

Novela y cine

FEDERICO PATÁN

De las muchas colaboraciones que pueden surgir entre diversas ramas del arte, aquélla del cine con la literatura ha sido de las más abundantes en nexos y de las más prolíficas. No faltando otras de intensidad aproximada, ninguna alcanza las cuotas de penetración que se dan entre esas dos vías de expresión. Tomemos a la narrativa y a la pintura como ejemplo. De la primera a la segunda ¿qué se ha trasvasado sino alguna historia circunstancial, alguna imagen simbólica, especialmente las provenientes del mito? Y nada impide catalogar aquí la Marilyn Monroe de Andy Warhol. Esto en el arte figurativo, que en el abstracto la situación es de mayor aridez. Se diría que de la pintura hemos llevado a la ficción material biográfico; es decir, lo periférico: la vida de este o aquel artista, con toda la cauda de sufrimiento que tal figura puede expresar en su lucha por la expresión. Así, el *best seller* incursiona en la vida de Vincent van Gogh: *Lust for Life* (1934), del californiano Irving Stone (1903-1989) o, en un nivel acaso de mayor calidad, *The Moon and Sixpence* (1919), donde William Somerset Maugham (1874-1965) procura describir para nosotros en qué consistía el talento de Gauguin. Pero aquí lo que tenemos es un aprovechamiento de historias o tramas o vidas, pero no el injerto de un lenguaje en otro.

Marcel Proust (1871-1922) por un lado y Virginia Woolf (1882-1941) por el otro comprobaron que algunas técnicas pictóricas eran adaptables a la escritura e incluso, en un aspecto demasiado próximo a lo lúdico, los caligramas son otra incursión de la pintura, en este caso en territorios de la poesía. ¿Qué ocurre si tomamos el camino inverso? Al parecer, nada. ¿Conocemos pintor en cuya obra se cap-

ten técnicas propiamente narrativas? La presencia de trozos de periódico en algunos *collages* difícilmente es de tomar como adopción de lo perteneciente a la literatura. ¿Acaso se explica la situación por lejanía de métodos entre pintura y letras? Resulta demasiado sencillo como explicación, pues de entrada parecería que igual distancia se da entre cine y literatura. Son éstos dos formas de expresión que parten de fundamentos muy distintos: el lenguaje escrito y el lenguaje de imágenes visuales. Este último, la puesta en movimiento de la fotografía fija, como se afirmó en algún momento. Pero dijimos "parecería" y es de explicar tal ajuste. Sucede que, aunque con lenguajes distintos, cine y literatura constituyen dos maneras de narrar y en esto, la narración, se unen.

Lotman nos ha dicho que "el lenguaje es un sistema ordenado de signos, utilizados para la comunicación" (9), lo cual ningún problema presenta y, desde luego, nada impide afirmar que la cinematografía es una otra forma de lenguaje que sirve para la comunicación. Esto, en un aspecto muy general. Cuando Lotman agrega que "el rasgo fundamental del signo es la capacidad para cumplir su misión de sustituto" (*ibid.*), el tejido de nuestras consideraciones se adensa. Pero imposible resulta negar que las palabras se encuentran en lugar de los objetos, de las personas e incluso de los sentimientos. Los representan en el universo del discurso. De modo paralelo, la imagen cinematográfica sustituye al objeto real y lo transforma en un signo aumentado de poder a causa del sentido que en él ponemos. La sintaxis del lenguaje cinematográfico se encarga de esto, tal y como la sintaxis del lenguaje escrito conforma parte del significado que una oración tiene.

Cuando la narración cinematográfica sustituye a la narración escrita ¿qué sucede? Que los signos visuales sustituyen a los caracteres de imprenta. Pero sin duda estamos ante dos formas de narrar y, volvamos a este punto, eso las une, por mucho que sus sistemas de expresión tiendan a separarlas. Ahora bien, en términos de historia la escritura vino mucho, pero mucho antes del cine. Éste, cuyo certificado de nacimiento se ha establecido con precisión, surgió al mundo en 1895, cuando los hermanos Lumière exhibieron su brevísimo corto *Obreros saliendo de la fábrica Lumière*, que en términos de catalogación pertenecía al mundo de los noticieros para luego transformarse en un documental. Quizás no sea impertinente recordar que entre los primeros lenguajes escritos se dan aquéllos pictográficos, donde la figura y no las letras se encargan del significado.

Como quiera que sea, la distancia entre un nacimiento y otro es de siglos. También es de siglos la separación en lo que a procedimientos narrativos se refiere. Es decir, la literatura goza de un prestigio enorme cuando el cine apenas va ensayando sus pinitos. Era lógico que éste la viera como una especie de hermana mayor y la acatara como tal. A fin de cuentas, el cine fue en sus comienzos un procedimiento mecánico para reproducir imágenes, en cuyas virtudes estéticas no creyeron los hermanos Lumière. Conviene volver a Lotman, pues ha comentado con talento esa situación, al decirnos que "toda innovación técnica debe ser liberada del automatismo técnico para transformarse en hecho artístico" (22). Mientras superaba esa etapa de transición, el cine miró a la literatura con demasiado respeto. Eso, pensamos, explica en parte su subordinación a ella. Otra razón hay, quizás de mayor peso: al ir necesitando la industria del cine material aprovechable en los guiones, no importa cuán primitivos fueran los iniciales, la literatura ofrecía un fondo de obras ya probadas en su calidad de entretenimiento, fuera éste de superficie o profundo, no dándose mayor esfuerzo que el de adaptarlas a la pantalla. De esta manera, por un lado, se disponía de cuentos y novelas en número al parecer inacabable y, por el otro, la obra literaria prestigiaba al producto fílmico.

De esta manera, y a título de ejemplo, ya en 1902 una combinación de Julio Verne y H. G. Wells da como resultado *Viaje a la luna*, de Georges Méliès, o, en 1911, *La dama de las camelias*, con Sarah Bernhardt y según la adaptación teatral de Dumas hijo. Ambos filmes señalan las dos vías que el cine ha seguido respecto a la literatura. El segundo representa la mera ilustración del texto, donde un con-

cepto teatral de la puesta en escena impone al filme un movimiento en pantalla proveniente del teatro y no del sistema narrativo propio de la cinematografía. En otras palabras, teatro filmado, que ha sido muy a menudo uno de los baches donde el cine tropieza. Aunque ya en 1905 esto comenzaba a quedar claro, hubo directores sin malicia que caían en la trampa. Pero en términos generales Pannofsky tiene razón al afirmar que "it was soon realized that the imitation of a theater performance with a set stage, fixed entries and exits, and distinctly literary ambitions is the one thing the film must avoid" (18). Tienen importancia especial esas "ambiciones claramente literarias", donde se ve la sujeción inicial del cine al prestigio de las letras, que poco a poco fue dejando atrás. Aclaremos un punto: la preservación de ciertas obras teatrales mediante la filmación *in situ* es una de las funciones que a los documentales corresponde y no tiene que ver con el problema aquí planteado.

Vayamos ahora a Méliès. El hecho simple de la combinación que hizo de dos novelas es sintomático del espíritu plenamente cinematográfico de este creador. Pero, además, Méliès traduce en idioma fílmico ambos libros y aprovecha las virtudes de la imagen en pantalla para concentrar significado. El cine andará los dos caminos paralelamente. Es significativo que la presencia de un director mediocre suele dar como resultado una mera ilustración del texto literario; por contra, la presencia de un director talentoso ofrece eso que hemos llamado "traducción en imágenes" y baste recordar *Campanas de medianoche* (1967), de Orson Welles, donde éste combina varios textos de Shakespeare en un espectáculo visual que concreta ante nuestros ojos lo que el Falstaff shakesperiano significa para Welles. Porque el gran director de cine aprovecha el texto literario como un mero punto de arranque, a partir del cual propondrá una escritura personal del material primero. Y decimos "escritura" porque Alexander Astruc llamó a la cámara cinematográfica "la pluma estilográfica del director" y defendía, en sus ensayos y en sus películas, la aceptación de lo que ha terminado por llamarse "el cine de autor", término de clara referencia literaria.

Desde luego, para el cine de entretenimiento la novela de aventuras o el melodrama sin recato son lo indicado, pues la primera ofrece una acción física continua fácil de seguir con la lente y el segundo situaciones quejumbrosas muy asequibles al espectador medio. De aquí la transformación en íconos cinematográficos de varios personajes y de varias novelas. Los primeros se desprenden del marco

narrativo significado por el libro que los incluye y adquieren otra vida y pasan por otras aventuras. Así con D'Artagnan y mejor aún con James Bond, Frankenstein, Sherlock Holmes y Tarzán, por sólo mencionar algunos de los más destacados. En el campo de las novelas, hay un regreso cíclico a obras como *Los tres mosqueteros* (Alejandro Dumas, 1844), *Tarzán de los monos* (Edgar Rice Burroughs, 1914) o, en literatura de mucha mayor calidad, *Cumbres borrascosas* (Emily Brontë, 1847). Lo cual significa que algo en estas propuestas narrativas es atractivo para distintas generaciones de asistentes al cine.

Lo que hemos mencionado en el párrafo anterior pertenece a la oferta que llamamos comercial. No achaquemos únicamente al cine tal espíritu, pues a lo largo del tiempo parte de la literatura publicada ha pertenecido a eso llamado lo comercial o, traducido a otros términos, lo de mucha aceptación y por tanto de mucha venta. El folletín decimonónico sirve de ejemplo. En términos generales, de la literatura pervive lo de buena calidad, que fue situado en un canon heredado de generación en generación. Mas esa pervivencia no significa que toda la literatura haya satisfecho ciertos criterios de valoración todo el tiempo; significa que la producción deficiente fue quedando olvidada a lo largo del camino. Por otro lado, es de recordar que *comercial* es un término de acuñación bastante próxima en el tiempo, con el cual se designan algunos productos de la modernidad. Cuando el cine surge como posibilidad de ganancia económica, lo hace a un mundo ya dominado por esa idea actual de lo *comercial*, bien que a ésta no se hayan atendido los grandes creadores de filmes. Recordemos, además, que "it takes such a vast sum of money to make a film that it is necessary to get that money back as soon as possible by massive takings. That is a terrible, almost insurmountable handicap" (Cocteau, 116).

Aquí, la imagen del escritor ante su computadora no debe engañarnos. El disquete que produzca y sea aceptado por una editorial inicia su proceso hacia la venta con una inversión monetaria fuerte, esa que significa llevar el original a su realidad de libro. La diferencia se encuentra en otro punto. El escritor ante su computadora crea por sí solo la obra, que luego pasará a un proceso técnico hecho en equipo. El cineasta inicia su obra poniéndose a cargo de un equipo, al cual debe orquestar en todas sus variantes: guionista, camarógrafo, músico, escenarista, encargado de vestuario, iluminista, actores, etcétera. Si el escritor vive el rechazo de su novela, puede (con todo el dolor que esto le signifique) meterla en un cajón del escritorio y aguar-

dar. Un director de cine no puede iniciar su obra sin una fuerte inversión económica. Por tanto, el creador mismo vive circunstancias muy distintas en la narrativa y en el cine.

Es en razón de esto que el cine comercial busca narrativa comercial y el cine de autor busca otro tipo de literatura. Pero esta afirmación, siendo verdadera en términos generales, necesita de ajustes. Porque toda narración literaria permite lecturas próximas entre sí pero no exactamente iguales. Siendo el cine una traducción de lo literario a lo visual, eso ya significa una modificación de los medios expresivos. Pero, además, el director y su guionista o el director-guionista pueden de antemano imponerle al texto una condición narrativa que no sea la del original. Así, por decir algo, acaso se decida una ilustración de la trama incluida en una novela con atenuación o desdoro de su significado subtextual. Daremos como ejemplo *Guerra y paz* (1956), de King Vidor, que hace buen resumen de la fábula y mala interpretación del sentido que Tolstoi le dio a su novela. Cuando Akira Kurosawa traslada el *Macbeth* de Shakespeare a la Edad Media japonesa, en 1957, ninguna coincidencia se da, como es de suponer, entre modos de vestir y escenarios japoneses con modos de vestir y escenarios isabelinos. Pero todo el espíritu de Shakespeare pasa a la cinta de Kurosawa, con el agregado —nunca ausente en los buenos directores— de que la cinta es a la vez profundamente kurosawiana.

Así, el propósito inicial que mueve al escritor o impulsa al cineasta determina la naturaleza definitiva del texto que se ofrezca al público. Pero en cine ocurre algo similar a lo patente en la literatura. En ambos casos, "no basta con fijar la vida, hay que descifrarla" (Lotman, 140), y entendemos por descifrar otorgarle un significado mediante la interpretación que de ella se haga. Es aquí donde el producto comercial —sea un filme o una novela— se halla en desventaja frente a la obra artística. Quizás porque "el carácter 'comercial' viene dado por el hecho de que el elemento 'interesante' no es 'ingenuo', 'espontáneo', íntimamente fundido en la concepción artística, sino buscado desde fuera, mecánicamente, industrialmente dosificado, como un elemento cierto de 'éxito' inmediato" (Gramsci, 240). De aquí se desprende que lo comercial recurra a fórmulas probadas y no guste de la experimentación. El artista sí la busca, aunque no por el mero hecho de experimentar. Sucede que los recursos de expresión anteriores —o por lo menos el modo en que se los emplea— le quedan estrechos para su propósito de creación y entonces los modifica. Abre camino, pues. Entonces, el cine comercial busca

la literatura comercial y, a fórmulas repetidas que ésta utiliza, fórmulas repetidas de aquél.

En esto Alberto Moravia se muestra en desacuerdo. Para él, "las malas novelas son especialmente indicadas para obtener buenas películas" (Bianco, 253). *Sendas de gloria* (1957), de Stanley Kubrick, parecería otorgarle la razón. La mediocre novela de Humphrey Cobb dio como resultado una cinta de muy buena calidad, si bien no la mejor de Kubrick. Pero es de preguntarse la razón de esto, porque enfrentado el propio Kubrick al *Espartaco* de Howard Fast, extrajo de él un filme muy meritorio y la novela no es deleznable ni mucho menos. Lo cual pudiera ofrecer una respuesta si vemos el caso por el extremo opuesto: para obtener buenas películas se necesita un buen director, aunque la novela sea mala. Por tanto, una buena novela en manos de un buen director puede resultar en una buena cinta. Sobre todo que esos directores no se doblan ante el carácter literario de la novela y la traducen en lenguaje cinematográfico.

Y ese lenguaje, muchas veces, es innovador. Otro punto de contacto entre ambas expresiones, literatura y cine. Porque cuando Welles filma *Ciudadano Kane* (1941), renueva de modo considerable el lenguaje cinematográfico dado que así lo exige el desarrollo de su cinta. Veamos entonces la situación en que nos encontramos. ¿Qué pasa de la literatura al cine? Tramas y personajes, pero no técnicas narrativas. Expresémoslo con un ejemplo. "He was an inch, perhaps two, under six feet, powerfully built, and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders, head forward, and a fixed from-under stare which made you think of a charging bull" (Conrad, 1). Esto, que ha tomado cuatro renglones, queda expresado con un golpe de vista en pantalla que acaso tome cuatro segundos. Un actor bien elegido y capaz de "actuar" esa descripción la da con su aspecto y sus gestos. Con qué tipo de sintaxis filme el director al intérprete agregará significado a la figura. Aquí, un ajuste. ¿Fue Peter O'Toole el mejor Lord Jim posible? Desde luego, "powerfully built" no lo está. Sin embargo, su lectura psicológica del personaje fue muy adecuada y dio hondura a la cinta de Richard Brooks, lo cual sin duda ofrece material para consideración.

Introduzcamos un problema adicional en estas relaciones del cine con la literatura. Cuando el azar determina que veamos primero el filme y sólo posteriormente vayamos a la novela (y a esto volveremos), ocurre que nuestra imagen del personaje surge de la pantalla y, en la lectura, nos es difícil apartar esa imagen de aquella otra propuesta

por el texto literario. Errol Flynn (en 1939) y Kevin Costner (en 1991) interpretaron a Robin Hood, héroe proveniente de baladas inglesas del siglo XVI. Dos características así de distintas son difíciles de imaginar. Pero, acaso paradoja necesaria, en cine la presencia física de un actor resulta secundaria ante su capacidad de interpretación. Mario Puzo encontraba imposible de aceptar la presencia de Marlon Brando como El padrino y, sin embargo, el actor halló en la cinta de Coppola uno de sus mejores papeles. Lo cual vendría a significar que los rasgos físicos son de menor importancia en la transferencia de un personaje de la página impresa al filme, si bien los casos de apartamiento extremo hacen excepción.

Sintaxis. Tal vez aquí entremos en una de las influencias más fuertes del cine en la literatura. Aunque de entrada pudiera cuestionarse tal influjo, lo cierto es que parece más fácil llevar recursos narrativos del cine a la página impresa que de ésta a la pantalla. Cuando un filme procura no alejarse de la letra misma de donde procede el guión, termina no siendo más que literatura ilustrada. Un ejemplo de la influencia sintáctica del cine sería el desplazamiento de la cámara en seguimiento de un personaje o para "describir"



Figurilla cerámica. Fase Isla B (ca. 900-1100 d. C.). Morgadal Grande

un medio físico; otro de mayor consecuencia, el aprovechamiento de las elipsis y del montaje. En cuanto a montaje, se tiene un ejemplo nítido en *The Waste Land*, de T. S. Eliot. Así como el cine de principio tuvo reverencia ante la literatura, no tardaron los escritores en hallar fascinante el nuevo medio expresivo. Por lo mismo, le examinaron su sintaxis, su estructura, su modo de narrar. En tal sentido, conviene recordar lo expresado por Robert Coover: me interesa el cine ante todo por "its great immediacy: it grasps so much with such rapidity. Certainly it's the medium par excellence for the mimetic narrative" (LeClair, 69). Comentábamos la diferencia en capacidad de resumen que el cine tiene sobre la literatura con el ejemplo de Lord Jim, y Coover parece abundar en lo mismo. Claro, la cita permite preguntarse ¿y qué de la narrativa no mimética? Pensamos que el cine de Bergman y el de Tarkovsky han dado respuesta a eso o, en todo caso, el de Luis Buñuel.

Lo cual permite una transición hacia E. L. Doctorow, novelista cuya obra ha sido llevada al cine con frecuencia y por buenos directores. Opina el escritor: "I don't know how anyone can write today without accommodating eighty or ninety years of film technology. Films and the perception of films and of television are enormously important factors in the way people read today" (LeClair, 99), llevándonos esto a un aspecto interesante: el de la recepción de una obra. La costumbre de asistir al cine ha creado un público espectador capaz en parte, ya que no en su mayoría o totalidad, de abarcar mucho con una mirada. El cine acostumbra a una rapidez de percepción notable, que luego puede aplicarse a la lectura de libros. Se quisiera un tipo de literatura capaz de entregar con rapidez la esencia del relato, sin pararse demasiado en descripciones lentas. El mobiliario de la historia debe estar allí representado por lo mínimo, de modo que entremos lo antes posible en los meandros de la fábula. Cuando el narrador domina su oficio, bástale lo escaso para dar lo rico; si carece de talento, derivamos en la mala literatura de supermercado. Pero incluso en el primero de los casos, algo se pierde eminentemente escritural: la belleza que surge de la morosidad de la prosa.

Llevado a sus extremos, esto provoca un tipo de narrativa sujeta a los mandatos del cine en un doble sentido. Por un lado, escrita con el ojo puesto en el futuro contrato cinematográfico y, por tanto, eficiente en incluir de antemano los factores que faciliten la traslación a la pantalla. Unamos esto a lo dicho por Doctorow, aunque ahora asumiéndolo como rasgo negativo: los filmes han creado lectores mal dispuestos a la morosidad de un texto y peor dispuestos a

sus complejidades. Un ejemplo servirá para aclarar lo que afirmamos. Enfrentada como crítica a la novela *The Dinosaur Club*, de William Heffernan, la reseñista Andrea Higbie asegura: "*The Dinosaur Club* is not great literature, but it's made for the movies" (22) y pasa enseguida a mencionar, no sin una gran dosis de ironía, los nombres de los actores que el novelista seguramente imaginaba para cada personaje. Lo cual, de ser cierto, nos daría otra relación del cine con la literatura: el que los protagonistas de un texto de antemano adoptarían los rasgos faciales de algún actor.

Lo anterior se va dando con frecuencia ascendente en cuestiones de literatura. Mas no de toda la literatura, sino de aquélla nacida bajo la égida de la mercadotecnia de hoy día. Con lo cual llegamos a un punto ya tocado en este ensayo: siempre existirán lado a lado la literatura hecha desde las necesidades expresivas del autor y aquella otra fabricada (masificada, diríamos) como un producto comercial más. Ambas establecen un tipo específico de relación con el cine. Porque, vayamos a otro ejemplo, *Short Cuts* (1993), de Robert Altman, produjo un fenómeno diferente. Tras la lectura de Raymond Carver, Altman sintió la necesidad de llevar al cine varios de los cuentos que más le habían gustado y que, en su opinión, guardaban entre sí una relación temática. Nueve fueron los textos elegidos y filmados, con el agregado de un poema. Hasta aquí todo normal, y podemos escuchar al propio Altman cuando afirma:

Escribir y dirigir son, ambos, actos de descubrimiento. Al final, la película ahí está y los cuentos ahí están y uno abraza la esperanza de que entren en una fructífera interacción. Sin embargo, al dirigir *Vidas cruzadas*, ciertas cosas surgieron directamente de mi propia sensibilidad, que posee sus peculiaridades, tal como debe ser. Yo sé que Ray Carver habría comprendido que tuve que ir más allá del simple pago de un tributo. Algo nuevo sucedió en la película, y quizás ésta sea la más sincera forma de respeto (1).

Altman especifica un punto que he venido subrayando: la puesta en cine de una obra literaria no puede caer en la mera ilustración, pues entonces nada importante se consigue. El director, conducido por esa "propia sensibilidad", aprovecha el texto ajeno para introducirnos en su modo de comprender la existencia y aquí, justamente, se halla la mejor colaboración entre cine y literatura. Y en tal punto ésta deja de ser literatura y se transforma en narración cinematográfica. No es tan sólo cuestión de traducir en imágenes, sino de cómo se narra mediante éstas.



Fragmento de vaso trípode cilíndrico (sopote). Fase Cacahuatal (ca. 350-600 d. C.)
El Naranjal

Vuelvo a *Short Cuts* (*Vidas cruzadas* para su estreno en México). Dado el buen éxito de la película, un editor dio con la idea de crear un libro de Carver inexistente: aquél donde se reunían los textos aprovechados en la cinta y dicha antología pronto apareció en librería con el título del filme. ¿Un desacato? Difícilmente, pues ahora de la pantalla venía a la escritura una propuesta de ordenamiento y de interpretación. Ninguno de los cuentos sufrió variaciones en su escritura, sino que se les modificó el significado por el mero hecho de presentarlos juntos, constituyendo una nueva organización del material. Visto de otra manera, Altman simplemente propuso una antología visual. Y cualquier antología modifica por contagio la naturaleza de los textos que incluye.

Dado el enorme poder de difusión que la industria cinematográfica tiene, *Short Cuts* en libro vendió muy bien y esto nos lleva a otro aspecto de la relación que venimos examinando. Jamás terminaría de establecer las relaciones entre un director de cine y la literatura que elige, si bien allí se encuentra una de las claves de interpretación posibles. Por decir algo, la filmografía de James Ivory señala sin asomos de duda que es un director alimentado por la literatura inglesa, aunque no por toda ella sino por aquella clásica perteneciente a finales del siglo XIX y a lo que va del XX. Parece hallarse cómodo en los mundos creados por

Henry James, por E. M. Forster, por Kenzo Ishiguro. Si intentáramos trazar una línea de unión entre esos autores, la más fácil de señalar es aquella que los considera narradores de la psicología humana, pero sobre todo de la manera en que las costumbres sociales aprisionan al hombre en modos de conducta que llegan a ser deformadores de la psique. Así, Ivory transforma su cámara en una exploradora detallada de tales costumbres sociales. De esta manera, autores un tanto disímbolos entre sí quedan examinados desde un ángulo parecido, con lo cual su obra recibe un comentario o una interpretación que los ilumina novedosamente. Sobre todo que la cámara de Ivory no es figurativa, aunque se deleite en la reproducción minuciosa de los vestuarios y enseres de época. Aceptamos de Lotman la aseveración de que "los íconos se limitan a denominar" (13) y, por tanto, Ivory va más allá de la denominación para entrar en terrenos de la interpretación.

Ivory no es director para mayorías, al estilo de Spielberg. Aún así, su ejemplo sirve para que nos adentremos en otro fenómeno de relación entre el cine y la literatura. Me refiero a lo siguiente: a raíz de cada una de estas cintas, la editorial correspondiente puso en librería una edición de la novela de que se trate, con el siguiente rasgo común en todas ellas: la foto de la portada estaba tomada del filme. Además, ahora ya en el mundo del video, los estuches donde vienen las cintas invitan a la lectura del libro. Vemos así que se ha invertido el peso de los factores en esta relación. Si primero el cine utilizaba a la literatura como excusa de prestigio, ahora la literatura se apoya en el cine para impulsar las ventas de sus productos. Responde esto a una explicación sencilla: la industria del cine tiene un poderío económico y una capacidad de penetración que superan a los del mundo editorial. Desde luego, no hay por qué avergonzarse del nuevo contrato establecido entre literatura y cinematografía. Si la narrativa así respaldada es de buena calidad, debe aprovechar todas las vías que le permitan acercarse a la atención de los lectores.

Resumo entonces. Por razones históricas, el cine tuvo una primera etapa de cobijarse bajo el prestigio de la literatura, al menos en una parte de su producción. Hasta donde es posible detectarlo, de la literatura absorbió antes que nada material temático y no parece fácil de probar que se haya visto influido en cuanto a métodos narrativos, que son mucho más próximos entre la pintura y el cine. Aparte del material temático, el cine absorbió a escritores de prestigio que le sirvieran como guionistas, en parte con el propósito de seguir adornándose y en parte porque no

se veían muchas diferencias entre una novela y un guión, cuando las hay y son abismales. De cualquier manera, los escritores se dejaron seducir por el llamado del dinero y colaboraron, en un principio a regañadientes y un tanto avergonzados de prestarle su talento a un medio de diversión que consideraban superficial. Son conocidos los desprecios por Hollywood manifestados por Raymond Chandler, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald. Citemos, como ejemplo único, al primero de ellos:

An industry with such vast resources and such magic techniques should not become dull so soon. An art which is capable of making all but the very best plays trivial and contrived, all but the very best novel verbose and imitative, should not so quickly become wearisome for those who attempt to practice it with something else in mind than the cash drawer (1993).

Aquí de inmediato tenemos, en una cápsula escrita con inteligencia, la situación: el cine posee una magia narrativa especial, que es aprovechable por la gente de talento, pero el afán de ganancias lo trivializa todo. De aquí el enfado inicial de los escritores con el cine, enfado que se acrecienta porque se acepta el trabajo para ganar dinero.

Pero gradualmente los escritores fueron comprendiendo que un buen trabajo guionístico y un buen director daban a cualquier novela prestigio y difusión. Así, Graham Greene comenzó a participar en aventuras cinematográficas dando permiso para la filmación de sus novelas y ocasionalmente escribiendo guiones. Luego, ya era de prestigio colaborar con el cine, y Harold Pinter tiene una trayectoria fascinante como libretista. Un paso más: si el dramaturgo David Mamet ve primero sus obras transformadas en filmes, luego él mismo las vuelve guiones e incluso se encarga de dirigirlos. La absorción, entonces, es ya total. Alguien que, como el *best sellerista* Michael Crichton o el también superficial Stephen King, escribe con un ojo puesto en Hollywood, no resiste la tentación de probarse como director de cine. El resultado es mediano, pero queda como testimonio de un interés por narrar en dos modalidades tan distintas como la novela y la película.

Así, poco a poco el cine ha impuesto su prestigio a la literatura y no la ve ya como la hermana mayor a la que se concede respeto en virtud de su edad. Al contrario, la va transformando en aquellas zonas donde el impulso creador de la literatura no responde a la necesidad digamos artística del escritor y sí a su interés en ser figura social, en ganar dinero o una mezcla de los dos. Sin embargo, hay un

aspecto más, con el cual cierro esta incursión en el tema. Si excluimos los productos para el mercado, tanto narrativos como cinematográficos, y nos atenemos a las mejores expresiones en las dos artes, el cine ha venido avanzando más. O por lo menos tal opina uno de los mejores narradores con que cuenta hoy la literatura, V. S. Naipaul, quien dijo: "What has been achieved by filmmakers is quite dazzling when compared to what has been done in the novel. One is a half-dead form —the afterglow of a great form— and the other is vibrant and new. You can feel the excitement when cinema makers do new work" (52). Opino que el comentario es un tanto extremoso y que la novela tiene muchas sorpresas que dar todavía, pero incluso si exagerada, la afirmación de Naipaul indica claramente la medida en la cual el cine se ha convertido en una fascinante aventura en el arte de narrar. ♦

Bibliografía

- Altman, Robert, "Mi colaboración con Carver" (trad. de Pura López Colomé), en *Sábado*, núm. 939, 30 de septiembre de 1995.
- Bianco, José, *Ficción y reflexión*, FCE (Col. Tierra Firme), México, 1988.
- Chandler, Raymond, *Later Novels & Other Writings*, The Library of America, Nueva York, 1995.
- Cocteau, Jean, "Cocteau on the Film", en Daniel Talbot (ed.), *Film: an Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1966, pp. 115-124.
- Conrad, Joseph, *Lord Jim*, A Bantam Classic (Bantam Books), Nueva York, 1958.
- Gramsci, Antonio, *Cultura y literatura* (selección, prólogo y trad. de Jordi Solé-Turá), Península (Ediciones de Bolsillo, 277), Barcelona, 1977.
- Higbie, Andrea, "The Dinosaur Club", en *The New York Times Book Review*, vol. CII, núm. 47, 9 de noviembre de 1997, p. 22.
- LeClair, Tom y Larry McCaffery, *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*, University of Illinois Press, Chicago, 1983.
- Lotman, Yuri M., *Estética y semiótica del cine* (trad. de José Fernández Sánchez), Gustavo Gili (Col. Punto y Línea), Barcelona, 1979.
- Naipaul, V. S., "Telling It As He Sees It", entrevista anónima aparecida en *Newsweek*, Nueva York, volumen CXXXI, número 11, 18 de marzo de 1998, p. 52.
- Panofsky, Erwin, "Style and Medium in the Motion Pictures", en Daniel Talbot (ed.), *op. cit.*, pp. 15-32.