

EL CINE Y LA LITERATURA: UNA HISTORIA DE AMOR PROHIBIDO

Por: Mag. Gabriel Vieira Posada

I. LITERATURA Y CINE

Como la novela, la literatura dramática se ha dejado violentar por el cine. Pero ¿quién se atrevería a comparar el Hamlet de Laurence Olivier con los plagios retrospectivamente burlescos del repertorio que el *film d'art* hizo de la *Comedia Francesa*?¹

En 1995 se publicó la primera edición de *La semilla inmortal*, libro en el cual Jordi Balló y Xavier Pérez sistematizaron minuciosamente los argumentos nucleares en los que se puede basar toda obra de ficción²; propusieron veintiún *nudos dramáticos* capaces de dar impulso a cualquier relato imaginable. Si se tratara por ejemplo de crear una historia de amor, estos autores desarrollan cuatro capítulos -para igual número de "*semillas narrativas universales*": *amor voluble y cambiante*, *amor redentor*, *ascensión por el amor*, y *amor prohibido*; este último, asociado a la tragedia Shakespereana *Romeo y Julieta*. Por medio del análisis de ejemplos de la literatura y del cine, Balló y Pérez recorren variantes del *motor narrativo* del amor prohibido. La pieza teatral de Shakespeare *Romeo y Julieta*, de renombre mundial, cuenta la historia de odio entre las familias Capuleto y Montesco -*semejantes en dignidad*³-, cuyos hijos Julieta y Romeo viven un pacto de amor en equívocas situaciones que los lleva a una muerte trágica, desenlace que incita a las dos familias a disolver su vieja rivalidad.

Balló comenta la estructura narrativa y funcional de esta pieza teatral:

“La obra está concebida en una dialéctica de estrategias y dificultades: estrategias de los protagonistas para lograr sus objetivos, y dificultades constantes para materializarlos. Por ejemplo, el encuentro en el jardín, la posterior cita en la iglesia, la utilización de la nodriza mensajera, la boda secreta, la noche nupcial (forzosamente clandestina) o el plan que organiza Fray Lorenzo para que los amantes se reencuentren, perternecen al primer ámbito de la acción. Los duelos sucesivos, la muerte de Tibaldo, el exilio de Romeo, la amenaza del matrimonio forzado de Julieta con Paris, el trágico equívoco final, forman parte del segundo.”⁴

Cabe la pregunta: ¿Una estructura dramática como esta podría interesar al cine? O se trata de piezas literarias restringidas a su representación en un escenario?

¹ Bazin, André, *Qué es el cine?* p.102

² Balló, Jordi y Xaxier Pérez, *La semilla inmortal*, Anagrama, España, 1997

³ Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, Espasa-Calpe, España, 2006

⁴ Balló, Jordi y Xavier Pérez, Op.Cit.p. 157

Si hacemos coincidir el nacimiento del cine con el inicio del siglo XX, en 1958 se habían filmado más de 60 adaptaciones de obras de William Shakespeare (una película por año!), más adaptaciones que cualquier otro autor⁵. Los cineastas prefirieron sus tragedias sobre las comedias, resultando variadas versiones de *Rey Lear*, *Othello*, *Hamlet*, *Enrique V*, *Ricardo III*, *Julio César*, y *Romeo y Julieta*; de ésta última se filmaron entre 1906 y 1954 doce versiones, entre las que destacan las realizadas por Georges Cukor (1936) y Renato Castellani (1954)⁶.

Una filmografía tan abundante basada en un solo autor parecería sugerir una relación fluida en las adaptaciones de la literatura al cine; pero no ha sido así. El amor entre los *hijos* de la literatura y *los* del cine ha enfrentado numerosos *equivocos de muerte* -como los jóvenes Capuleto y Montesco en la obra original-, y tuvo que transcurrir casi un siglo de *ataques y malentendidos* para que disminuyeran sus viejas querellas.

Después de analizar algunos escritos de autores como Eisenstein, Bazin, Metz, Balázs, Arnheim, Dmytryk, Martin, Peña-Ardid, Cabrera y el cineasta Víctor Gaviria, entre otros, puedo resumir en cuatro los *equivocos* principales que dificultaron el *pacto de amor* entre el cine y la literatura:

1. Una gran incompreensión en círculos literarios sobre las particularidades –y posibilidades- del lenguaje cinematográfico
2. La adaptación de obras literarias al cine exige una minuciosa reescritura del texto original, conciente de las especificidades de cada lenguaje
3. Son pocos los directores comprometidos con un cine que mueva al público a repensar su universo
4. Hay gran cantidad de público iletrado frente a aspectos claves de la narrativa cinematográfica

Al desarrollar estos cuatro temas *orientadores*, procuraré dar respuesta a dos preguntas fundamentales que atañen a la adaptación:

¿Puede una adaptación al cine aportar al *valor estético* de una obra literaria?

⁵ Montague, Arthur, *Shakespeare en el cine*, pp. 31-33

⁶ Véase el catálogo *Shakespeare im film*, publicado por el Deutches Institut fur Filmkunde, 1964. En 1968, Zefirelli filmaría la que ha sido considerada la versión más *fiel* al relato original de Shakespeare. También se filmaron variantes de *Romeo y Julieta* con nombres diferentes, como *West Side Story*, *Rebelde sin causa* y *China Girl*, entre otras (N del A).

¿Qué caracteriza el puente que establece la adaptación entre estos dos sistemas semióticos?

El cine en el resurgimiento de la cultura visual

Si miramos la obra de Méliès, con sus experiencias de ilusionismo en un cine que apenas nacía, podemos atribuirle el título de primer *artista* del cine. En efecto, como dice Marcel Martin en su libro *El lenguaje del cine*, “hay arte desde el momento en que hay creación original -incluso instintiva- a partir de elementos primordiales no específicos y Méliès, como inventor del espectáculo cinematográfico, tiene derecho al título de creador del Séptimo Arte.”⁷

Así valora el célebre crítico Béla Balázs el surgimiento del cine:

Con el nacimiento del film no sólo surgía un arte nuevo. Se desarrollaban también las capacidades de percepción y comprensión del nuevo arte. (...) Su incidencia en el cauce evolutivo de la sensibilidad humana abre un nuevo capítulo en la historia de la Cultura. De la misma forma que el oído musical se desarrolla por la acción de la música -cultura musical-, 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. Ante nuestros ojos no sólo nació un nuevo arte, sino también un hombre con una nueva sensibilidad, un nuevo talento y una nueva cultura.⁸

La reflexión de Balázs arroja una luz sobre el sentido histórico – y social- de la llegada del cine, cuando agrega: “la llegada del cine *recupera* la cultura visual del hombre, después de que la imprenta se la había arrebatado. Habíamos pasado con la imprenta del espíritu *visual* al espíritu *legible* y de la cultura *visual* a la cultura *conceptual*. La imprenta se convirtió en el contacto espiritual de los hombres: el espíritu se recogía principalmente en la palabra. Con la llegada del cine, la cámara cinematográfica nos devuelve el ser *visual*, el hombre de la cultura *visual*”⁹

En esta cultura visual se desarrollaron las *nuevas* especificidades narrativas del lenguaje cinematográfico. Contrariamente a los argumentos con que los intelectuales recibieron la aparición del cine, viendo en él nada más que unos “artefactos *técnicos*

⁷ Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, p.19

⁸ Balázs, Béla: *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*, pp. 28-29

⁹ Balázs, Béla, Op cit, p. 32

de origen dudoso para reproducir la realidad”¹⁰, la cámara no *reproduce* sino que *produce* sus propios medios, con estrategias propias de construcción de contenidos y de significados.

Construcción de un lenguaje propio

Si los primeros años del cine estuvieron marcados por la reproducción de lo real a través de espectáculos filmados, poco a poco el cine fue desarrollando un lenguaje propio, con el cual no solamente reproducir la realidad sino contar un relato y vehicular ideas para impactar una audiencia. Dos cineastas hicieron un aporte decisivo en el desarrollo de este lenguaje, con importantes innovaciones formales: Griffith en Estados Unidos y posteriormente Eisenstein en Rusia; ambos exploraron procedimientos fílmicos expresivos de complejidad creciente: Griffith innovó con la introducción de los *primeros planos*¹¹ y Eisenstein perfeccionó el más específico de ellos: el *montaje*. Más adelante nos referiremos con detalle a estos dos elementos fundamentales del lenguaje cinematográfico.

El film *Intolerancia* de D.W. Griffith data de los comienzos de la primera Guerra Mundial y cuestiona con valentía el chauvinismo imperialista, a la vez que ataca los métodos del gran capital. El film cuenta cómo un industrial a quien los negocios no le funcionaban bien, planeó la manera de hacerle publicidad a su fábrica. Encargó entonces a su hermana de crear orfanatos, no porque los considerara necesarios, sino porque siempre dan buena publicidad. Como el sostenimiento de los orfanatos requería dinero, el industrial redujo los salarios en su fábrica, lo que desató una huelga. Finalmente contrató esquiroleros y recibió el apoyo de la policía, quien disparó sobre los manifestantes para asegurar el ingreso de los esquiroleros a sus puestos de trabajo. Todo volvió “a la normalidad”.

¹⁰ En *Literatura y Cine*, la investigadora Carmen Peña-Ardid documenta muy bien esta mirada *jerarquizante* que la intelectualidad de comienzos del siglo XX tuvo frente al surgimiento del séptimo arte; postura que, según la autora, habría de durar hasta bien entrada la segunda mitad de ese siglo.

¹¹ La historia del cine está llena de graciosos incidentes sobre la *incomprensión*, por parte del público, de lo que ocurría en la proyección sobre la pantalla. Sabemos, por ejemplo, que en un cine de Hollywood en el cual Griffith mostraba en uno de sus primeros planos una cabeza cortada que sonreía al público, cundió el pánico. Véase: Balázs, Béla, Op cit, pp. 32 y 38

Según el crítico Béla Balázs, “no es una casualidad que las revolucionarias innovaciones formales del arte cinematográfico encuentren su primera aplicación en este film, impregnado de espíritu revolucionario”¹². Películas como *Intolerancia* de Griffith o *El acorazado Potemkin* y *Octubre* de Sergei Eisenstein sacudieron al público desde las primeras décadas del cine mudo, invitando a una reflexión profunda sobre los valores y procesos que vivía la sociedad.

Balázs describe el papel crucial que cumplió Griffith como pionero en el cine en Hollywood:

En las otras obras de Griffith, el contenido progresista democrático actúa codo a codo con la renovación de la forma. El héroe de su excelente film *La culpa ajena*, es un chino! Repárese bien en esto: la única persona honrada y simpática de la película, es de color! Para hacer esto se precisaba entonces un valor realmente temerario. (...) Una generación entera de directores de Hollywood se abalanzó sobre la labor de pionero de Griffith, desarrollando en los años de la Primera Guerra Mundial los nuevos, completamente nuevos principios formales, a los que obedece el arte del film, hasta casi su perfección¹³.

Lo que resulta particular -puntualiza Balázs- es que por primera vez en la historia, Europa tendría que aprender un arte de Norteamérica. Porque si bien es cierto que *la cámara* llegó a Estados Unidos proveniente de Europa, *el film* siguió el camino inverso, ya que “las nuevas y más genuinas formas de expresión del *film* se descubrieron en Hollywood y no en París.”¹⁴ Continúa diciendo:

El film es el único arte nacido en la era del capitalismo. Las raíces de las demás artes pueden seguirse por el pasado precapitalista. Por ello todas presentan huellas de formas antiguas, de ideologías anteriores. (...) Esa forma de considerar el arte en la cultura europea no era una plataforma favorable para el salto sin transición a un nuevo arte *burgués*. Un salto que dieron sin más los norteamericanos, desprovistos de tradición y sin prejuicios¹⁵.

Por su parte, el cine ruso se desarrolló como una industria del Estado, muy diferente a las empresas capitalistas norteamericanas que velaban principalmente por sus ganancias. Aunque los rusos también vendían sus películas, el filme debía ser -antes que otra cosa- *portador de una idea*:

Esta condición (de ser portador de una idea) no es en sí una garantía de perfección artística, pero pone un sello al estilo general del film soviético. Una comunidad nacida de esta determinada *Weltanschauung* (concepción del mundo), transmitirá esta concepción también a su arte. (...) El cine soviético tiene su tarea principal en mostrar al público soviético la vida en la Unión Soviética. Se dirige por tanto a un público que ha atravesado el purgatorio de la

¹² Balázs, Béla, Op cit, p. 42

¹³ Balázs, Béla, Op cit, p. 42

¹⁴ Op cit, p. 40.

¹⁵ Ibid.

revolución social, que desconoce la vida privada egocéntrica y separada de la comunidad.¹⁶

La industria cinematográfica –tanto la de Hollywood como la rusa o la de otros países en el mundo- fue descubriendo, como hemos dicho, una nueva forma de narrar, un lenguaje propio. Veremos a continuación los dos elementos más importantes que caracterizaron dicha innovación narrativa: el uso consciente del primer plano, y el montaje.

El primer plano

Su importancia resulta capital; entre todos los recursos y estrategias –y respetando la influencia definitiva del montaje-, el primer plano constituye el vehículo expresivo más potente en el arte cinematográfico.

Desde la época del cine mudo, la cámara no sólo aportó nuevos temas, sino que *aprendió* a mirar las cosas de cerca, para entregarnos la poesía de esos paisajes en miniatura, “las raíces secretas de una vida que ya conocíamos”, como diría Balazs. Para este autor, la maestría que exhiba un director en el uso de los primeros planos define el poder narrativo de sus películas y la posibilidad que éste tiene de conectar con el espectador en la esfera de lo sublime:

Los buenos primeros planos producen un efecto lírico. Los percibe no la buena vista sino el buen corazón. (...) Los primeros planos expresan, en imágenes, la sensibilidad y sentido *poético* del director. Puede mostrar el rostro de los objetos y darles un aspecto que constituya la *proyección de nuestras sensaciones inconscientes*¹⁷.

Continúa su valoración del primer plano, diciendo:

La serie de primeros planos puede mostrarnos el instante en que “lo cuantitativo se vuelve cualitativo” (Marx). El primer plano no sólo ha ampliado nuestra imagen de la vida, sino que le ha dado profundidad. (...) Únicamente el que capta la arquitectura contrapuntística de las distintas voces puede comprender y gozar de la música. También vemos así a la vida; nos fijamos en sus *temas*. El buen film, con sus primeros planos, nos lleva a comprender los motivos más recónditos de la vida, que resuena en múltiples tonos; nos enseña a leer la *partitura visual para varias voces*, que es la vida.¹⁸

Cuando trabajo con mis alumnos los asuntos de la narrativa cinematográfica, un camino eficaz de llevarlos a entender la importancia del primer plano –por oposición a un plano general- es resaltar el *nivel de intimidad* que el cineasta transmite al público

¹⁶ Béla Balázs, Op cit, p. 238.

¹⁷ Béla Balázs, Op. Cit, p.47.

¹⁸ Béla Balázs, Op. Cit, p.46-47.

a través del encuadre corto. *Intimidad*, les advierto, que debe ser *ganada*! Un primer plano no se filma por simple capricho del director o del guionista, ni porque “siempre produce un buen efecto”. A la intimidad se llega a través de un *permiso* que el cineasta obtiene de la historia que está relatando¹⁹.

Por ejemplo, las emociones del personaje o la situación, unidas a la curiosidad del espectador por *sentir más allá*, por *creer* –en última instancia por *identificarse*–, serán las condiciones mínimas necesarias para que la cámara se aventure hacia un primer plano. Son también, por otra parte, los detalles –las *pistas*– que el cineasta querrá sembrar en la mente del espectador. Por ejemplo: una llave que quedó olvidada, un billete que cayó al suelo inadvertidamente, una mirada de odio o de complicidad, esos otros recursos con los cuales *nos aseguramos* que el público *sabe tanto como* el director sobre una persona o una situación, o que “se logró” que el público cayera en una trampa (también para eso pagó su entrada, ¿no es así?). Todos ellos son casos que *exigen* un primer plano.

Balázs define con mucha agudeza ese nivel de intimidad que la cámara logra con el espectador:

En el cine, la cámara arrastra nuestra mirada hacia el espacio en que transcurre la acción, la imagen del film. Es como si todo lo viéramos desde el *interior*, como rodeados por los personajes del film. No es preciso que estos nos comuniquen lo que sienten, pues vemos como ellos ven. Sin duda estás fijo en tu silla, pero no ves a Romeo y Julieta desde allí. Miras hacia el balcón con los ojos de Romeo y ves a Romeo con la mirada de Julieta. A través de tu mirada, tu conciencia se *identifica* con personajes del film.

Todo lo ves bajo *su* ángulo, marchas con la masa, cabalgas con el héroe, vuelas y caes, y cuando alguien mira a otra persona a los ojos, está mirando a los tuyos en la pantalla. Pues tus ojos están en la cámara y se identifican con los de las personas que actúan. Estas personas ven con tus ojos. A este acto psicológico le llamamos *identificación*. Hasta el presente, no ha existido ningún proceso parecido en otra forma artística y en ello se nos revela la originalidad del film²⁰.

El montaje

Los efectos del montaje siempre han suscitado curiosidad entre los interesados en el cine: ¿cómo logra un director transmitir al público *unidad* y *sentido* a través de una sucesión de imágenes independientes? Por qué el espectador acepta que todo ocurre en un mismo tiempo y lugar si *lo que ve* son imágenes que pasan ante sus ojos

¹⁹ Este proceso reflexivo es similar al tipo de consideraciones que el cineasta deberá tomar en cuenta respecto a las características propias de la obra literaria que desea adaptar. (N del A)

²⁰Balázs, Béla, Op. Cit, pp.39, 40

separadas en el tiempo? La respuesta es que el público acepta dicha unidad, primero porque existe ya una *formación* por parte suya que permite -casi simultáneamente- ver la sucesión de imágenes y *después entender* que todo transcurre en un mismo lugar. Y segundo porque el director creó y ordenó *adecuadamente* los planos constitutivos de la escena; de no ser así, el público rechazaría los planos o, simplemente, no entendería nada de lo que ocurre en la pantalla. Esa es la *cultura visual* a la que Béla Balázs se refirió antes.

En la búsqueda por establecer y configurar un lenguaje propio del cine, las *leyes* del montaje ocupan un lugar destacado, ya que conducen a la toma de decisiones trascendentales durante la construcción del film, relacionadas con la selección, ordenamiento y duración de los planos capturados con la cámara. El resultado determinará el efecto que el film tendrá sobre el público, tal como lo sugieren los hallazgos que dieron origen al *Efecto Kuleshov*²¹. Eisenstein, quien además de cineasta²² y colega de Kuleshov fue un teórico del cine, escribió importantes ensayos sobre el poder expresivo del *montaje* en la narración cinematográfica:

De muy diversos modos encontramos repetida la idea de que el medio cinematográfico debe aprovechar sus virtualidades para “actuar como un arado en el cerebro de los espectadores”; que más allá del *cine-ojo* de Dziga Vertov, debe ser aprovechada su capacidad de “atracción” para actuar como un “cine-puño”. (...) Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es *obligado a marchar por el mismo camino* recorrido por el autor al crear la imagen²³.

Para Eisenstein, el reto fundamental del cine consistía en expresar mediante la imagen las ideas abstractas, provocando en el espectador *reacciones sentimentales previsibles con anterioridad*. Para lograrlo, el creador del cine tiene que encontrar de alguna manera las combinaciones de imágenes precisas, no traduciendo simplemente una idea por cualquier anécdota o historia. En sus palabras: “De la imagen al sentimiento, del sentimiento a la tesis”.²⁴

²¹ Lev Kuleshov demostró el poder creador del montaje con un famoso experimento en el que conseguía infundir en un espectador diferente fuerza emocional, a partir de un único primer plano inexpressivo de un actor, según el contenido de los planos que le yuxtaponía: un cadáver, una mujer, un plato de sopa, un niño. Estos experimentos siguen de cerca la línea de experimentación de Pavlov sobre los condicionamientos animales. (N del A)

²² Eisenstein terminó solamente seis películas en su carrera de cineasta, pero es común ver en su filmografía que se incluyen los numerosos experimentos que realizó, precisamente porque su carácter de *teórico del cine* requirió de esas pruebas *inacabadas* para avanzar en su búsqueda conceptual y expresiva.

²³ Eisenstein, Sergei, *Teoría y técnica cinematográfica*, pp. 14, 19

²⁴ Uno de los proyectos que Eisenstein nunca llegó a realizar fue la versión cinematográfica de *El Capital* de Marx. Este Proyecto da una idea de las dimensiones que abarcaba la visión de Eisenstein respecto a las capacidades narrativas y expresivas del cine. Véase Eisenstein, Sergei, op.cit, p.15 (N del A).

Sobre *El acorazado Potemkin* y *Octubre* de Eisenstein, dos películas emblemáticas de los inicios del cine ruso, comenta Balázs:

Las imágenes que muestran (en *El acorazado Potemkin*) a los cosacos del zar disparando desde las escaleras del puerto de Odesa contra el pueblo desarmado e indefenso, son imágenes clásicas en la historia del cine. No vemos a los cosacos, sólo sus botas. Estas estúpidas y torpes botas que avanzan marcando el paso, que pisotean rostros humanos. La imagen adquiere una fuerza metafórica. Éste es el estilo soviético.

En *Octubre*, Eisenstein nos muestra el asedio del Palacio de Invierno de los zares en Petersburgo. No vemos el asalto definitivo, sino únicamente la gigantesca araña de la sala del trono que tiembla con los cañonazos. Es una lámpara poderosa, centelleante, en forma de corona. Es el símbolo del poderío del zar. La vemos temblar, tambalearse y finalmente caer. Sin que la imagen haya dejado de ser, la imagen real de un objeto se transforma en un símbolo. Adquiere un segundo y más poderoso significado.²⁵

Con una *perspectiva propia*, apoyados en el *encuadre* y en un *montaje* que propicie los efectos de asociación en el espectador, el cine mudo soviético alcanzó gran renombre, logrando un profundo simbolismo poético a través de imágenes reales, al servicio de una filosofía social.

La llegada del cine sonoro en la década del 30 -a pesar de que tuvo sus detractores-²⁶, impulsó el proceso de educación del *público de cine*, pues la música, los sonidos ambientes y los diálogos –con sus matices *alto*, *bajo* y sus predominancias *cercano*, *lejano*, *puro* o *mezclado con otros sonidos* –, se insertan en un film como elementos adicionales de *unidad* entre los planos. El sonido llega como un universo lleno de posibilidades en su relación con la imagen, como *escuchar un espacio* sin verlo, o llenar de *profundidad sonora* un primer plano íntimo, en éxtasis, que llega a conmover.

De la narración a la identificación

Cuando el director busca conscientemente *golpear los sentimientos* del espectador –como lo sugiere Eisenstein en su teoría del montaje cinematográfico– para llevarlo a una vivencia reflexiva sobre su propia existencia y la del mundo que lo rodea, es necesario que el público logre un nivel de *identificación* con las ideas, imágenes, personajes y situaciones presentes en el relato. El logro de esta

²⁵ Béla Balázs, Op cit, p. 239.

²⁶ Para Balázs, el cine sonoro fue un “retroceso al teatro fotografiado”. Él y otros, cuando protestaron contra el sonoro alegaban -con toda razón- que el sonido no llegó al cine con la misma poesía con la cual se había desarrollado la imagen y lo volvió *una simple copia* de la realidad. En palabras de Balázs, al referirse al descenso que tuvo la poesía visual del cine soviético con la llegada del sonoro: “Las palabras hicieron inútiles las metáforas mudas de las imágenes”. Véase: Béla Balázs, Op.Cit. p.47-50 y p. 240.

identificación define, en gran parte, la efectividad con la que utilizamos los elementos del lenguaje cinematográfico.

Hemos crecido viendo cine, percibiendo el resultado de estas peculiaridades del lenguaje cinematográfico; gradualmente, aprendimos a leer y entender las imágenes, sin que hoy tengamos conciencia real del proceso de asociación visual que opera en nuestra mente. Al respecto, comenta Balázs:

Aceptamos que las imágenes descompuestas en sus elementos y que aparecen en una sucesión cronológica, componen en nuestro consciente una escena unitaria y continua, sin darnos cuenta de tan complicado proceso. Se trata de una capacidad creadora de nuevas ideas, de una elevada cultura, desarrollada en un corto periodo. Ya no recordamos los pocos años necesitados para comprender el lenguaje de las imágenes; de ellas sacamos conclusiones e identificamos perspectivas, metáforas y símbolos.²⁷

Para que se produzca la *identificación* en el espectador, el lenguaje del cine articula unos recursos y unas estrategias. En su prólogo al libro *El lenguaje del cine de Marcel Martin*, Simon Feldman destaca tres *características esenciales* de este nuevo arte, que serán desarrolladas por Martin en su libro:

- 1) La **intensidad**, por la fuerza narrativa resultante de la yuxtaposición de imágenes y sonidos al servicio del relato;
- 2) La **intimidad**, por la forma en que la cámara penetra, aislándolos, en los detalles más ínfimos;
- 3) La **ubicuidad**, porque nos transporta libremente a través del tiempo y el espacio²⁸.

También Julio Cabrera, en su texto *El cine: 100 años de filosofía*, asigna unas particularidades al lenguaje del cine, que le permiten –según este autor– “obtener ese impacto emocional, fundamental para la *cognitiva* del concepto-imagen.²⁹

- 1) La *pruriperspectiva*, o sea la capacidad que tiene el cine de saltar permanentemente de la primera persona (lo que ve o siente el personaje) a la tercera (lo que ve la cámara), e inclusive a otras personas o semipersonas que el cine es capaz de construir, y de llegar hasta el propio fondo de la subjetividad.

Cabrera ilustra este punto con una escena de la película *Érase una vez en el Oeste*, de Sergio Leone. Para explicar conceptual-imaginariamente la noción de Venganza,- sostiene Cabrera-, es fundamental que se sepa que Frank, en el momento de morir, *está pensando* en la maldad que hizo en el pasado y en virtud de la cual está

²⁷ Balázs, Béla, Op cit, p. 32

²⁸ Feldman, Simon, en el prólogo a *El lenguaje del cine*, de Marcel Martin, p. 10.

²⁹ Cabrera, Julio, *El cine: 100 años de filosofía*, p. 27. Posteriormente volveremos sobre las diferencias que establece Cabrera entre *concepto-imagen* y *concepto-idea* (N del A).

actualmente siendo ajusticiado. El bandido *muere recordando* el terrible mal que hizo al hermano del vengador, años atrás. La cámara se mete literalmente en la cabeza de Frank y simultáneamente asistimos al duelo final, a su muerte y a sus pensamientos, porque todo esto es relevante en la estructuración fílmica de la noción de venganza. Ningún concepto-idea podría penetrar tan hondamente en el interior de una noción como este tipo de lenguaje lo hace, afirma Cabrera.³⁰

- 2) La casi infinita capacidad del cine para *manipular tiempos y espacios*, avanzar y retroceder, imponer nuevos tipos de espacialidad y temporalidad, como solamente el sueño puede hacerlo.
- 3) El *corte cinematográfico*, la puntuación, la particular manera de conectar cada imagen con la anterior, la secuencia cinematográfica, el montaje de cada elemento, el fraseo cinematográfico.

En otras palabras, Cabrera está diciendo que el cine permite:

- a) Infinitos puntos de vista,
- b) Indefinidas coordenadas espacio-temporales de la acción, y
- c) Un manejo de las conexiones, a través del poder del montaje.

Es una aproximación que coincide prácticamente punto a punto con la propuesta de Martin, quien nos refería la *intimidad*, la *ubicuidad* y la *intensidad*.

En su libro *El cine como arte*, Rudolph Arhneim también enumera y analiza las estrategias y los recursos creativos que, según él, aportan la cámara y los procesos propios del cine para favorecer la *identificación* del espectador. En general, se trata de funciones y operaciones técnicas que ocurren al interior de la cámara, en el procesado o en el montaje y que inciden directamente en el resultado visual y expresivo del film:

- 1) Puntos de vista: encuadres y ángulos de observación
- 2) Profundidad de campo selectiva
- 3) Manipulación del enfoque
- 4) Perspectiva y tamaño aparente
- 5) Movimientos de presentación/seguimiento (*paneo*)
- 6) Movimientos de traslación (*travelling*)
- 7) Superposición de imágenes (y efectos de *croma key*)
- 8) Rupturas espacio-temporales
- 9) Ausencia de orientación espacial
- 10) Lentes y filtros especiales
- 11) Inversión de marcha de la película
- 12) Control del color y del contraste
- 13) Control del sonido
- 14) Efectos *especiales* en la cámara (y en la posproducción)

Arnheim coincide con Martin y Cabrera en los aspectos de la intimidad de los puntos de vista (1 a 4), la fuerza del montaje (5 a 7) y las rupturas espacio-temporales

³⁰ Cabrera, Julio, Op.Cit, p.28

(8 y 9), para luego agregar una interesante serie de artificios que se pueden lograr en la realización cinematográfica, mediante la manipulación de las ópticas (lentes y filtros), la dirección de la filmación o de la reproducción, el manejo del color y del sonido y los efectos especiales.

Ahora, el verdadero poder que tiene el lenguaje cinematográfico reside en el uso inteligente que el director haga de estos recursos y estrategias narrativas, propios del cine. Arnheim advierte sobre el reto que esto implica para el trabajo creativo:

Hemos visto las posibilidades ilimitadas de modelación y transformación de la naturaleza que encierra el medio cinematográfico en sí mismo. (...) Hay que reconocer que la mayoría de los directores de cine no utilizan con mucha originalidad los medios artísticos que están a su disposición. En vez de producir obras de arte, le cuentan anécdotas al público. Ellos, al igual que sus patrones y sus auditorios, no están interesados en la forma, sino en el contenido. No obstante, abundan los ejemplos que demuestran que el cine es capaz de cosas mejores; no hay un gran número de obras de arte magníficas, completas, coherentes y perfectamente acabadas – el arte es todavía joven para ello y aún está en una etapa muy experimental –, pero con todo hay bastantes Films que muestran, en determinadas escenas, en ciertos recursos, en los esfuerzos de algunos intérpretes, lo que este arte podría ser, lo que todavía está oculto e inexplorado³¹.

Quiero terminar esta primera parte con la afirmación de que el cine, en su evolución, fue descubriendo un lenguaje propio, cuyos dos pilares fundamentales fueron, de un lado, la *invención* de los primeros planos y, del otro, las leyes experimentales del montaje cinematográfico. Pero, como hemos dicho, no bastan unos diferenciadores narrativos basados únicamente en estrategias y recursos tecnológicos, sino que se requiere una gran agudeza de parte del director para maniobrar con el lenguaje hasta producir una obra de arte que conecte con las emociones del espectador, propiciando su identificación.

Volveré sobre el coraje de los pocos directores que han llevado el lenguaje del cine al nivel de obra de arte, después de las siguientes consideraciones sobre el valor estético que aporta la adaptación a una obra literaria.

³¹ Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, p.100

II. LA ADAPTACIÓN DE LA LITERATURA AL CINE Y EL VALOR ESTÉTICO

Cuando se desea abordar la *traducción* entre dos universos semióticos diferentes –en este caso de los textos de la literatura a los *textos* fílmicos-, es de rigor evitar el uso de valoraciones jerarquizantes entre los medios. No se trata aquí de defender cuál medio es más eficaz que el otro en la construcción de una obra de arte. Mejor que eso -y allí radica el verdadero reto de la adaptación-, se trata de emprender la *creación* de una obra nueva, a través de la reescritura, utilizando todos los recursos *útiles* que provee el nuevo medio, *al servicio* de los requerimientos del medio original. En este proceso, no será tan importante que la nueva obra sea *fiel* al contenido o a la estructura de la obra original, sino que se inviertan todos los esfuerzos y recursos necesarios para conservar *el sentido* de la obra. Sólo así la labor creadora redundará en la más alta gratificación.

Tomemos, para comenzar, las adaptaciones que parten de la literatura dramática; si se entiende inicialmente la adaptación como *revisión y modificación* de los contenidos de una obra teatral, es una práctica muy frecuente desde épocas pasadas.

En el primer capítulo de su libro *Eighteenth Century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, el historiador Georges Brennan relata cómo “la práctica de alterar las obras para satisfacer el gusto de la época empezó tan pronto como las salas abrieron sus puertas”. Sigue Brennan:

En *Roscius Anglicanus (1708)*, John Downes registra cómo la compañía teatral de William Danevant le dio a *Romeo y Julieta* un “rejuvenecimiento” y fue convertida por James Howard en una tragicomedia en la cual “Romeo y Julieta quedaban con vida al final de la pieza”, alternando las presentaciones de la Tragedia un día, con la tragicomedia al día siguiente, y así sucesivamente. La libertad que se habían tomado no era para nada inusual. El propio Danevant convirtió las obras teatrales *Macbeth* y *La Tempestad* en óperas. Otros adaptadores siguieron su ejemplo³².

De acuerdo con los hallazgos de Brennan, las compañías teatrales en Londres aportaron grandes modificaciones a las obras de Shakespeare a lo largo del siglo XVIII; modificaciones que se sumaban a las que el propio Shakespeare introducía a sus textos entre presentaciones³³, con una diferencia sin embargo: Shakespeare agregaba cantos o eliminaba rimas *sin alterar el sentido* original de la pieza; en

³² Brennan, Georges, *Eighteenth Century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, p.1. (Trad. del autor).

³³ Montague, Arthur, *Shakespeare en el cine*, p.11

cambio, los adaptadores del siglo XVIII eliminaron escenas completas, quitaron personajes, “modernizaron” las rimas, todo con la serena conciencia de estar *superando los errores* de Shakespeare, errores que –según el juicio de los adaptadores- tenían su origen en la *época de barbarie* que le había correspondido vivir a Shakespeare y también a causa de su *poca ilustración*³⁴.

El siglo XVIII, dominado por las “reglas” neoclásicas, de creciente racionalismo, consideró *normal* por ejemplo adaptar a *Romeo y Julieta* eliminando el personaje de Rosaline (el antiguo amor de Romeo), así como toda mención a ella. Lo justificaron argumentando que un personaje de la talla moral de Romeo no debía dar rienda suelta a “devaneos amorosos ocasionales”. Igual sucedió con el suicidio final, el cual era especialmente mal visto para un carácter como Julieta, representante de la mujer en su pureza juvenil. De ahí el éxito de la adaptación, en la cual la pareja permanecía con vida durante toda la obra. Así, cualquier texto o personaje que no mostrara con *verosimilitud* su pertenencia al “bien *puro* enfrentando al mal *puro*” fue removido de las piezas de teatro de esa época.³⁵

Ya hemos dicho antes que, con la invención y posterior difusión del cine -entre fines del siglo XIX y comienzos del XX-, muchos de los impulsores de los primeros “proyectos cinematográficos” se dedicaron a filmar piezas teatrales³⁶. La cámara registraba la obra como la podría ver un espectador desde la sala, estático en su silla. Y se insertaban unos títulos, a modo de diálogos principales. A propósito de estas primeras tentativas de adaptación del teatro al cine, comenta André Bazin:

El fotografiar el teatro ha sido siempre una tentación para el cineasta, ya que es en sí un espectáculo; pero el resultado es de todos conocido. Y con mucha razón – al menos aparentemente-, la expresión “teatro filmado” ha llegado a ser el lugar común del oprobio crítico. Por lo menos la novela requiere un cierto margen de creación para pasar de la escritura a la imagen. El teatro, por el contrario, es un falso amigo; sus ilusorias semejanzas con el cine llevan a éste a una vía muerta, lo atraen a la pendiente de todas las facilidades. Cuando, sin embargo, el repertorio dramático de *Boulevard* ha dado origen a algún film aceptable, se debe a que el director se ha tomado con la obra libertades

³⁴ Véanse en detalle las crónicas de Brennan, Op, Cit, pp 5-20, donde el autor registra minuciosamente las intervenciones “poco o nada inocentes” a la obra original de Shakespeare. (N del A)

³⁵ Otros cambios, como la eliminación de escenas y la actualización de las rimas, aparecen detalladamente explicados en la obra de Brennan, a la luz de la *aplicación mecánica* de las “reglas” neoclásicas, predominantes en ese periodo (N del A).

³⁶ Relata Arthur Montague en su libro *Shakespeare en el cine* cómo en 1900 se filmó la escena del duelo de Hamlet con nada menos que Sarah Bernhardt en el papel de Hamlet, “con el constante peligro de hacerse daño con aquella espada” (N del A).

análogas a las que tácitamente se autorizan con la novela, conservando en último extremo sólo los personajes y la acción³⁷.

Esta cita introduce un elemento muy importante: la *traducción* de la literatura al cine involucra, por parte del director, unas libertades que, de aceptarse, conducen a la reescritura del original; de negarse, podrían reducir la efectividad del relato fílmico a niveles tan bajos como el equivalente del “teatro filmado”, o sea películas sin ningún elemento creativo en el nivel de la narración.

En términos similares se expresa Jaime García Saucedo en su libro *La cámara y la tinta*, cuando afirma, al referirse al trasvase de la literatura al cine, que el adaptador sólo retiene unos cuantos elementos del texto original:

Se trata de la armonización entre lenguajes que son profundamente diferentes. En este arduo trasvase de la materia al “lenguaje de las imágenes”, lo que se conserva es el entramado de la historia, la anécdota del cuento o la novela, los caracteres de los personajes y las descripciones físicas³⁸.

Asimismo el cineasta colombiano Víctor Gaviria, en su artículo *La adaptación de la literatura al cine*, reprocha a los adaptadores que se limitan a *imitar* la obra original:

El primer pecado de la adaptación es tratar de copiar, de imitar, de reproducir los elementos del texto original. Cuando se hace así, tal vez como (ocurrió) en *La Mansión de Araucaíma*, se cae en la “ilustración” y lo que más se echa de menos entonces es un sentido general de la historia.³⁹

Para Gaviria, los narratólogos aportan una pista importante al hacer la diferencia entre los dos elementos complementarios de un relato: “el argumento” y “la historia”; el primero son los elementos visibles y finitos, sucesivos, que hacen el relato que el espectador ve o lee; y “la historia” es todo aquello que se suscita a partir de esa lectura. Para Gaviria, toda persona que lee un texto provoca una nube de asociaciones -que Octavio Paz llamó “nube de significados”-, de la cual debe salir el segundo texto, en el otro lenguaje, en este caso el cine. Esa *nube de significados* a los que alude Gaviria en referencia a Octavio Paz, es el bagaje conceptual y también el material: son los recuerdos, las experiencias vividas y que cada quien acumula durante su vida. Es claro que en el caso de un adaptador, una gran nube de significados constituirá un apreciable tesoro, en la construcción de nuevos textos fílmicos.

³⁷ Bazin, André, *Qué es el cine?*, pp.102,10, en el capítulo “A favor de un cine impuro – en defensa de la adaptación”.

³⁸ García Saucedo, Jaime, *La cámara y la tinta*, p83.

³⁹ Gaviria, Víctor, *La adaptación de la literatura al cine*, capítulo del libro *Literatura y cine* de Augusto Escobar, pp. 130,131

Dejando de lado por un momento este importante hallazgo – que toda *buena adaptación* involucra necesariamente una reescritura del texto literario original-, volvamos al análisis de las adaptaciones del teatro al cine.

A la hora de adaptar a Shakespeare, el autor –repito- más llevado al cine, las películas más difundidas han sido *Macbeth*, *Othello*, *Enrique V*, *Romeo y Julieta*, y *Hamlet* -la favorita del cine- con no menos de 7 versiones filmadas en 1914⁴⁰.

Ahora, por más famosas que estas adaptaciones hayan resultado entre el público y por más renombrados también que hayan sido sus directores, los críticos han detectado alteraciones graves del original, que como dijimos, desvirtúan el *sentido* que el autor creó para una escena o para la obra completa. Citemos algunos ejemplos:

Orson Welles dirigió **Macbeth** en 1948; en la primera escena, cuando Macbeth y su esposa aparecen juntos, Shakespeare diseñó los diálogos de forma que quedara en evidencia la debilidad de Macbeth frente a la ambición desmedida de su esposa. En el texto original, la pareja habla sobre las importantes decisiones que deben tomar frente a las amenazas que pesan sobre su reino; la esposa casi ni escucha lo que dice Macbeth y termina con las duras palabras: “Déjame el resto a mi”. En la película, en cambio, Welles le dio ese texto a Macbeth, lo cual altera completamente la percepción que el espectador recibe sobre el personaje.

También en 1948, se exhibe el **Hamlet** de Laurence Olivier; el crítico Montague advierte sobre la excesiva simplificación que el director aportó al carácter del personaje de Hamlet quien, según él, queda reducido simplemente a un joven *indeciso*. Lo grave de esta modificación es que, si existía alguna acción benéfica que Hamlet pudiera tomar era precisamente la indecisión o, mejor dicho la inacción, ya que lo que estaba en juego era asesinar a su tío, rey legítimo de Dinamarca!

Romeo y Julieta: La versión de Castellani (1954) incluye un artificioso galope de Romeo en un momento de gran tensión dramática, el cual no sólo no sirve a la tensión, sino que ésta cae y se destruye por completo la efectividad de la escena. Asimismo, en la versión de Zeffirelli (1968), el prolongado duelo entre Romeo y Tibaldo resulta más un accidentado recorrido turístico por las hermosas locaciones originales

⁴⁰ Montague, Arthur, *Shakespeare en el cine*, p.8.

de Verona que un combate a muerte impulsado por el dolor que produjo el asesinato de Mercucio –amigo de Romeo-, a manos de Tibaldo, como lo propone Shakespeare.

Los últimos ejemplos de variaciones importantes en la adaptación al cine, que han desvirtuado el sentido de la obra original, corresponden también a adaptaciones de Romeo y Julieta: tanto en la variante musical **West Side Story** (1957) como en **Julieta + Romeo** de Baz Luhrmann (1996), ambos directores decidieron que las películas podían concluir...sin que se diera la reconciliación entre las familias Capuleto y Montesco!

Este final resulta particularmente “incómodo” en la versión de Luhrmann porque ambos jóvenes mueren trágicamente y a pesar de todo sus progenitores continúan imperturbables. En *West Side Story*, Tony muere (Romeo) y María (Julieta), quien sobrevive, reta a ambas familias a cesar sus odios.

Para mencionar también los aciertos de una adaptación al cine de Shakespeare, el crítico Montague resalta los méritos cinematográficos presentes en la versión de **Arturo V**, de Laurence Olivier:

Enrique V es sin duda la mejor película que Shakespeare ha realizado hasta el momento y está llena de bellezas que son del cine. El comienzo en el Globe Theatre, las escenas de los campamentos, la batalla, sobretodo la inolvidable carga de caballería que empieza tan lentamente para llegar por fin a un frenético galope, cuyo ritmo se repite en nuestra sangre⁴¹.

Estos ejemplos relacionados con la adaptación de obras teatrales al cine pretende dejar en evidencia el delicado puente que el director debe cruzar para llegar a la reescritura del nuevo “guión”. En efecto, el director tiene que echar mano de todos los recursos y estrategias que le ofrece el lenguaje del cine para que, al traducir la “historia”, el film resultante consiga *respetar* lo que el autor buscaba al poner en el texto a evolucionar unos personajes en unas situaciones determinadas. Esto es lo que el semiólogo André Bazin llamó la *libertad estilística* que los directores han ganado en la captación y representación consciente de la belleza, gracias a la evolución del lenguaje del cine:

Hacer cine hoy es contar una historia en un idioma claro y transparente. Pocos movimientos de cámara hacen notoria la presencia de ésta y pocos primeros planos no corresponden a la percepción normal de nuestros ojos. (...) La originalidad de la expresión es completamente libre: responde a una elección deliberada conforme a la intención artística. Por primera vez desde los orígenes

⁴¹ Montague, Arthur, *Op.Cit*, p.29

del cine, los directores, respecto de la técnica, trabajan en las condiciones normales del artista.⁴²

Visto así, el cine se vuelve arte de frontera, de rupturas estéticas y conceptuales, abandona los moldes conocidos y puede impactar a la cultura donde está inmerso:

Las formas nuevas del arte del film, nacidas en Hollywood, demuestran que la gente no contempla el mundo interior del film desde una prudente distancia o en otra dimensión. (...) Este arte no sólo descarta cualquier idea de consideración desde la distancia, sino que crea en el espectador la ilusión de encontrarse en el centro de la acción, en el espacio en que se desarrolla el film⁴³.

El lenguaje del cine y el valor estético

Desde los grandes pensadores griegos hasta hoy, mucho se ha reflexionado sobre el concepto de estética y sobre la noción de valor estético. Según el filósofo contemporáneo Julio Cabrera, la Filosofía conceptual “se ha asumido abiertamente como “apática”, sin *pathos*, guiada exclusivamente por el intelecto y dejando de lado emociones e impactos sentimentales. Esto fue así hasta la aparición de algunos “rebeldes” como Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Kierkegaard, Heidegger, quienes problematizaron la hegemonía de la razón intelectualista y la sistemática exclusión del componente emocional en la tarea de captación del mundo. A partir de ese momento, el *pathos* se incluye en la ventana de observación del mundo. En este sentido –afirma Cabrera-, son los pensadores más “cinematográficos” de la historia de la Filosofía⁴⁴.
Agrega:

Tal vez el sentido del mundo solo sea captable a través de una combinación –estratégica y amorosa- de *sense* y *sensibility*, como diría la profesora Emma Thomson. En ese sentido se habla aquí de una “razón logopática”, de una racionalidad que es lógica y afectiva al mismo tiempo, y que se encontraría presente en la literatura, en la filosofía de los mencionados “rebeldes” y, ciertamente, en el Cine.⁴⁵

Aquí se consolida el puente que une la literatura con el cine: de una parte, una narrativa que se apoya en las emociones, en la expresión de la percepción sensible; pero también, la sensibilidad de un grupo selecto de directores que confirman la existencia posible de unas elecciones conscientes y una genialidad creadora. Los mismos argumentos por los que, en literatura, se realzan -y se reeditan- unos escritores más que otros, hasta llegar a la conformación de un *canon literario*.

⁴² Bazin, André, *L'écran français*, No. 60, 1946

⁴³ Bálazs, Béla, Op.Cit, p.41,42

⁴⁴ Cabrera, Julio, Op.Cit, p.9.

⁴⁵ Cabrera, Julio, Op.Cit, p.9

En el cine, las posibilidades expresivas –estéticas- que evolucionaron con las elipsis, los enlaces, las transiciones, las metáforas, los símbolos, la profundidad de campo, los fenómenos sonoros, el manejo de los diálogos, el espacio y el tiempo y el montaje, hacen que el cine ofrezca un lenguaje a la vez sutil y complejo, capaz de transcribir con holgura y precisión los acontecimientos y las conductas, pero también los sentimientos y las ideas.

El crítico Alexandre Astruc, profetizó en 1948, en un célebre texto, el nacimiento de una nueva vanguardia cinematográfica. Escribió:

El cine se está convirtiendo en un medio de expresión...luego de haber sido en forma sucesiva una atracción de feria, una diversión parecida al teatro ligero, o un medio para conservar las imágenes de la época; poco a poco se va transformando en lenguaje (,,,) es decir, en una forma mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por abstracto que sea o traducir sus obsesiones como sucede hoy en el ensayo y la novela. Por eso, a esta nueva etapa la llamo “de la cámara al bolígrafo”. Quiere decir que poco a poco el cine se irá apartando de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata y de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan dúctil como el del lenguaje escrito. Hasta ahora, el cine no ha sido sino un espectáculo (...) ahora, está encontrando una forma en la que se convierta en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento se podrá escribir directamente en la película.⁴⁶

Resulta muy significativo que la figura que utiliza Astruc: *de la cámara al bolígrafo*, abre una puerta a la idea de que el cine está listo para alcanzar un estatus de arte. Arte para una escritura audiovisual con lenguaje propio; algo que al cine se le negó desde su nacimiento, o por lo menos la mayoría de los directores eludió esa responsabilidad⁴⁷. En su libro *El lenguaje del cine*, Marcel Martin habla sobre este polémico artículo de Astruc:

La expresión la cámara-bolígrafo señala la posibilidad y la necesidad del cine de apartarse de las influencias literarias (la narratividad) y figurativas (la “impresión de realidad”) que hasta ahora han puesto trabas a un enfoque nuevo del mundo exterior y a una nueva concepción de la escritura cinematográfica⁴⁸.

Aunque el artículo de Astruc era ciertamente profético, quienes le dieron la razón fueron más bien películas posteriores, como *El silencio del Mar de Melville*, las

⁴⁶ Astruc, Alexandre: “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo” (Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-bolígrafo), en: L’écran français, no. 144, 1948

⁴⁷ Como hemos visto, solamente unos pocos pioneros y teóricos, como Griffith y Eisenstein tuvieron el coraje de explorar el arte cinematográfico con un estatus de arte y abonaron a esta idea con sus resultados (N del A).

⁴⁸ Martin, Marcel, Op.Cit, p. 255

de Bresson a partir de *Un condenado a muerte se ha escapado* y las de Alain Resnais. Estas películas fueron vistas por los críticos y catalogadas en una corriente intelectual o literaria porque rechazan el espectáculo –instaurado por Hollywood- y también el lenguaje tradicional.

Sobre el surgimiento de directores que se atrevieron romper ese lenguaje tradicional, comenta Martin:

El lenguaje cinematográfico se ha ido elaborando, desde Griffith hasta Eisenstein, y ha ido conquistando -desde Renoir hasta Rossellini y desde Antonioni hasta Wenders- una sencillez y una libertad nuevas. (...) En una película de Antonioni o de Wenders, por ejemplo, sólo el montaje (muy lento) y la expresión de la duración (su resultante) y del espacio (su corolario) pueden ser objeto de un análisis estético: todos los demás componentes de la escritura, prácticamente se han ignorado o se han sublimado⁴⁹.

A partir de la publicación de Astruc, sobretodo en Europa, se empezó a utilizar la palabra *estilo* para evitar el uso –ambiguo- de la palabra *lenguaje*. Bresson se refirió al *estilo* como “todo lo que no es la técnica”⁵⁰. El *lenguaje*, común a todos los cineastas, es el punto de encuentro de la técnica y la estética; en cambio el *estilo*, específico a cada uno, es la sublimación de la estética en la técnica. Al respecto, Martin puntualiza cuáles directores han sabido conducir su obra por la senda del estilo:

Algunos realizadores acceden directamente al estilo: Chaplin, Flaherty, Murnau, Renoir, Buñuel, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Rossellini, Wenders, sin pasar a la etapa del lenguaje entendido en su acepción restrictiva.⁵¹

¿Qué hace entonces diferentes a estos directores o sus películas? ¿Qué ocurre cuando un director aborda su *estilo* directamente, eludiendo las restricciones del lenguaje? Parafraseando a Julio Cabrera, lo emocional no desaloja lo racional, sino que lo redefine. No es que este grupo reducido de directores haya tratado de expresar en poesía pura, como mensajes puramente emocionales, todo lo que careciera para ellos de sentido cognitivo, sino que –en palabras de Cabrera- utilizaron una racionalidad *logopática* y no tan sólo *lógica*. Agrega Cabrera:

De no hacerlo así, estarían huyendo, una vez más, de lo sublime (...) El Cine no sería una especie de claudicación ante algo que no tiene ninguna articulación racional y a lo que, por consiguiente, se proporcionaría un vehículo “puramente emocional” (equivalente a un grito), sino otro tipo de articulación racional, que incluye un componente emocional.

Termina esta idea diciendo:

El Cine, visto filosóficamente, es la construcción de lo que llamaré *conceptos-imagen*, un tipo de “concepto visual” estructuralmente diferente de los

⁴⁹ Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, p. 252.

⁵⁰ Bresson citado por Marcel Martin en: *L'écran français*, no. 144, 1948, p. 60

⁵¹ Martin, Marcel, *Op.Cit*, p. 255

conceptos tradicionales utilizados por la Filosofía escrita, a los que llamaré aquí *conceptos-idea(...)*⁵².

Podemos afirmar entonces que el valor estético de la adaptación, o mejor, la *posibilidad* que tiene el director de aportar con su película al valor estético de una obra literaria nace, por una parte, del dominio consciente del director sobre las estructuras, estrategias y recursos propios de los lenguajes implicados, cine y literatura; y por otra parte, de la capacidad *creadora* del director para construir, con un *estilo* propio, el nuevo relato fílmico, cuya esencia formal y conceptual toca directamente con la expresión de las emociones. Hacerlo implica mucho coraje –y un gran dominio del medio- por parte del director, por cuanto logra *liberar* el cine de su sino como espectáculo de masas.

⁵² Cabrera, Julio, Op.Cit, pp.16,18

Conclusiones

En el recorrido a lo largo de este ensayo, visitamos momentos claves de la evolución del lenguaje cinematográfico: los pioneros y los primeros teóricos, desde la representación de ideas y valores sociales en el cine mudo hasta el salto narrativo que significó el perfeccionamiento del cine sonoro. Descubrimos que en ese lenguaje propio, el cine exhibe unas estrategias y unos recursos que conducen al espectador a su identificación con personajes y situaciones, mediante *movimientos sensibles* que se operan en él, algo determinado en gran medida por las habilidades del director para traducir el texto literario al texto de las imágenes y los sonidos.

Entre las estrategias y recursos propios que mencionamos en estas páginas, hemos destacado las siguientes:

- 1) La fuerza que aporta *el montaje*, por el efecto resultante de la yuxtaposición consciente de imágenes y sonidos;
- 2) Los *juegos temporales y espaciales*, que permiten saltar de un lado a otro, en tiempo y en espacio;
- 3) Los infinitos *puntos de vista*, que llevan al espectador a vivir el relato ya sea desde su propia subjetividad, o desde adentro: desde la subjetividad de los personajes;
- 4) El uso de los *primeros planos*, que permiten establecer unos niveles muy fuertes de intimidad -expresivamente hablando-, entre el relato fílmico y el espectador;
- 5) La *alteración de la espacialidad* que se logra en el cine, al manipular conscientemente la perspectiva con diversos tipos de lentes, el enfoque selectivo y la elección de una determinada profundidad de campo, permiten llevar al espectador a que mantenga su atención enfocada en los aspectos que el director desea subrayar.

También hemos dicho aquí que el trasvase de obras literarias al cine debe emprenderse con plena conciencia de que es necesaria una reescritura de la historia original con el propósito esencial de respetar el *sentido* de la obra literaria original. Esto elimina un equívoco que acompañó buena parte del Siglo XX, cuando se medía la efectividad de una adaptación literaria al cine por su nivel de *fidelidad*, entendida

ésta como la semejanza formal –diálogos, situaciones, personajes, lugares- que la película presentaba, con relación al texto original.

Por último, examinamos el asunto del valor estético y entendimos que existe un conjunto completo de fuerzas que pugnan por participar en el proceso creativo y expresivo del cineasta y que el cine contemporáneo -y también el de algunos pioneros *vanguardistas*- dejó de lado el lenguaje para entrar en el *estilo*. El cineasta de hoy dispone de una forma de expresión tan sutil como el lenguaje escrito, aunque no está forzado a utilizar los procedimientos tradicionalmente considerados los equivalentes cinematográficos de los del lenguaje escrito.

Quiero concluir con una cita de Marcel Martin que, aunque extensa, ubica muy bien el terreno que pisan los directores de cine contemporáneos que se han atrevido a proponer y seguir su propio *estilo*:

Los personajes de Antonioni o de Resnais gozan de una psicología cuya profundidad y agudeza quizá no tengan nada que envidiar a la de los héroes de Proust y de Joyce; desde este punto de vista, el cine ya no tiene que tener complejos de inferioridad respecto de la literatura.

El caso de Marguerite Duras es típico en este aspecto: entre sus libros, sus obras teatrales y sus películas no hay diferencias fundamentales; las películas no son “adaptaciones” o “ilustraciones” de los primeros, sino sus estrictos equivalentes en otro registro expresivo y, si se ponen en un mismo plano el lenguaje cinematográfico y el lenguaje filmado, marcan la apoteosis de un *cine literario* que, sin embargo, es específicamente cinematográfico y en ningún caso justifica la connotación peyorativa ligada al calificativo “literario” por quienes desestiman este nuevo cine⁵³.

Esto nos da una pista muy reveladora para concluir que sí existe un grupo selecto de directores que, a través de un *estilo* propio, con un dominio tanto técnico como conceptual de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico, y sobre todo interesados en revelar las ideas, y también los sentimientos y las emociones humanas, han creado -y seguirán creando- verdaderas obras maestras del cine, obras *experimentales* en el sentido más amplio del término, obras de arte cinematográfico.

En esos casos, así sean pocos, el aporte de valor estético a la literatura a través del cine está asegurada.

⁵³ Martin, Marcel, Op.Cit, p. 255

Bibliografía

1. Bazin, André, *Qué es el cine?*, Rialp, España, 2006
2. Balló, Jordi y Xaxier Pérez, *La semilla inmortal*, Anagrama, España, 1997
3. Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, Espasa-Calpe, España, 2006
4. Deutches Institut fur Filmkunde, *Shakespeare im film*, 1964
5. Montague, Arthur, *Shakespeare en el cine*, Ed. Nacional, Madrid, 1958
6. Cabrera, Julio, *Cine, 100 años de filosofía*, Gedisa, España, 2002
7. Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Gedisa, España, 2002
8. Balázs, Béla: *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, España, 1978
9. Eisenstein, Sergei, *Teoría y técnica cinematográfica*, Rialp, España, 1989
10. Peña-Ardid, Carmen , *Literatura y Cine*, Cátedra, España, 2009
11. Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Paidós, España, 1990
12. García Saucedo, Jaime, *La cámara y la tinta*, U. Externado de Colombia, Bogotá, 2006
13. Gaviria, Víctor, *La adaptación de la literatura al cine*, capítulo del libro *Literatura y cine* de Augusto Escobar, Comfama, Medellín, 2003
14. Astruc, Alexandre: “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*” (*Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-bolígrafo*), en: *L’écran francais*, no. 144, 1948
15. Bresson citado por Marcel Martin en: *L’écran francais*, no. 144, 1948