p. 97.

Recapitulación.

- 1.- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". Literatura y arte nuevo en Cuba. Editorial Laia, Barcelona, 1977. p. 268.
- 2.- Ibid. p. 268.
- 3.- Ibid. p. 256.
- 4.- Cfr. Eco, Umberto. La estructura ausente. Lumen, Barcelona, 1986. p. 159 y ss.
- 5.- Eco, Umberto. op. cit. p. 166.
- 6.- Ibidem. p. 177.
- 7.- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". Análisis estructural del relato. Prexia editora, Puebla, 1988. p. 11 y ss.
- 8.- Romágera i Ramió, Joaquim; Alsina Thevenet, Homero. Textos y manifiestos del cine. Editorial Fontamara, Barcelona, 1985. p. 131.
- 9.- Reyes, Alfonso. "El cine". Frente a la pantalla. Cuadernos de cine No. 6, Dirección General de Difusión cultural, UNAM, México, 1963. p. 15.
- 10.- Cozarinsky, Edgardo. Borges en/y/sobre cine. Fundamentos, España, 1981.
- 11.- Ibid. p. 17.
- 12.- Ibid. p. 16.
- 13.- Borges, en Discusión, Alianza-Emecé, Madrid, 1980, dice:

- "...la tentación de superponer el espectáculo actual a la recordada lectura, para verificar coincidencias", El delator", p. 38, y "...la tentación de superponer el espectáculo... sobre la recordada lectura, a ver si coincidían", "Films", p. 30.
- 14.- Paz, Octavio. "El pacto verbal". Hombres en su siglo y otros ensayos. Seix Marral, Barcelona, 1984. p. 94.
- 15.- Ibid. p. 92.
- 16.- Ibid. p. 94.
- 17.- Ibid. p. 86.
- 18.- Citado por Foragera i Ramió, Joaquín; Alsina Thevenet, Honor. Textos y manifiestos del cine. Editorial Fontamara, Barcelona, 1985. p. 134.
- 19.- Ibid. p. 138.
- 20.- Kundera, Milan. "Introducción a una variación". Jacques y su amo. Tusquets, Barcelona, 1986. p. 23.
- 21.- Ibid. p. 23.
- 22.- Ibid. p. 23.
- 23.- Mitry, Jean. Estética y psicología del cine. 2. Las formas. Siglo XXI editores, España, 1984. p. 414.
- 24.- Ibid. p. 425.
- 25.- Ibid. p. 424.
- 26.- Ibid. p. 426.
- 27.- Ibid. p. 435.
- 28.- Ibid. pp. 415-416
- 29.- Ibid. p. 427.
- 30.- Ibid. p. 427.
- 31.- Ibid. p. 430.



32.- Ibid. p. 430.

33.- Ibid. pp. 431-432.

34.- "Can great books make good movies? 7 writers just say no!"  
American Film. Estados Unidos, Julio-Agosto, 1987.

35.- Mitry, Jean. op. cit. p. 432.

36.- Ibid. pp. 432-433.

BIBLIOGRAFIA.

- 1.- AYALA, FRANCISCO. El escritor y el cine. Aguilar. Madrid, 1988.
- 2.- BALAZS, BELA. El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1982.
- 3.- BARNET, MIGUEL, et. al. Literatura y arte nuevo en Cuba. Editorial Laia. Barcelona, 1977.
- 4.- BARTHES, ROLAND; et. al. Análisis estructural del relato. Premià editora. Puebla, México, 1988.
- 5.- BORGES, JORGE LUIS. Discusión. Alianza-Emecé. Madrid, 1980.
- 6.- BRESSON, ROBERT. Notas sobre el cinematógrafo. Ediciones Era. México, 1979.
- 7.- BURGUESS, ANTHONY. Hemingway. Salvat editores, S.A. Barcelona, 1984.
- 8.- COZARINSKY, EDGARDO. Borges en / y / sobre cine. Editorial Fundamentos. España, 1981.
- 9.- DE COSTA, RENE. Huidobro. Los oficios de un poeta. Fondo de Cultura Económica. México, 1984.
- 10.- ECO, UMBERTO. La estructura ausente. Editorial Lumen. Barcelona, 1986.
- 11.- ECO, UMBERTO. Obra abierta. Editorial Ariel. Barcelona, 1979.
- 12.- EISENSTEIN, SERGIO. El sentido del cine. Siglo XXI editores. Buenos Aires, 1974.
- 13.- GARCIA AGUILAR, EDUARDO. García Márquez: La tentación cinematográfica. UNAM, México, s/fecha.

- 14.- GEDOULD, HARRY M. Los escritores frente al cine. Editorial Fundamentos. Madrid, 1981.
15. GERNSHEIM, HELMUT. Historia gráfica de la fotografía. Omega. Barcelona, 1966.
16. IVENS, JORIS. La cámara y yo. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM. México, s/fecha.
17. KUNDERA, MILAN. Jacques y su amo. Tusquets editores. Barcelona, 1986.
18. LEVINE, SUZANNE JILL. Guía de Ríoy Casares. Editorial Fundamentos. España, 1982.
19. MARIAS, JULIAN. Visto y no visto. Crónicas de cine I. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1970.
20. MITRI, JEAN. Estética y psicología del cine. 2.-Las formas. Siglo XXI editores. España, 1984.
21. NEWHALL, BEAUMONT. Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1983.
22. PAZ, OCTAVIO. Hombres en su siglo y otros ensayos. Seix Barral. Barcelona, 1984.
23. PHILLIPS, GENE D. Hemingway y el cine. Editores Asociados Mexicanos, S.A. México, 1982.
24. REVUELTAS, JOSE. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Ediciones ERA. México, 1981.
25. REYES, ALFONSO; GUZMAN, MARTIN LUIS; DE ONIS, FEDERICO. Frente a la pantalla. Cuadernos de Cine No. 6. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1963.

26. ROMAGERA I RAMIO, JOAQUIM y ALSINA THEVENET, HOMERO. Fuentes y documentos del cine. Editorial Gustavo Gili, S.A. México, 1980.

27. ROMAGERA I RAMIO, JOAQUIM y ALSINA THEVENET, HOMERO. Textos y manifiestos del cine Editorial Fontamara. Barcelona, 1985.

28. RUFINELLI, JORGE. La escritura invisible. Universidad Veracruzana. Jalapa, México, 1986.

FUENTES HEMEROGRAFICAS.

1.- American Film. Revista bimensual, Estados Unidos. Julio-Agosto, 1987.

2.- Intolerancia, revista de cine, No. 5. México, s/fecha.

3.- Manchette. Revista semanal. Rio de Janeiro. 20 de diciembre de 1986. Año 35, No. 1809.

PELICULAS CITADAS.

1.- Bajo el volcán. (Under the volcano). Prod: Ithaca (Los Angeles)-Conacine (México); Estados Unidos-México, 1984.

Director: John Huston. Guión: Guy Gallo, basado en la novela homónima de Malcom Lowry. Fotografía en color: Gabriel Figueroa. Música: Alex North. Edición: Roberto Silvi. Intérpretes: Albert Finney (Geoffrey Firkin); Jacqueline Bisset (Yvonne Firmin); Anthony Andrews (Hugh Firmin); Ignacio López Tarso (Dr. Vigil); Katy Jurado (Señora Gregoria). Duración: 111 min.

2.- La decisión de Sophi. (Sophie's choice). Prod: Universal/AFD, de Keith Barish para ITC Entertainment. Estados Unidos, 1982.

Director y productor: Alan J. Pakula. Guión: Alan J. Pakula, basado en la novela homónima de William Styron. Fotografía en Technicolor: Néstor Almendros. Edición: Evan Lottman. Música:

Marvin Hamlish. Intérpretes: Meryl Streep (Sophie Zawistowska); Kevin Cline (Nathan Landau); Peter McNicol (Stingo); Rita Karin (Yetta Zimmerman); Stephen D. Newman (Larry); Greta Turken (Lellie Lapidus); Josh Mostel (Morris Fink); Gunther Maria Halmer (Rudolf Hoess); Katharina Thalbach (Wanda); Karlheinz Hackl (Doctor del S.S.); Ulli Fessl (Frau Hoess); Melaine Pianka (Emmi Hoess); Josef Sommer (Narrador). Duración: 157 minutos.

3.- Del viento y el fuego. Prod: Cooperativa Cóndor, Filmoteca de la UNAM. México, 1983.

Dirección: Adolfo G. Videla y Humberto Ríos. Fotografía en color: Mario Luna, Humberto Ríos. Edición: Manuel Sorto. Duración: 55 min.

4.- 2001: Odisea del espacio. (2001: A space Odyssey). Prod: Metro Goldwyn Mayer, Stanley Kubrick. Gran Bretaña, 1968.

Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, basado en el cuento The Sentinel, de Arthur C. Clarke. Fotografía en color: Geoffrey Unsworth, John Alcott. Efectos especiales: Diseñados por Stanley Kubrick, realizados por Wally Veevers. Música: Johann Strauss, Richard Strauss, Aram Khatchaturian, Gyorgy Ligeti. Edición: Ray Lovejoy. Intérpretes: Keir Dullea (David Bowman); Gary Lockwood (Frank Poole); William Sylvester (Dr. Heywood Floyd); Daniel Richter (Moon Watcher); Douglas Rain (voz de HAL); Leonard Rossiter (Smyslov); Margaret Tyzack (Elena); Robert Beatty (Halvorsen); Sean Sullivan (Michaels). Duración: 141 min.

5.- Eréndira. Prod: Les Films du Triangle, Films A2, Ministerio de

Cultura de Francia, CineQuaNon, Atlas Saskia Film, Austra. Francia-México-Alemania, 1983.

Dirección: Ruy Guerra. Productor: Alain Quefféléan y Georges Triosfontaines. Guión: Gabriel García Márquez. Fotografía: Denys Clerval y Roberto Rivera. Sonido: Claude Villand y Roberto Martínez. Edición: Kenout Peltier y Jeanne Kef. Productor ejecutivo: Gonzalo Martínez y Othon Roffiel. Escenografía: Pierre Gardiou y Chaper. Música: Maurice Lecoœur. Intérpretes: Irene Papas (Abuela); Claudia Ohana (Eréndira); Michael Lonsdale (Senador); Olivier Whehe (Ulyses); Rufus (fotógrafo); Elanca Guerra (Madre de Ulyses); Ernesto Gómez Cruz (Tendero); Pierre Vaneck (Padre de Ulyses); Carlos Cardan (contrabandista); Huberto Elizondo (Elacamán); George Fegan (El comandante); Francisco Mauri (Cartero); Sergio Calderón (Conductor de camión); Martín Palomares (Transportador); Salvador Garcini (Titiritero); Feliz Hussio Madrigal (Novio); Juan Arturo Ortiz Torres (Músico); Carlos Calderón (Misionero); René Barrera (jefe indio); Leonor Llausas, Maristell Abrosi, Lazara Delgado (Prostitutas); Lali Roffiel, Nathalie Eckelkamp (Religiosas), Delia Casanova (Narradora).

6.- Hiroshima, mon amour. Prod: Argos Films-Como Films, Daiel Pathe Overseas. Francia-Japón, 1959.

Dirección: Alain Resnais. Fotografía en blanco y negro: Sacha Vierny y Michio Takahashi. Música: Giovanni Fusco, Georges Delereu y dos temas de música japonesa. Edición: Henri Colpi, Jasmine Chasney y Anne Serraute. Intérpretes: Emmanuelle Riva (Ella); Eiji Okada (El); Bernard Fresson (El alemán); Stella Dasas (La

madre); Pierre Barbaud (El padre). Duración: 91 min.

7.- Lolita. Prod: Seven Arts, Anya, Transworld, James B. Harris. Gran Bretaña, 1962.

Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Vladimir Nabokov, basado en su novela homónima. Fotografía en blanco y negro: Oswald Morris. Música: Nelson Riddle. Edición: Anthony Harvey. Intérprete: James Mason (Humbert Humbert); Sue Lyon (Lolita); Shelley Winters (Charlotte Haze); Peter Sellers (Clare Quilty); Diana Deker (Jean Farlow); Jerry Stovin (John Farlow); Gary Cockrell (Dick). Duración: 94 min.

8.- María de mi corazón. Prod: Universidad Veracruzana. México, 1979.

Director: Jaime Humberto Hermosillo. Productor ejecutivo: Hernán Littin. Guión: Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo. Fotografía en color: Angel Goded. Edición: Rafael Ceballos. Sonido: Fernando Cámara. Efectos especiales: Sergio Jara. A de D: Miguel Velázquez Dorado y Miguel Angel Mora. Intérpretes: Héctor Bonilla (Héctor Poldón); María Rojo (María Torres López); Armando Martín (El Pecas); Salvador Sánchez (vendedor de chueco); Tomás Mojarro (Don Tomás, el compadre); Evangelina Martínez (Eva); Roberto Sosa (Chofer de camión); Dolores Feristáin (Enfermera I); Marta Navarro (Enfermera II); Margarita Isabela (Enfermera III y prostituta); Eduardo López Rojas (Vigilante); Arturo Feristáin (Gerente centro nocturno); Oscar Chávez (El mismo); Ana Ofelia Murguía (la doctora Murguía); Blanca Torres (Blanquita, la trabajadora social); Xóchitl

(jefe de enfermeras en el pabellón cinco); Alma Levy (Ester); Patricia Cepeda (Loca); Silvia Mariscal (amiga de María); José Alonso (Pepe); Francisco Mernal (empleado Delegación); Miguel Gómez Checa (cerrajero); Blanca Sánchez (invitada fiesta); Enrique Lizalde (dueño casa robada); Julieta Egurrola (doctora); Max Kerlow (Mago); María Guadalupe Delgado (madrina de María); Benjamín Islas (carajador); Roberto Columba (empleado de ostionería); Sofía Alvarez (amiga gerente centro nocturno); María Luisa Campuzano (Prostituta II); Jesús Carmelo (el de lentes); Gabriel García Márquez y Emilio García Riera (extras). Duración: 120 min.

9.- México en la obra de Octavio Paz. Serie de programas producidos por Televisa, S.A.,

-Sor Juana Inés de la Cruz o las tramas de la fé. Programa de Televisa producido por Héctor Tajonar. Textos y presentación: Octavio Paz. Realización y dirección de fotografía: Nicolás Echevarría. Guión: Nicolás Echevarría y Héctor Tajonar. Música: Mario Lavista. Narración: Guillermo Sheridan.

-Arte precolombino. Programa de Televisa producido y dirigido por Héctor Tajonar. Textos y presentación: Octavio Paz. Guión: Alberto Ruy Sánchez. Fotografía: Octavio Castillero. Música: Mario Lavista. Narración: Guillermo Sheridan.

-De la independencia a la Revolución. Programa de Televisa producido y dirigido por Héctor Tajonar. Textos y presentación: Octavio Paz. Guión: Diana Roldán. Fotografía: Octavio Castillero. Música: Mario Lavista. Narración: Guillermo Sheridan.



-Arte moderno. Programa de Televisa producido y dirigido por Héctor Tajonar. Textos y presentación: Octavio Paz. Guión: Alberto Ruy Sánchez. Fotografía: Octavio Castellero. Música: Mario Lavista. Narración: Guillermo Sheridan.

-Re/visiones: La pintura mural. Programa de Televisa producido y dirigido por Héctor Tajonar. Textos y presentación: Octavio Paz. Fotografía: Octavio Castellero. Música: Mario Lavista. Narración: Guillermo Sheridan.

-Los Contemporáneos. Programa de Televisa producido y dirigido por Héctor Tajonar. Fotografía: Nicolás Echevarría y Octavio Castellero. Música: Daniel Catán. Narración: Guillermo Sheridan.

10.- Naranja Mecánica. (A clockwork orange). Prod: Hawk films, Stanley Kubrick. Gran Bretaña, 1971.

Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, basado en la novela homónima de Anthony Burgess. Fotografía en color: John Alcott. Música: Ludwig Van Beethoven, Gioacchino Rossini, Terry Tucker, Erike Eigen, Walter Carlos, Edward Elgar, Nikolai Rimsky-Korsakoff. Edición: Bill Butler. Sonido: John Jordan. Vestuario: Milena Canonero. Intérpretes: Malcom MacDowell (Alex); Patrick Magee (Frank Alexander); Warren Clarck (Dim); Adrienne Corri (Sra. Alexander); Michael Bates (jefe de guardia); Carl Duering (Dr. Brodsky); Miriam Karlin (dama de los gatos); Aubrey Morris (Deltoid); Anthony Sharpe (ministro del interior); Madge Ryan (Dra. Branou); Godfrey Quigley (capellán de la prisión); James Marcus (Georgie) Duración: 155 min.

11.- El proceso. (The trial). Prod: Producciones Paris Europa (Paris), FI-C-IT (Roma), Hisa Films (Munich). Francia-Italia-RFA, 1962.

Dirección: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en la novela homónima de Franz Kafka. Fotografía: Edmond Richard. Música: Jean Ledrut, con fragmentos del "Adagio" de Albinoni. Dirección Artística: Jean Mandaroux. Edición: Yvonne Martin, Denise Faby, Chantal Delattre, Fritz Mueller, Gerard Pollician. Prólogo: Alexandra Alexeïeff, Claire Parker. Intérpretes: Anthony Perkins (Joseph K); Orson Welles (Abogado Hastler); Jeanne Moreau (Señorita Burstner); Elsa Martinelli (Hilda); Romy Schneider (Léni); Suzanne Flon (Señorita Pittl); Madeleine Robinson (Señora Gurbach); Akim Tamiroff (Block); Arnaldo Foá (inspector); Fernand Ledoux (empleado del tribunal). Duración: 120 min.

12.- Providence. Prod: Action Films, SFP, FRE, Citel Films. Francia, 1979.

Dirección: Alain Resnais. Guión: David Mercer. Fotografía en color: Ricardo Aronovitch. Música: Miklos Rozsa. Edición: Albert Jurgenson. Intérpretes: Dick Bogarde (Claude); Ellen Burstyn (Sonia); John Gielgud (Clive Langham); David Warner (Kevin); Elaine Stritch (Helen y Molly). Duración: 110 min.

13.- La suerte está echada. (Les jeux sont faits). Prod: Gibe-Nagel. Francia, 1948.

Dirección: Jean Delannoy. Guión: Jean Paul Sartre. Fotografía: Christian Matras. Intérpretes: Micheline Presle (Mujer); Michel

Pagliero (Hombre); Marguerite Moreno (Hermana); Fernand Fabre (Esposo); Jack Irving (Trabajador). Duración: 95 min.

14.- Tierra española. (The spanish earth). Prod: Contemporary Historians Inc. Estados Unidos, 1937.

Dirección y escenografía: Joris Ivens. Argumento: Archibald Mc Leish y Lillian Hellman. Fotografía: Joris Ivens y John Ferno. Música compilada por Virgil Thompson y Marc Blitzstein. Comentario: escrito y hablado por Ernest Hemingway. Duración: 54 min.

15.- El viejo y el mar. (The old man and the sea). Prod: Leland Hayward para Warner Brothers. Estado Unidos, 1958.

Dirección: John Sturges. Guión: Peter Viertel, basado en la novela homónima de Ernest Hemingway. Fotografía: James Hong Howe. Dirección artística: Art Loeland y Edward Carrere. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: Spencer Tracy (El viejo); Felipe Pazos (muchacho); Harry Bellaver (Martín); Don Diamond (Dueño del café); Don Blackman (Luchador a mano limpia); Joey Ray (Apostador profesional); Richard Alameda, Robert Alderete, Mauritz Hugo, Carlos Rivera, Tony Rosa, Ernest Hemingway (Otros apostadores); Mary Hemingway (Turista). Duración: 87 minutos.