



Comunicar

ISSN: 1134-3478

info@grupocomunicar.com

Grupo Comunicar
España

Sánchez Noriega, José Luis
Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente
Comunicar, núm. 17, octubre, 2001, pp. 65-69
Grupo Comunicar
Huelva, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801709>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

-
- José Luis Sánchez Noriega
Madrid

Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente

El debate sobre las adaptaciones literarias al cine lleva a plantear la necesidad de su estatuto artístico y a cuestionar el mayor rango que se le suele otorgar a la literatura. Ambos son medios de expresión que, al margen de formas específicas, convergen en su carácter narrativo. El autor de este trabajo apunta que hay que considerar que el cine prolonga, con un lenguaje propio, esa tradición narrativa y que, en consecuencia, las adaptaciones ofrecen un panorama de niveles y resultados muy plural y, por tanto, no hay que reducirlas a los casos de aprovechamiento comercial del prestigio de la obra literaria.

The discussion about literary works adapted as films establishes the question of their artistic statute and the fact that literature is usually considered an art of a higher level. The author thinks that both have a narrative condition and an own language. This paper shows the different results and levels obtained when adapting literary works to the cinema.

DESCRIPTORES/KEY WORDS

- Medios de comunicación, cine, adaptación literaria, literatura
- Media, cinema, literary adaptation, literature

▲ José Luis Sánchez Noriega
es profesor titular de Historia del Cine y del
Audiovisual en la Facultad de Geografía e
Historia de la Universidad Complutense de Madrid
(noriega@eucmos.sim.ucm.es).

A lo largo de la historia ya centenaria del cinematógrafo la cuestión de las relaciones entre la literatura y el cine parece un Guadiana que, alternativa y reiteradamente, se oculta con timidez o surge apasionado. En los últimos años estamos asistiendo a una de las fases expansivas: proliferan los cursos y seminarios, monográficos de revistas, diccionarios y libros, ciclos y debates de diversa entidad y pretensiones; y ello sucede desde distintos ámbitos, tanto el académico –de los estudios de comunicación audiovisual y también de la literatura– como la divulgación cultural y hasta la empresa editorial¹. Literatura y cine están condenados a coexistir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretenerse. Entende-

mos por literatura básicamente la novela y el teatro; y dejamos de lado otras formas escritas (poesía, reportajes periodísticos, ensayo, etc.) que puedan inspirar argumentos cinematográficos. Del mismo modo, nos referimos al mayoritario cine narrativo y prescindimos del documental y del cine experimental.

Hay muchos aspectos en las relaciones, siempre conflictivas, entre el cine y la literatura: la influencia de la novela decimonónica en la consolidación del cine (narrativo) clásico, la adaptación de obras teatrales y novelas al cine, la frecuencia con que la pantalla ha plasmado determinadas novelas, el recurso del cine a la literatura para tratar temas históricos, las influencias respectivas del hecho cinematográfico y del lenguaje fílmico en la experiencia y escritura de novelistas, la divulgación cultural y pedagógica del patrimonio literario de un país mediante obras audiovisuales, los elementos lingüísticos de cada uno y el posible tronco común del relato, etc. Pero, por encima de todo, aparece en el espacio público con recurrente insistencia el comentario más o menos fundado sobre la viabilidad, el éxito o el fracaso de la adaptación cada vez que se estrena una película basada en una obra literaria conocida.

1. La raíz narrativa

Simplificando lo imprescindible, el cine de los orígenes tiene tres dimensiones: la documental de las «vistas» Lumière, en la que el aparato se comprende como instrumento científico de reproducción de la realidad; la espectacular, desarrollada por la escuela de Brighton, por Méliès y tantos otros, que desarrolla los espectáculos de feria, el trucaje y el ilusionismo; y la narrativa que, presente en los anteriores, se consolida definitivamente hacia 1910 y alcanza su madurez básica con Griffith. Aunque estas tres dimensiones coexisten en las obras, no cabe duda de que ha prevalecido la última. Desde muy pronto se considera que hacer una película es contar una historia y que para ello hay que dominar la narración mediante imágenes. Obviamente, los siglos de tradición literaria no pueden ser ignorados; por ello, muy pronto comienzan a hacerse adaptaciones, tanto de temas y de argumentos como de obras concretas, e incluso en los guiones originales cabe apreciar la influencia de la cultura literaria de sus autores.

En cuanto narración, el cine no puede sino ser hijo de la tradición literaria. Del mismo modo que en cuanto representación es hijo del teatro puesto en escena² y que, en cuanto captación fotoquímica de la realidad y representación bidimensional de la misma, es hijo de la fotografía y de las artes plásticas. Creo

que esta triple filiación es imprescindible para comprender el cine, bien entendido que se trata de una herencia transformada (enriquecida, distorsionada, negada o subrayada) hasta lograr su propia identidad y lugar dentro de las artes. Pero, en el caso de la literatura (textos novelísticos y teatrales), esta filiación ha sido problemática desde los orígenes, básicamente por la consideración de la inferioridad —o, incluso, la negación— estética del cine respecto a la literatura. Pero antes de extendernos en este punto, hay que señalar cómo a este desencuentro también han contribuido dos equívocos difundidos con éxito.

El más importante considera que la diferencia radical entre el cine y la literatura radica en que la materia prima del primero son las imágenes, mientras que la de la segunda son las palabras, practicando un reduccionismo que asimila materia prima a forma específica. Es cierto que la imagen en movimiento es el constituyente singular del cine, pero de ahí no se deriva necesariamente una mayor aportación al valor estético del resultado. Entre otros muchos, Pere Gimferrer (1999: 54) considera una evidencia —«que no por serlo debía dejar de subrayarse»— que «el material de una novela son las palabras, el de una película son las imágenes». Comprenderá el lector que esta postura es insostenible porque en el texto fílmico la banda sonora (palabras, ruidos y música) tiene tanta importancia como las imágenes: incluso en el cine silente la palabra ha tenido un valor esencial, tanto en los rótulos como en los hermeneutas de la imagen, los famosos explicadores que concretaban la trama, justificaban comportamientos o añadían detalles a lo visto³. Este lugar común que privilegia las imágenes parece ignorar secuencias sobre las que pivotan muchas películas y hasta filmografías completas como las de Rohmer o Bergman, inconcebibles sin el valor y el vigor de los diálogos. Que en determinadas obras y autores las imágenes (el profílmico, la composición, el color, el encuadre... por separado o en conjunto) sean capaces de significaciones y evocaciones singulares —y, a menudo, difíciles de expresar por otros medios— no puede llevarnos a un iconocentrismo que desenfoca la sustancia de la expresión audiovisual.

El segundo equívoco —menos extendido— refuerza la idea de la inferioridad estética del cine a partir de la diferencia en el proceso de recepción: se entiende que el lector de novelas es un sujeto activo y participativo que pone en marcha su imaginación para construir mentalmente el mundo evocado por las palabras y, por el contrario, se considera que el espectador es un receptor pasivo, alienado con las imágenes concretas que le proporcionan ese mundo ya elaborado

(Mínguez, 1999: 46-51). Obviamente este argumento no se sostiene a poco que pensemos en autores cinematográficos (Antonioni, Godard, Greenaway, por citar aleatoriamente a sólo tres) que exigen espectadores cooperadores con el texto fílmico y en «best-sellers» literarios que, por el contrario, plantean receptores pasivos.

2. La inferioridad estética

En el momento del nacimiento del cine, la literatura disfruta de un incuestionable estatuto dentro del mundo de la creación, de la cultura y de la universidad; en una sociedad con grandes masas analfabetas, las obras literarias se dirigen a las clases con alto nivel sociocultural. Por el contrario, el cine surge en el espacio social de los espectáculos de feria –y, de modo más marginal, en el elitista de una clase intelectual atenta a las novedades– que se dirigen a las clases populares; por tanto, inicialmente, se sitúa fuera de los ámbitos artístico, cultural o académico. Prácticamente hasta los años sesenta del siglo XX no logra –y de modo limitado, pero significativo– el reconocimiento social e intelectual que tiene la literatura. Ello sucede, entre otros factores, cuando el cine de la Modernidad –nada que ver con lo que este término designa en la historia del pensamiento– crea un estilo más complejo y refinado que trasciende la transparencia narrativa del cine clásico.

En el primer tercio del siglo, hay reticencias frente al cine entre los escritores (Geduld, 1981). El gran grupo de «clásicos» vivos desprecia el cine por tratarse de un espectáculo popular: los reproches se dirigen a las cuestiones más variadas, desde el ambiente promiscuo de las salas cinematográficas a la mera pretensión de diversión mediante bufonadas y, por supuesto, la degradación de las obras literarias que han supuesto las adaptaciones. Hay quienes repudian el sonoro en función de la música de El cantor de jazz (Aldous Huxley); otros consideran que les gusta el cine, a la vez que niegan cualquier valor artístico a las películas (George Bernard Shaw). Los autores que venden los derechos de sus obras suelen sentirse insatisfechos, como les sucede a quienes esporádicamente han trabajado a sueldo de los estudios como guionistas⁴... Quizá el rechazo de mayor entidad proviene de la simplificación y vulgarización a

que son sometidas las obras literarias, que tiene como resultado películas netamente comerciales donde la espectacularidad y la búsqueda de emociones eclipsan los valores estéticos: es decir, el cine no puede ser arte porque todo está subordinado al mero espectáculo para las masas. Pero no hay que descartar como factor de este rechazo la «competencia» que, en la satisfacción de la necesidad de ficciones, el cine supone para los escritores.

No obstante, hay un grupo significativo (León Tolstoi, Virginia Woolf, Jack London, Bertold Brecht, etc.) que recibe con curiosidad optimista el nuevo invento, pronostica su futuro o comenta sus hallazgos. Otros escritores participan con mayor fortuna en empresas cinematográficas y, sobre todo, los creadores más inquietos –de las vanguardias europeas y, en el caso español, los pertenecientes a la generación del 27– que tratan de explorar nuevos lenguajes se muestran entusiasmados ante las posibilidades de un nuevo medio de expresión, como hemos desarrollado en otro lugar (Sánchez Noriega, 2000).

La apología del carácter artístico del cinematógrafo tiene, en esos años, una plasmación práctica en el Film'Art –y las correspondientes empresas en otros países, además de Francia– y reflexiones teóricas co-

Sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito –y hasta que lo contradice–, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario.

mo el «Manifiesto de las Siete Artes» (1911) de Riccioto Canudo. Pathé crea la SCAGL y la Film d'Art con el propósito de rodar clásicos del teatro y de la novela mediante la participación de actores, autores y músicos consagrados: es decir, se trata de poner en pie películas con los elementos suficientes como para conjurar cualquier menosprecio, de darle un barniz intelectual al cine que lo ubique en el mundo de la cultura y equipare los filmes a novelas, dramas o poemas. Aunque la operación no duró mucho, en la segunda década del siglo abundan los trasvases de tea-

tro, óperas, zarzuelas y temas históricos (recuérdense los kolossal italianos). Por su parte, la reflexión teórica tiene en el citado manifiesto de Canudo una voluntariosa defensa del cine como medio en el que culminan las artes del tiempo (música y poesía) y del espacio (arquitectura, pintura y escultura). Para Canudo, en el teatro ya existe una unión de los ritmos del tiempo y el espacio, pero de modo imperfecto por el carácter efímero de la representación teatral. Con renovadas perspectivas otros autores (Jean Mitry, Francisco Ayala, etc.) han abundado en subrayar la singularidad artística del cinematógrafo, pero hay que reconocer que se trata de opiniones que no han calado ni entre la clase intelectual ni entre la cultura establecida. Pasado el tiempo, la literatura permanece ocupando un lugar de privilegio dentro de la cultura y del mundo académico, mientras el cine sigue trabajosamente abriéndose camino con reticencias⁵.

3. Rechazo a las adaptaciones

Como queda dicho, el principal objeto de disputa de las relaciones entre el cine y la literatura —que es factor fundamental en la «jerarquía de prestigio» y en el estatuto artístico del cine— se sitúa en las adaptaciones. En un libro hemos expuesto más detalladamente qué tipo de obra literaria, mediante qué procedimientos, en qué condiciones, con qué posibilidades, con qué legitimidad y con qué resultados se han realizado adaptaciones de textos literarios al cine (Sánchez Noriega, 2000). Recapitulando una cuestión harto compleja habría que decir que sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito—y hasta lo contradice—, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario, etc.

Hay autores clásicos (Cervantes, Shakespeare, Dostoiévski) que, como enunció André Bazin hace ya unas décadas en el célebre artículo «Defensa de la adaptación», no quedan dañados por la adaptación en cuanto la película no menoscaba el valor del texto literario para la minoría que lo aprecia y hasta puede suscitar el interés de los que lo ignoran. Hay autores modernos —como recuerda Gimferrer (1993: 83), la novelística que desde Proust y Joyce experimenta con el lenguaje y hace de él el objeto estético— que son sencillamente infilmables; es decir, que no se pueden adaptar porque, dicho rápidamente, el valor estético de su obra reside en la materia específica de las pala-

bras y, por tanto, las transformaciones necesarias para la construcción del texto fílmico echan por tierra esos valores. Pero también hay —y esto se suele olvidar demasiado a menudo— mediocres cuentos, novelas y obras teatrales que «ganan mucho» al ser llevadas a la pantalla. Ello es así porque la película resultante, situada dentro del arte cinematográfico y comparada con otras películas, tiene mayor altura estética que la que posee el texto literario dentro de la literatura y comparado con obras del mismo género.

Para la feliz adaptación no hay reglas, aunque podemos decir que suele apreciarse más una película si se basa en una obra literaria desconocida, si es un texto menor (incluso de autores mayores) y si la interpretación del director viene a coincidir con la realizada por la mayoría de los lectores. Hay que defender la autonomía artística del cine y el derecho a las adaptaciones; una película ha de ser juzgada en sí misma, con arreglo a los criterios analíticos y estéticos propios del cine, y olvidarse por completo de la obra de referencia; o, en todo caso, rechazar la operación comercial que supone, la mayoría de las veces, la adaptación de obras de prestigio.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que en la Historia del Cine tras unas primeras generaciones que, salvo excepciones, carecen de una cultura literaria medianamente sólida, los cineastas que comienzan a rodar hacia los años sesenta (en general, encuadrados dentro de los nuevos cines) sí poseen esa cultura. En algunos casos manifiestan que son creadores que eligen el cine como podían haberse decantado por la literatura y, en otros, compatibilizan la escritura y la cinematografía, como ha sucedido con Robbe-Grillet, Duras, Pasolini o, en el caso español, Fernando Fernán-Gómez y Gonzalo Suárez.

La superación de este debate ya redundante es posible a poco que se tenga en cuenta la tradición de los trasvases culturales. Parece que se ignora que las adaptaciones —valga el término por común, aunque otros (Fernández, 2000; Villanueva, 1999), con argumentos sólidos, prefieran hablar de recreaciones, traslaciones, variaciones o transposiciones— han sido una práctica extendida en toda la historia del arte y de la cultura: como es conocido, las obras de Shakespeare recogían diversas tradiciones orales, las novelas del XIX eran muy frecuentemente llevadas al teatro, los libretos de gran parte de las óperas se basan en novelas, hay decenas de obras a cargo de autores consagrados de mitos y personajes como Don Juan o Carmen... Y, muchas veces, una historia o un tema adquiere verdadera entidad cultural y artística no en el medio original en que surgió, sino en la «fértil bastar-

día» que supuso una recreación. El primado implícito de la literatura supone privilegiar una forma originaria en detrimento de otras o establecer superadas jerarquías que catalogan las artes en discutibles, cuando no arbitrarios, cuadros sinópticos de nulo interés. Este «primado implícito» es patente en el capítulo 6, titulado «lo literario en el corazón del cine», del libro de Antoine Jaime sobre las adaptaciones del cine español de los últimos años. Para argumentar con la calidad del cine reciente, echa mano de títulos que no están basados en obras literarias y dice que «llevan en su seno las calidades de la buena literatura» y que son películas con «calidad cercana al arte literario» (Jaime, 2000: 290).

También se suele pasar por alto la influencia del cine en la escritura y, concretamente, de la expresión cinematográfica en la literaria. Aunque se trata de una cuestión no muy estudiada (véase un panorama global en Peña-Ardid, 1992) hay al menos influencia en las vivencias infantiles y juveniles de los escritores, en la ensoñación y la mitología y, lo que parece decisivo, en la construcción de personajes y espacios dramáticos, en los diálogos, en la vertebración del texto en capítulos... en fin, en la propia escritura. Es cierto que a veces —como en la teoría del precinema y en otras reflexiones— se han querido ver influencias allí donde la literatura por sí misma había conseguido determinados procedimientos expresivos, pero con razón se suele decir que, en la cultura audiovisual, la escritura ha experimentado cierta transformación.

No sé si, desde la consideración del relato y la tradición narrativa como tronco de distintas formas artísticas, hay que diferenciar la etapa de la oralidad (siglos VI a.C. al XV), de la oralidad y la escritura (XV-XVII), de la escritura (XVIII-XIX) y de la visualidad (XX) y postular, como hacen Gago y Couto (Castro de Paz, Couto y Paz, 1999) una Oralitura, una Literatura y una Visualitura. Lo que parece claro es que, como demuestra la Historia, la creación pura y las formas artísticas incontaminadas son esquemas conceptuales, modelos de conocimiento, que tienen poco que ver con la realidad. Y que hay que valorar la obra en sí, dentro de los medios que utiliza y de la historia de la cultura en que se inscribe, sin dictar sentencias de legitimidad o bastardía ni establecer jerarquizaciones obsoletas.

Notas

¹ La editorial barcelonesa Destino, al hilo del tradicional Premio

Nadal, concede otro a la mejor novela susceptible de ser llevada al cine.

² Del teatro-texto el cine recibe los diálogos y la estructura de cuadros y escenas. En las dos primeras décadas de la Historia del Cine la influencia del teatro puesto en escena es evidente en elementos formales como la autarquía del encuadre, la frontalidad de los personajes o el estilo interpretativo, al margen de los argumentos.

³ En el caso del cine japonés, los *benshi* permanecieron hasta finales de los años treinta y hubo una resistencia notable a prescindir de ellos con la expansión del sonoro. Por otra parte, frente a quienes opinan que el cine mudo es ya una forma plena de la expresión cinematográfica quizá haya que plantear que se trata de una variación, de una forma artística que también puede darse en la actualidad, pero que ni resulta la más «perfecta» ni es la más significativa.

En todo caso, en la evolución tecnológica del cine no cabe comparar la adquisición del sonido con otros desarrollos como el color, los formatos panorámicos o las imágenes infográficas que, ciertamente, no añaden nada sustantivo al lenguaje fílmico.

⁴ Abundan las experiencias decepcionantes, pero también las colaboraciones satisfactorias desde el punto de vista económico, como el trabajo de Gabriele D'Annunzio, que «vende» su prestigio como escritor y figura como guionista de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) siendo así que se limita a reescribir unos intertítulos a partir de fotogramas de la película (Geduld, 1981).

⁵ En las páginas de los periódicos los textos sobre novelas y escritores se ubican en las páginas o en suplementos dedicados a la Cultura con mayúsculas, mientras el cine es relegado a los espectáculos con un tratamiento mucho más frívolo. En la Universidad hay varias titulaciones donde se estudia literatura y una específica sobre la cuestión mientras que el cine, a pesar del avance de los últimos años y con la excepción de la licenciatura en Historia del Arte, es relegado a materia optativa o entremezclado con otras áreas de Comunicación Audiovisual.

Referencias

- CASTRO DE PAZ, J.L.; COUTO, P. y PAZ, J.M. (Comps.) (1999): *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor/Universidade da Coruña.
- GEDULD, H.M. (Comp.) (1981): *Los escritores frente al cine*. Madrid, Fundamentos.
- FERNÁNDEZ, L.M. (2000): *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.
- GIMFERRER, P. (1999): *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral.
- JAIME, A. (2000): *Literatura y cine en España (1975-1994)*. Madrid, Cátedra.
- MÍNGUEZ, N. (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia, La Mirada.
- PENA-ARDID, C. (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de las adaptaciones*. Barcelona, Paidós.
- VILLANUEVA, D. (1999): «Los inicios del relato en la Literatura y en el cine», en CASTRO DE PAZ, J.L. COUTO, P. y PAZ, J.M. (Comps.): *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor/Universidade da Coruña.