

Juan Ramón
Ferrera

*La literatura y el
séptimo arte: un común
mundo de relaciones*



El nacimiento del cine marcó una nueva posibilidad a la expresión del hombre. Es en sí mismo un camino y recibe todos los aluviones que puedan enriquecerle sin quedar supeditado a ninguno. El cine ejemplifica la búsqueda eterna de la unidad por parte del hombre”.¹ De esa manera Lezama mencionaba una de las características y problemas del cine: su carácter sintetizador de diferentes artes. El hecho de participar el cine de estructuras y formas de diversas artes tradicionales, obligó a reconsiderar la teoría del arte en general y las definiciones de cada arte en particular, siendo enorme el número de publicaciones que abordan el tema justamente desde la perspectiva de las relaciones del cine con otras artes.

La literatura es una de las manifestaciones artísticas que mayor semejanza tiene con el cine, como se verá con amplitud en el desarrollo de este trabajo. Son múltiples las relaciones que se pueden establecer entre literatura y cine, como entre cualesquiera otras artes u objetos, dependiendo del punto de vista que el investigador adopte y del punto de contacto entre los objetos que se proponga analizar. Se entiende aquí relación como la interconexión entre varias cosas o fenómenos, directamente o a través de un intermediario o factor común.

Debido a la semejanza de estructura y función el cine y la literatura tienen muchos puntos de contacto. Una de las relaciones más evidentes y frecuentemente citadas es la utilización

¹ José Lezama Lima. Apud Juan Antonio García Borrero: “Para una lectura crítica de la década prodigiosa”, en *La gaceta de Cuba*, No. 3 de 2000.

de la literatura como fuente de historias para el cine —y la menos frecuente viceversa—. Pero desde un punto de vista económico-industrial, por ejemplo, también existen relaciones de semejanza; el consumo de la obra de arte, literaria —cuando no es la cada vez más escasa oralidad— o fílmica, está precedido por un proceso industrial de reproducción de ejemplares de la obra, proceso sin duda mucho más complejo en el cine, seguido de un proceso de distribución a centros de adquisición. Desde otro punto de vista sociológico, podrían observarse las relaciones que se establecen entre ambas artes como objetos creadores de patrones influyentes en la sociedad, que imponen gustos por estereotipos diversos como ropas, músicas, decoraciones, biotipos, comportamientos, argumentos, etc. Existen también relaciones de semejanza jurídico-económica, que establecen la propiedad de la obra y la prohibición de su reproducción —cada vez más difícil—, sin el derecho otorgado por el propietario. También tienen semejanzas semióticas pues ambas constituyen macro-signos complejos. Existe otra relación más crucial porque se refiere a la esencia estructural y funcional que los especifica y distingue con respecto a otras artes: el hecho de ser discursos narrativos, lo cual es justamente lo que permite realizar la adaptación o reconversión de una obra en otra, realizar la adaptación de otro arte, por ejemplo, música, escultura, al cine es algo práctica y teóricamente mucho más difícil; para algunos, impensable. Sin duda, cuando se trata la relación cine-literatura el otro elemento crucial es el guión, porque es una forma escrita. Aunque no es lo determinante. Si bien no es la generalidad existe la posibilidad de realizar películas sin guión, como fue demostrado por el neorrealismo italiano y el free-cinema inglés. Y estas películas sin guión todavía tendrán la relación esencial con la literatura como ahora se verá.

El cine como narración

“El cine es el arte formado por la sucesión coherente de imágenes (generalmente audiovisuales) recreadas (mediante proyección, transmisión, u otro recurso análogo) en una superficie a partir de una matriz”.² Esa sucesión, que ocurre en el tiempo,

² Cfr. José Rojas Bez: “El cine: ¿qué?, ¿cómo?, 100 años después”, en *Los 100 mejores años de nuestras vidas*, p. 37.

y la coherencia con que se ordena convierten al cine en un discurso narrativo, que tiene la peculiaridad de que sus signos predominantes más importantes son icónicos, y se apoyan también en el código verbal. Así lo ha visto Yuri Lotman al decir que: "(...) el cine por su esencia, es la síntesis de dos tendencias narrativas: la figurativa (figura animada) y la verbal (...) la síntesis de los signos verbales y figurativos (...) en el cinematógrafo da lugar a dos tipos paralelos de narración".³

Cuando surge el cinematógrafo —no enseguida, en realidad algún tiempo después— los artistas se dieron cuenta de dos cosas que coincidían en un punto: primero que el cine era bueno para contar historias y ofrecía nuevas posibilidades para ello; y segundo, que el contar una historia era un modo cómodo y efectivo para exponer las posibilidades estéticas del cine. O sea, para lograr cualesquiera de los dos objetivos se eligió la narración de historias. Es cierto que la mayor parte de las primeras producciones cinematográficas no tenían grandes aspiraciones estéticas, solo comerciales, el cine era puro entretenimiento. Desde el principio el cine adoptó y adaptó técnicas, temas, fórmulas y obras del teatro popular de feria y del folletín de entrega,⁴ obras de escaso o ningún valor artístico en su mayoría pero que compartían categorías con la literatura. De este modo se establecía una relación inicial indirecta con formas de la literatura y se crearon recursos que posibilitaron la adaptación de obras literarias de reconocible valor. Pero lo más importante en esto es que desde el momento en que elige contar historias, aunque no emplee mayoritariamente la palabra sino la imagen, adoptó forzosamente las mismas relaciones estructurales de la palabra en la narración ordenada, en la literatura: "De esta forma surgen dos tipos de narración. Nuestra manera de pensar, nuestras concepciones habituales, muchas de las cuales se nos antojan inherentes a la naturaleza del hombre, son producto de una cultura verbal, en la que el lenguaje humano desempeña el papel del sistema básico de comunicación. Este lenguaje penetra agresivamente en todas las esferas de la semiosis y las transforma a su imagen y semejanza. Es verbal y está enfilado a la comunicación de un individuo con otro. Los sistemas no verbales o los

³ Yuri Lotman: *Estética y Semiótica del cine*, p. 52.

⁴ Cfr. André Bazin: "A favor de un cine impuro", en *¿Qué es el cine?*, p. 170.

⁵ Yuri Lotman: ob. cit., p. 88.

destinados a la comunicación en circuito cerrado están en una u otra medida neutralizados por el tipo dominante de comunicación. Por eso al modelar un 'relato en imágenes' le aplicamos el esquema de la narración verbal".⁵

Este uso similar de dos signos, o recursos diferentes, en el discurso cinematográfico fue también comprendido por Pudovkin cuando dijo que: "Para el director, cada plano del filme es igual que una palabra para el poeta".⁶

Elementos comunes de la narración literaria y la cinematográfica

Cuando el cine asume la narración asume simultáneamente muchas de sus categorías o niveles.

Uno de ellos, importante, es el del argumento. La cinematografía y todos los textos escritos pueden dividirse en los que tienen argumento —que responden a la pregunta ¿qué y cómo ha ocurrido?— y los que carecen de él —que responden a otros intereses—. Generalmente en cine y literatura la obra artística se realiza por medio del argumento como ha hecho notar Yuri Lotman, quien ha definido al argumento como: "la secuencia de los elementos significativos del texto dinámicamente enfrentados a su sistema de clasificación", y establece como característica esencial del cuento argumental "La lucha entre un determinado orden [...] y sus transgresiones".⁷ El argumento, visto así, permite construir una historia con la dosis suficiente de polémica que sin duda es uno de los elementos que mayor interés percibe del receptor.

El argumento es realizado plenamente por un nivel inferior, el de los personajes, que en ambos casos, literatura y cine, tienen la función de exponer y cumplir la esencia temática ideológica de la obra. A los personajes ambas artes casi siempre les atribuyen un nombre y una forma (esta más distinta y exacta en el cine), sentimientos, filiaciones éticas, políticas, religiosas, etc., aunque pueden prescindir de algunos de esos atributos. En el cine el personaje, por la complejidad de su función puede ser categorizado como actante, actor y/o personaje y su caracterización puede ser estática o dinámica, plana o en relieve, al igual

⁶ Apud. Ernest Lindgren: *El arte del cine*, p. 200.

⁷ Yuri Lotman: ob. cit., p. 91.

que ocurre en la literatura.⁸ Estos dos modos de categorizar a un personaje se complementan, por eso los empleo aquí asociados.) Y esta conformación que les da el autor es el elemento más interesante y atrayente de la recepción y estudio de ambas narraciones. En el caso del cine esta atracción está reforzada (o disminuida) por la belleza física (o fealdad) que puede tener el intérprete que representa al personaje.

Existe todavía otro elemento muy importante que debe destacarse en esta relación. La narración es un objeto que debe ser realizado por un sujeto determinado. En la literatura esa función la cumple el narrador. Ahora bien, el narrador literario es una de las posibilidades de ser de un sujeto superior: el emisor.⁹ Dicho sujeto tiene otra posibilidad de realizarse en el discurso narrativo cinematográfico en el ilustrador.¹⁰

Este ilustrador la mayoría de las veces es no marcado, no se nota en la historia que parece que se desarrolla por sí sola sin que nadie la cuente. En ocasiones el ilustrador no se marca, pero tiene voz (voz en off) y narra a la vez que ilustra la historia; por ejemplo, *El llamado salvaje*. Otras veces aparece un personaje, protagonista o no, contando (voz en off) la historia; por ejemplo, *El nombre de la rosa*. No se ha podido ver con riguroso afán de estudio, suficientes filmes para obtener los elementos cuantitativos y cualitativos que permitan determinar con exactitud la clasificación adecuada en estos casos; es posible que varíe según la película. Pero la posibilidad puede ser una de estas tres en un filme:

- el ilustrador como parte de su ilustración o visualización muestra a un personaje que por momentos cuenta o recuerda parte de la historia;
- existe un ilustrador personaje con potencia de voz, que puede ser principal o testigo, análogo a los narradores personajes de la literatura;

⁸ Cfr. Renato Prada: "El estatuto del personaje", en *La narratología hoy*, p.197 ss. Y también a Warren y Wellek: *Teoría literaria*, p. 263.

⁹ En este sentido se ha llegado a conclusiones similares, pero independientemente, que Lotman. Cfr. ob. cit., p. 5. Cfr., además, Pío Baldelli: *El cine y la obra literaria*, p.146 ss.

¹⁰ Término provisional que se utiliza hasta encontrar uno mejor; se podía emplear el incómodo y extenso término de narrador cinematográfico, pero aparte de los inconvenientes mencionados se ha querido emplear una palabra que implique la idea de mostrar imágenes visuales.

- existen los dos y el ilustrador no marcado y el ilustrador personaje son sustituidos según conveniencia del emisor en forma de mudas.¹¹

A la función del ilustrador se opone en correspondencia la función de "ilustratario", semejante a la del narratario en literatura.

La relación del montaje

Se le ha llamado montaje a esa peculiar movilidad que tiene la imagen en el cine que continuamente da saltos en una misma escena y de una escena a otra cambiando de objeto representado, acercándolo o alejándolo, relacionándolos para dar una significación nueva más allá de la simple suma de los elementos yuxtapuestos, lo que crea una ilusión de dominio del tiempo y del espacio. El montaje está considerado la principal característica específica cinematográfica.¹²

"Fue por medio del montaje que el cine alcanzó aquella superación de la realidad que es característica de todas las artes: con el montaje eliminando todos los pasajes inútiles a los pasajes narrativos, se crea un espacio y un tiempo 'ideales', que transfiguran en una visión subjetiva la realidad que el medio mecánico de reproducción fotográfica nos da más o menos como es. Una cronología y una geografía ideales son así posibles también para el cine".¹³

"Aunque parezca raro fue Flaubert quien nos dio uno de los mejores ejemplos del montaje".¹⁴ Esto lo dice uno de los primeros y más importantes teóricos del montaje, Serguei Eisenstein y cita como ejemplo al ya clásico diálogo entre Emma Bovary y Rodolfo en la feria. Aunque nadie cuestiona que el montaje fue

¹¹ Aunque no se tenga la solución a este problema, es importante que haya sido notado, porque es un primer paso hacia su profundización. No se ha encontrado ninguna bibliografía que siquiera plantee este problema. Con esto, por supuesto, no se quiere decir que no exista. Para categorizar al ilustrador este trabajo se inspiró en la tipología de Prada Oropeza en "El narrador y el narratario...", p. 197 ss.

¹² Cfr. Umberto Barbaro: "El argumento y el guión", en *El cine y el resarcimiento marxista del arte*, p.118 ss.

¹³ Umberto Barbaro: "Pudovkin y la teoría cinematográfica", en ob cit., p. 28.

¹⁴ Cfr. S. Eisenstein: "Dickens, Griffith y el cine de hoy", en *Teoría y técnica cinematográfica*, p. 215.

desarrollado por el cine más que ningún otro arte, y que él le ha logrado el máximo de expresividad e importancia suficiente para distinguirse por eso de otras artes, también es cierto que el montaje existe en la literatura, principalmente en la novela. Eisenstein comprueba en su estudio sobre Griffith, reconocido generalmente como el creador del montaje, que este “llegó al montaje a través del método de la acción paralela y la idea de la acción paralela se la inspiró Dickens”,¹⁵ y demuestra cómo muchas escenas de películas de este director reproducen estructuras extraídas del novelista inglés. Más adelante cuando caracteriza al montaje el director soviético reafirma la relación del montaje con el discurso hablado: “El verdadero principio del montaje, la entera individualidad de su formación, es la sustancia de una copia exacta del lenguaje cuando se habla con exaltada emoción”.¹⁶ También Umberto Barbaro en su ensayo: “El cine frente a la realidad” constata que “El montaje es común a la novela”.¹⁷

El tiempo y el espacio

Otro nexo de gran importancia entre literatura y cine es la representación convencional que ambos realizan del tiempo y el espacio. Son numerosos los críticos que consideran la forma de emplear el cronotopo como una diferencia esencial entre las dos artes; esto es inevitable debido al uso de signos, percepción y gnoesis de características distintas. Un solo fotograma puede ilustrar varios objetos cuyas cualidades de forma, color, apariencia de consistencia son percibidas simultáneamente por los órganos de la visión, y decodificados por el cerebro en fracciones de segundo; del mismo modo si se observa una acción, un movimiento de un objeto en el mismo momento que cambia de posición en el espacio real es notado por el cerebro del espectador, o sea, la percepción de la imagen y su decodificación es inmediata (si no es una falsa apariencia). Esto hace que la ilusión de representación del tiempo, y las acciones o movimientos sea muy real, de hecho coincidente con el tiempo real en muchos fragmentos de película.

Ahora bien, el cerebro humano, después de haber recibido el estímulo visual de un objeto es capaz de recrear, recordar

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Umberto Barbaro: *ob. cit.*, p. 232.

una “imagen mental” de ese objeto u otro de su especie sin necesidad del estímulo visual. Gracias a esa capacidad existen los sueños, los recuerdos, los proyectos y el placer de la lectura. A esas “imágenes mentales” las he denominado *psíconon* (del griego *psiche* ‘alma, mente’ y el latín *icon* ‘imagen, representación’) para evitar la perífrasis y las confusiones del uso reiterado de las palabras *imagen*, *visión* —principalmente porque en última instancia todas las imágenes son mentales— y porque se considera útil disponer de un término específico para designar dicho fenómeno.

El estímulo verbal (auditivo o visual) puede conseguir el reflejo de un psíconon. El acto de la lectura de la literatura (y de otros documentos) produce *psíconon(s)*, y en ocho de cada diez personas es móvil; o sea, la recepción de la literatura es capaz de producir un efecto parecido —parecido, no igual— al de la recepción cinematográfica. Pero la formación del psíconon es gradual y mutante, va precedido del moroso proceso de percepción sensorial de la figura de los caracteres de la palabra escrita, de codificación y asociación del concepto a un psiconema que irá transformando continuamente, palabra por palabra, al psíconon. De ese modo el tiempo de la narración se atrasa al tiempo real del lector.

Pero si la literatura se atrasa, el cine con frecuencia se adelanta, pasando de una escena o acción a otra con una rapidez que tampoco es real, fenómeno que puede usarse para conseguir efectos estéticos. Por el mismo motivo también a veces el cine atrasa el tiempo como en la literatura, frecuentemente para dar la impresión de simultaneidad —no se hace referencia aquí al uso de la cámara lenta—. Además de esto cine y literatura comparten la rápida llegada de la noche, el lento pasar de las horas, el salto por encima de meses, las incursiones al pasado y al futuro. Por eso, a pesar de las evidentes diferencias en la recreación y la percepción temporal, existe una relación indudable: el establecimiento de un tiempo ideal, convencional, usado según las necesidades argumentales del discurso narrativo.

El espacio representado en el cine también causa una elevada ilusión de realidad. El continuo cambio de perspectiva que ofrece la cámara y el movimiento de las figuras que aparecen en la pantalla en un mismo plano —permitido esto por la unión de cada fotograma y su proyección 24 veces en un segundo— cau-

san dicha ilusión. Sin embargo, esto no es más que una ilusión, para filmar la película se emplean espacios y objetos relacionados en él que son reales, pero la imagen impresa en la cinta y luego proyectada en una pantalla es solamente bidimensional, exactamente igual que en la pintura.

El psiconon no tiene dimensión espacial ninguna, es aun más ilusorio que la proyección cinematográfica. Lo que une al cine y la literatura en este caso es también el uso semejante que realizan de dicha ilusión. La libertad con que se mueven los personajes en un espacio en sus cuatro dimensiones y la facilidad con que se sustituye uno por otro es característica del cine y la literatura.

El empleo y caracterización del cronotopo en cine y literatura tiene una importante función expresiva; tan solo con una adecuada composición cronotópica es posible obtener efectos de ambiente y atmósferas suficientes en sí mismos para explicar psicologías, ideologías, y acciones de los personajes sin la necesidad de la exposición por parte del narrador — pueden recordarse por ejemplo las famosas descripciones balzacianas de la pensión Vauquer, el cuarto de Raskolnikov, el pasillo de los Marmeladov, la casa del abogado en *El abogado del diablo*, etc.— pudiendo alcanzar la obra por este medio un elevado carácter simbólico como ocurre, por ejemplo, con *La Divina Comedia* cuya efectividad reside en gran medida en la locación de las acciones.

En otro orden podrían situarse otras relaciones expresivas e ideológicas. El cine hace un empleo importante con fines expresivos y emocionales de la música y otros sonidos. En este aspecto se asemeja a muchos estilos de poemas que habitan la historia literaria. Ambas artes también son dos de las más capaces, si no las más, de elaborar complejas proposiciones conceptuales de todo tipo. El hecho de su menor consecución ya depende de la capacidad e intención del autor (y de la mayor o menor sumisión al mercado).

Otra característica que une al cine y la literatura — también a la música más o menos, y a las artes escénicas — es que, aunque un fragmento de ellos pueda tener un sentido y valor estético independiente, suficiente en sí mismo, el total de la significación intelectual y estética, la obra completa como tal, no se obtiene hasta el final de una percepción sensorial —prolongada en un lapso relativamente largo—, de sucesivos elementos nuevos, y por lo tanto la obra en total con todos sus valores es una recrea-

ción mental. Se ha enfocado aquí el problema —resbaladizo— desde la perspectiva que permite observar la relación de co-temporalidad entre percepción y aprehensión semiótica (forma / contenido) de la obra. Una pintura por ejemplo puede ser percibida de un “vistazo” en un tiempo relativamente breve y su interpretación es casi simultánea porque casi todos los elementos visuales del cuadro —según su tamaño— permanecen todo el tiempo ante la vista del espectador. En literatura y cine no ocurre así, la percepción de un elemento ocurre a costa de la eliminación de otro. Por otra parte, este trabajo está consciente de que la verdadera interpretación y valoración de cualquier objeto artístico es siempre una labor intelectual, mental, dependiente además de la educación y la cultura del receptor, y de su sensibilidad.

La adaptación fílmica de obras literarias

Dentro de esta relación específica del cine con la literatura, el tema de la adaptación —o transposición— de la segunda por el primero es uno de los más polémicos y vigentes, y la discordia entre los enemigos acérrimos de cualquier tentativa de adaptación, los que la aceptan con la inflexible condición de que sea fiel, y los que no aceptan mejor opción que el libre empleo del original literario (con los sanos y enfermos intermedios), es la de nunca acabar como ha notado Frank Padrón.¹⁸

La obra fílmica debe juzgarse en primer lugar por sus resultados estéticos e ideológicos —en un sentido amplio de esta palabra— y desde que existe el arte los artistas se inspiran e interpretan otras obras de arte a su conveniencia, pues la propia obra de arte se convierte en parte de la realidad que el artista refleja con todo derecho. Sin embargo, existe un peligro en la adaptación cinematográfica que no debe dejarse de advertir; a pesar de que algunas investigaciones reflejan que cuando se proyecta una adaptación cinematográfica aumentan las ventas de las obras literarias originales, es un hecho cierto comprobado por la UNESCO, que cada vez es mayor el número de personas que no lee y se conforma con cualquier propuesta del cine —generalmente con las peores— sin indagar de donde salió aun-

¹⁸ Cfr.: “La literatura y el cine, un matrimonio por conveniencia”, en *Más allá de la linterna*.

que sepa —o precisamente con más razón si sabe— que es de un libro. Y entonces existe el peligro de que se atribuya la muerte del minotauro a Hércules y nunca se sepa quién es Teseo, o se crea que Raskolnikov colocó una bomba en el coche del zar antes de matar a la vieja, por poner solo dos ejemplos; y existe el peligro de que prevalezca sobre la interpretación, la distorsión y el desconocimiento. En otro orden de cosas, la conversión de una obra literaria en un filme tropieza con la seria dificultad de la diferencia de códigos, y con otros problemas como los recursos económicos con que cuente la producción del filme, el tiempo promedio que debe durar una película, la capacidad e intención artística de los realizadores, entre otras. No es fácil transformar una imagen poética literaria en una imagen poética cinematográfica, y esta dificultad es especialmente mayor cuando el término de traducción es un objeto abstracto, una circunstancia psicológica u otra sutileza —dificultad que se agrava cuando el cineasta no adopta el recurso de narrar en off o con un personaje en escena—, porque un objeto concreto debe ser más fácil de transplantar (se supone).

La reestructuración de la imagen poética literaria por medio de la luz, los colores, los gestos, etc., tratando de producir un mismo efecto estético, emocional, filosófico, corre siempre el riesgo de la mala interpretación y del escape de matices e intertextualidades. Incluso en sistemas diferentes —idiomas— de un mismo tipo de código —verbal— la traducción es un proceso harto difícil, lo que ha llevado a decir a más de un lingüista que no es posible realizar una traducción exacta. Sobre este tema Tomás Gutiérrez Alea expresó: “No siempre una imagen vale por mil palabras. La capacidad de sugerir que tienen las palabras puede verse anulada por imágenes que limitan, que cierran el paso a la imaginación. A veces hay que dar grandes rodeos para alcanzar a través de situaciones dramáticas la densidad que en literatura puede estar contenida en un solo párrafo”.¹⁹ Y esto se debe a que estamos más habituados a utilizar el código verbal para transmitir y descifrar informaciones complejas que cualquier otro código. Si una película pudiera durar 10 horas es de suponer que pudiera “explicitarse” mejor y ser más fiel al texto inspirador. Pero el exorbitante costo de una

¹⁹ Tomás Gutiérrez Alea: *Alea: una retrospectiva crítica*, p. 237.

producción y exhibición así y la inseguridad de su recaudación, hacen muy difícil su producción, porque como dice una frase ya común, el cine es arte, pero también industria. El cine tiene múltiples funciones. Es una distracción que atrae grandes mayorías. Son fascinantes las sombras de actores ilustres, sus hazañas, sus amores, sus dramas de conciencia, sus desdichas y su felicidad; al igual que la literatura lo hace con sus personajes.

Esta manifestación artística da a conocer y hace comprender por medio de las imágenes, las palabras, los ruidos, la música. Un escritor puede describir el mar, pero difícilmente hará imaginar el océano a quien jamás lo ha visto. Es papel del cine hacer imágenes visibles de la resaca, el oleaje, la espuma... En este sentido, no olvidar que el texto fílmico se construye también con el registro verbal, pues ni siquiera el cine mudo prescindió de la palabra. Probablemente una de las razones por las que el cine recurre a las obras literarias está en el desarrollo de la ficción; cuando se comprueba que las películas con actores se venden más que los documentales. Se trata de universos autónomos que utilizan lenguajes diferentes, aunque con la aclaración de que si bien el cine recurre a la literatura para contar historias no sucede lo mismo con ésta, que nació y sigue desarrollándose con absoluta independencia de aquél. Existe una larguísima lista de filmes donde el momento de trasposición del texto literario al cine determina la concreción de un producto sustancialmente distinto del original, más allá del lenguaje y la necesidad de historias del medio expresivo. Es a partir de este tipo de situaciones que se produce en el escritor una fuerte sensación de extrañamiento frente a los resultados finales. Existe una interminable lista de escritores de todas las épocas y países cuyas obras literarias han sido llevadas al cine, con regular o total éxito, con malos y excelentes actores o en joyas ya consideradas clásicas o menos malas.

El 85 % de las cintas galardonadas con el Oscar a la mejor película son adaptaciones de obras literarias y algo similar ocurre con los premios Goya. William S. Burroughs, Bram Stoker, José Revueltas, Graham Greene, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Henry Miller, Arthur C. Clarke, Philip K. Dick, Mariano Azuela, Sergio Galindo, Ray Bradbury, Ricardo Garibay, George Orwell, Mario Vargas Llosa, H.G. Wells, Víctor Hugo, Shakespeare, Stephen King, Herman Melville, Hammett,

Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll, Martín Luis Guzmán y Goethe, entre otros, conforman esta larga lista que atraviesa fronteras. Esta modalidad se ha formado medios propios combinando los de casi todas las artes: literatura, pintura, arquitectura, música, etc. Para muchos será poco creíble que con lenguajes tan distintos cine y literatura puedan dar cabida a una real comunión. Sin embargo, en uno de los eslabones del propio lenguaje cinematográfico radica la semejanza. Se trata del guión, la base de todo material audiovisual. En él residen los diálogos y la dramaturgia de un filme. A través de él se nos cuenta una historia, como en el cuento, solo que esta vez lo narrado es llevado al mundo audiovisual. Por tanto en los guiones no se planifica única y exclusivamente lo literario, sino también la parte técnica que permitirá incorporar movimiento y sonido a la historia. Es evidente que una de las partes indispensables para el proceso de realización cinematográfica es el guión, el cual bebe su esencia de la literatura, quien le propicia su extenso material temático. A la hora de plasmar las obras literarias en una película no solo se trata de haber hecho una buena lectura. La producción de la película cuenta con asesoramiento de un acreditado grupo de catedráticos y profesores de Lengua, Literatura e Historia, cuya opinión es de un valor incalculable a la hora de preparar la ambientación y la trama y hacer de estas películas un medio de divulgación de la Literatura. Para ello se siguen criterios de fidelidad al texto original.

El paso del texto literario al film supone una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen una significación y el sentido de la obra de origen. Al filmar una película basada en una obra literaria también hay que tener en cuenta los personajes y su personalidad. Los directores de las películas se ven sometidos a un riguroso *casting* en los que deben seleccionar actores que representen las características, no solo físicas, sino también psicológicas de los personajes de la obra literaria. Suele decirse que una película, más allá de las presiones comerciales, tiende a ser reconocida como arte sirviéndose del toque intelectual que le proporciona la literatura. Así a través de los años la literatura ha sido fuente inagotable de la cual se ha servido la cinematografía. Novelas, relatos y cuentos han cedido sus conflictos, tramas y personajes para re-

crear historias en el maravilloso mundo de las imágenes en movimiento. Muchas son las semejanzas de estas artes: ambas narran un suceso, presentan diálogos, personajes y situaciones dramáticas que responden a diferentes conflictos. Su gran divergencia radica en que mientras las letras hablan con los caracteres, las cámaras lo hacen con imágenes y sonidos.

Para resumir este punto, diríamos que la adaptación de obras literarias al cine tiene la misma tradición centenaria que el séptimo arte. Y, sin embargo, cada adaptación de una obra conocida renueva la eterna polémica: se suele rechazar la película lamentando que la complejidad del texto literario haya sido despreciada por la superficialidad de las imágenes.