

Los raros

Cine y literatura

Rosa Beltrán

Era la época del cine silente. El séptimo arte, a punto de cumplir este diciembre 120 años de existencia, comenzaba entonces a traducir en una imagen lo que a la literatura le tomaba párrafos, páginas incluso. La prioridad histórica de la literatura sobre el cine hacía que cualquier adaptación fuera vista como un procedimiento de reducción y traición del original. Aun las mentes más avanzadas se negaban a conceder al séptimo arte otro valor que el de ser una versión ilustrada de la obra de la que abrevaban. El cine, en el mejor de los casos, era un arte parasitario. “Aquí viene Anna Karenina”, dice Virginia Woolf que dice el ojo. “Una voluptuosa dama vestida de negro usando perlas aparece ante nosotros”. Pero el cerebro dice “Ésa es tan Anna Karenina como la Reina Victoria”. Porque, explica Woolf, el cerebro conoce a Anna desde dentro de la conciencia de esta: su encanto, su pasión, su desesperación. “¿Cómo vamos a reducir todo ese co-

nocimiento a palabras de una sílaba? Cómo reducir el amor a un beso. Cómo creer que una taza rota son los celos y la muerte una carroza fúnebre”.¹

Casi siempre que se habla de adaptación se habla de una rivalidad amarga; del triunfo del *logos* prestigioso frente al lenguaje icónico. El lenguaje del padre sobre el hijo edípico y dependiente. Hasta hace muy poco (y aún hoy día, en ciertos ámbitos) cuando se habla de cine, se habla de evasión. Y aunque el acto de ver una buena película implique un esfuerzo mental tan intenso como el de leer una novela, la noción de lo fácil es un mito tan antiguo que la propia Woolf describió a los espectadores como “salvajes” cuyos ojos “laman” las imágenes de la pantalla. Ciertamente hay también otros prejuicios contra el cine

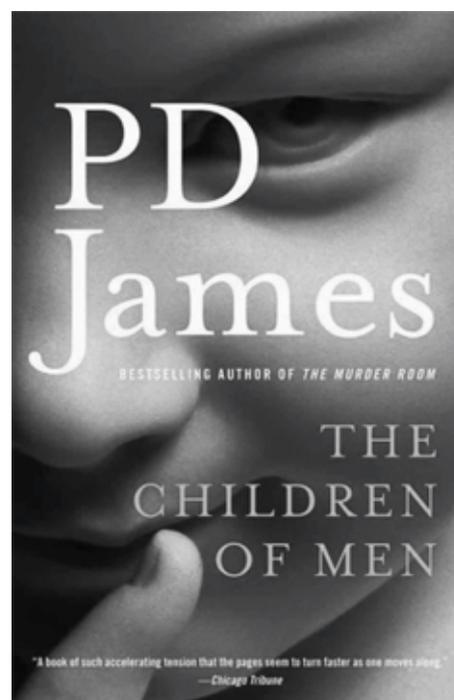
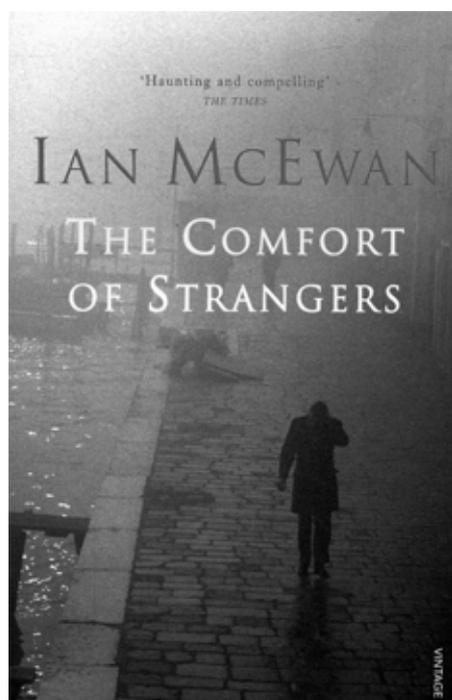
que vienen desde el inicio. Podríamos decir que pese a su popularidad, cuando se lo compara con la literatura, el cine tiene “fallas de origen”. La idea iconoclasta, la relación derivativa, la apropiación. Y una antigua rivalidad entre quien escribe y quien filma:

El escritor y el cineasta, según una vieja creencia, viajan en el mismo barco, pero ambos esconden un deseo secreto de lanzar al otro por la borda.²

“Lo mejor que puedes hacer cuando adaptas una obra tuya al cine es cobrar y olvidarte”, le oí decir a un conocido escritor español en un encuentro de cine y literatura en Puerto Rico. Vicente Leñe-

¹ *The Essays of Virginia Woolf*; volumen 4, 1925-1928, editado por Andrew McNeillie, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

² Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, traducción de Florencia Talavera, Sepan/cine y Dirección de Literatura, UNAM, México, 2009, pág. 15. Las citas siguientes donde aparece sólo la página se refieren a este libro.



ro decía más o menos lo mismo y eso que era, además de espléndido guionista, un maestro de la adaptación. *El callejón de los milagros* es una recreación de la novela de Naguib Mahfuz que la convierte en otra obra, una obra que, como dice André Gaudies, considera a la novela origen “como un banco de datos”, más que como un texto que debe pasar a otro medio como un clon.

¿A qué se debe ser fiel, al texto fuente o a las características esenciales del medio de expresión? Las teorías actuales sobre adaptación hablan de esto segundo. Pese a ver en el texto de origen una suerte de ADN, las múltiples narrativas que componen un filme adquieren distintas formas y se representan a través de medios que en el cine van más allá del mero argumento. Porque el cine puede presentar —y de hecho, presenta— aquellos fenómenos que tienen que ver con los límites entre lo verbal y lo no verbal. Porque presenta expresiones simultáneas: no sólo se oyen las palabras sino que se ven los gestos, las expresiones corporales al mismo tiempo. Y ambas se contextualizan o se contravienen a través de la banda sonora.

Hay películas que están consideradas tan buenas como los libros en los que se basan. *Il Gattopardo*, *The French Lieutenant's Woman*, *The Grapes of Wrath* son ejemplos notables. Yo añadiría *The End of the Affair*, de Neil Jordan, casi tan buena como la novela de Graham Greene. *Casi*. Aunque distinta. Lo mismo que varias de las películas basadas en obras literarias que diversos escritores comentamos en fecha reciente, convocados por el INBA, en un acto con motivo del “año dual” entre México y Reino Unido, entre ellas: *The Invisible Woman* de Ralph Fiennes, basada en *The Invisible Woman*, de Claire Tomalin; *Children of Men*, de Alfonso Cuarón, basada en el libro de P. D. James; *The Comfort of Strangers* de Paul Schrader, basada en la obra de Ian McEwan; *Morvern Callar*, de Lynne Ramsay, basada en la obra de Alan Warner.³

³ El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el British Council México, EnFilme y la Cineteca Nacional organizan el ciclo sobre cine británico. Alfonso Flores-Durón hizo la selección de las ocho películas que conforman el ciclo, comentado por reconocidos



Morvern Callar de Lynne Ramsay, 2002

Otros filmes definitivamente crecen con la escritura. Según David Black, “*The Crossing Guard*, de 1995, con Sean Penn, fue hecha novela por el dramaturgo David Rale en una versión que algunos críticos vieron como superior a la película misma”. Lo que no se puede hacer, en cambio, es considerar que la obra literaria es invariablemente mejor a su adaptación cinematográfica o que el cine nunca tendrá a su disposición suficientes mecanismos como para expresar todo aquello en lo que se extiende un novelista. Para mostrar la capacidad de un medio igualmente equipado, cito un párrafo de Robert Stam:

El cine tiene a su disposición un notable mecanismo por medio del cual puede “congelar” el pasado al utilizar imágenes (y a veces sonidos) de archivo, literalmente registradas en el pasado. En la novela *La insostenible levedad del ser*, Kundera se refiere a las “fotografías fijas y películas... almacenadas en archivos por todo el mundo”, mostrando la invasión soviética a Checoslovaquia en 1968. La adaptación de Philip Kaufman de la novela de Kundera, en cambio, incluye reportajes reales de la televisión acerca de la invasión. La adaptación de *Jules et Jim*, hecha por Truffaut, amplifica de la misma manera las escasas alusiones a la Primera Guerra Mundial que

escritores mexicanos. Las películas que se proyectan están basadas en novelas de autores británicos y la mayoría de ellas son dirigidas por cineastas procedentes del Reino Unido. Este evento forma parte de las actividades de la celebración del Año Dual de México en Reino Unido y el Año de Reino Unido en México.

aparecen en la novela al insertar una película de archivo de las batallas en las trincheras, afirmando así una dimensión pacifista que está apenas latente en el libro.⁴

En la reciente entrega del premio Ariel de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas a lo mejor del cine mexicano (en que dieron el premio a la mejor película extranjera a la espléndida *Relatos salvajes*, de Damián Szifron), hay una categoría que nos hace pensar en el problema al que me he referido. Es el Ariel a *mejor guion adaptado*, en el que los criterios son precisamente la habilidad del guionista para preservar el espíritu moral y estético de la obra en que se basa. Este año lo ganaron Ernesto Alcocer y Luis Urquiza, coguionistas de *Obediencia perfecta*, basada en el cuento largo “El tercer grado de obediencia”, de Alcocer. Además de las cualidades apuntadas por la crítica en ambas versiones, es interesante observar lo que la literatura subraya y lo que cede (iba a decir “sacrifica” pero el término parece contradecir lo que afirmo en este artículo) y al mismo tiempo, suma, con la “cinematización”. Acudir a ellas es percibir las tendencias discursivas vigentes en uno y otro medio; es ver que la reacentuación de una obra literaria es un barómetro para darnos cuenta de qué modo distinto reaccionamos al mundo cuando lo hacemos desde la pluma o la lente. **U**

⁴ Robert Stam, *op.cit.* p. 59 y Ella Shohat, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, Londres, 1994.