

cine
 cine
cine
y literatura

El lanzamiento de la undécima edición de la novela de Jorge Enrique Adoum Entre Marx y una mujer desnuda y el comienzo simultáneo de la filmación de la película basada en esa obra, ha puesto nuevamente de relieve, el recurrente tema de la literatura llevada al cine. En ese sentido, en agosto, se llevó a cabo una mesa redonda en la que participaron como exponentes Camilo Luzuriaga (director del filme), Omar Ospina (crítico cinematográfico) y Jorge Enrique Adoum. En el siguiente artículo -basado en su exposición en la mesa redonda-, el reconocido escritor analiza como debe ser para él la vinculación entre literatura y cine.

I.

Quizás la relación mayor, si no la única, entre el cine y la literatura radica en el hecho de que el guión cinematográfico es un texto escrito. Entre los signos del lenguaje cinematográfico y los signos literarios existe una diferencia fundamental, que los guionistas y hasta los directores olvidan a veces: el lenguaje cinematográfico está hecho de imágenes y el literario de palabras (aunque éstas susciten en el lector imágenes). El cine es, por esencia, visual. La aparición del cine hablado y las conveniencias del mercado han desvirtuado la mayoría de películas en una sucesión incesante de diálogos hasta el punto de que, extremando el ejemplo, se las podría oír sin necesidad de ver. Algo como el

género del radioteatro, en vías de extinción. Sin embargo, algunos realizadores, fundamentalmente los europeos, recuerdan aún más la importancia del silencio en el cine. No me refiero, en particular, a la película de Bergman que lleva ese título sino, por ejemplo, a *El ladrón*, en la que no se dio una sola palabra, a *El duelo*, la primera obra de Spielberg, en la que hay solo una o dos frases y, más recientemente, a *El piano*, donde la existencia del tema y del personaje permiten u obligan, al realizador a economizar diálogos.

II.

De la novela, la nouvelle o el cuento pasan al cine solamente el diálogo y la anécdota: no puede pasar a la película la escritura y rara vez pasa la narración. Por eso grandes novelas, como *Un amor de*

Swan, de Proust; *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald o *Bajo el Volcán*, de Malcolm Lawry, por no citar sino tres obras maestras de este siglo, han dado origen a películas mediocres, mientras que grandes películas -sirva como ejemplo la mejor de ellas: *Lo que el viento se llevó*- se basan en novelas de calidad discutible. Pocas son las que se han salvado de este destino: *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann; *El maestro y Margarita*, de Bulgakov y *El camino de la serpiente*, de Lindgren... He hojeado en París *La lista de Schindler*, no la he leído, pero parece imposible que la novela tenga la misma densidad o el mismo efecto que la película.

III.

Arte del siglo XX -por ser una creación colectiva, porque no existiría sin los adelantos tecnológicos,

JORGE ENRIQUE ADOUM, ecuatoriano. Escritor.

porque resume y satisface al mismo tiempo esas dos aspiraciones contradictorias del espíritu burgués que son viajar y quedarse cómodamente sentados-, nadie está libre de la influencia del cine: convivimos con él, estamos en parte formados por él, de él tomamos nuevas actitudes y una nueva manera de narrar. Mucho antes de las novelas de Manuel Puig (desde la primera *La traición de Rita Hayworth* hasta una de las últimas *El beso de la mujer araña*), cuyo argumento gira siempre en torno a la narración de películas reales o imaginadas por el personaje, hay que recordar que *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, y gran parte de su trilogía "U.S.A" recurren (me atrevería a decir que por primera vez en la literatura) a una técnica cinematográfica. Actualmente Marguerite Duras emplea de modo admirable el ritmo cinematográfico suyo (el de *Hiroshima mon amour*, *Indian Song...*) en novelas como *Moderato Cantabile*, *El marino de Gibraltar* o *El amante*.

IV.

El género literario que más se relaciona con el cine es, indudablemente, el teatro: le suministra diálogos -que el cine reproduce fonográficamente-, personajes y situaciones que a veces pasan fotográficamente al universo cinematográfico, sin plantearle al cine el problema de la narración literaria. Esquilo en *Edipo Rey*, de Passolini, y Eurípides en la *Medea de Caccyannis*, se revelaron como dos de los guionistas más brillantes de la historia del cine, mientras Shakespeare encuentra siempre y sin problemas productores millonarios y directores inteligentes.

V.

El cine es un arte que alcanzó, hace mucho, la mayoría de edad (en 1995 cumplirá cien años) que tiene, como los otros, sus leyes propias, entre las cuales -pese a ser fagocitador, absorbiendo al teatro, la música, la danza, la literatura, la pintura- es-



El Cine, SALVAT

Sean Conery, en el filme *El nombre de la rosa*

tá la de su autonomía: de ahí que el guión debe ser pensado en términos de cine, no de literatura. En el cine se introducen modificaciones que "funcionan" a veces: por ejemplo el personaje de *La muerte en Venecia*, que en la novela de Thomas Mann es un escritor, en la película de Visconti es un compositor de música. Julio Cortázar compartía este criterio: en el contrato relativo a *Blow-up* quedó estipulado que dejaba a Antonioni la más absoluta libertad para la adaptación de su cuento *Las barbas del Diablo*. Yo no podría decir que los cambios introducidos en la versión cinematográfica hayan perjudicado al contenido de la obra literaria. En todo caso Camilo Luzuriaga no es Antonioni, pero para su suerte yo tampoco soy Cortázar. Cuando se habló de filmar *Entre Marx y una mujer desnuda* el productor me pidió que yo estuviera de acuerdo con el guión, hicimos el contrato y comenzaron a llegar los guiones sin embargo luego de varios, con los que yo no estaba de acuerdo, decidí proponer que se hiciera otro contrato en el que yo dejaba en libertad a los realizadores, así tenían la posibilidad de adaptar la novela como quisieran y yo salvaba mi responsabilidad de estar de acuerdo o no con el guión.

VI.

El número sorprendente de adaptaciones de literatura para el cine no puede atribuirse a una escasez de guiones originales: dada la mediocridad en que inevitablemente cae un arte que es al mismo tiempo industria, y dadas las sumas extraordinarias de dinero que en él se invierten, deben abundar. Supongo que se trata de explotar el prestigio de una obra conocida por el público: *Hamlet*, *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *Carmen*, *Los tres mosqueteros...* Supongo también que, en el mejor de los casos, revela la admiración del director de cine, como lector, por determinada creación literaria: en 1964 Luis Buñuel me decía que la única película que le interesaba filmar en lo que le quedara de vida era la mejor novela que había leído, *Bajo el volcán*, y jamás lo

GARCIA MARQUEZ EN EL CINE

JORGE CISNEROS

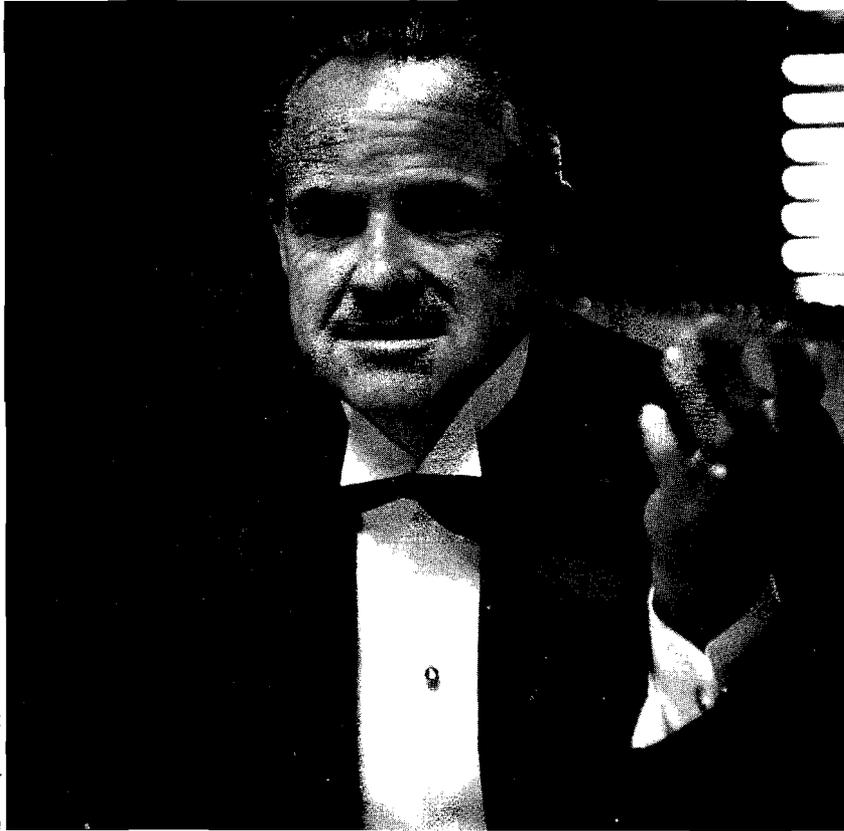
"Lo mío es el libro, lo tuyo es el filme", le dijo cierta vez Gabriel García Márquez a Fernando Birri cuando el director argentino se lanzó a adaptar *Un señor muy viejo con unas alas enormes* del escritor colombiano. La frase desnudaba una polémica tan vieja como el cine acerca de la dificultad de las adaptaciones literarias (en particular de las novelas largas) que suelen llevar a la pantalla una cáscara anecdótica y perder de vista lo esencial. En el caso de el escritor, por lo menos nadie o casi nadie se ha atrevido a intentar la traslación de sus novelas largas (un intento de hacer *Cien años de soledad*, felizmente no se llevó a cabo), y no deja de resultar significativo que el empeño más ambicioso en la materia (*Crónica de una muerte anunciada*, de Francesco Rosi) sea también uno de los más fallidos.

Pero las relaciones de García Márquez con el cine han ido más allá de la adaptación de sus propias obras. Antes incluso de dedicarse de lleno a la literatura se había desempeñado como guionista en México, adaptando relatos propios o escribiendo trabajos directamente para la pantalla (*En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac, *Tiempo de morir* de Arturo Ripstein). Pero García Márquez también ha tenido una importante relación con la TV: en *Amores difíciles* una serie de la Televisión Española, basada en ideas originales suyas, se puede ver todo el esplendor del realismo mágico llevado a la TV. Pero es bueno recordar dos filmes basados en obras de García Márquez que no tuvieron la misma acogida que sus libros:

Crónica de una muerte anunciada. Uno de las mejores obras literarias de García Márquez, engendra uno de las películas más débiles del director Francesco Rosi. El caso del joven enfrentado a una muerte absurda como consecuencia de un entramado de prejuicios machistas y equivocado sentido del honor, que impregna a un pequeño pueblito latinoamericano, recibe en la pantalla un tratamiento superficial y melodramático, carente de impacto y sentido trágico. Con un elenco internacional que obliga incluso a la mezcla de idiomas, no ayuda a la convicción del resultado. Una producción franco-italiana de 1987, con las actuaciones de Rupert Everett, Ornella Muti, Gian María Volonté, Irene Papas y Lucía Bosé.

Eréndira. Esta no es, como podría pensarse a primera vista, una adaptación de la novela de García Márquez *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, sino que parte de un libreto previo del escritor, que dio origen, modificado al libro y al filme. Se ha discutido mucho lo que el director mozambiqueño Rui Guerra hizo con el material, atrapado en medio de las contradicciones de una superproducción internacional, y bastante alejado de la dosis de sugestión, fantasía y "realismo mágico" del novelista colombiano. Es una producción alemano-franco-mexicana realizada en 1984, con Irene Papas y Michel Lonsdale.

JORGE CISNEROS, colombiano. Licenciado en Comunicación Social.



El Cine, SALVAT

Marlon Brando interpretando a Vito Corleone en *El Padrino*

hizo. Visconti murió antes de comenzar siquiera su viejo proyecto de filmar *En busca del tiempo perdido*, de Proust.

VII.

Una buena adaptación debe olvidar la obra literaria y, tomando de ella lo aprovechable para el cine (¿qué puede ser sino la anécdota, los personajes, los diálogos y, a veces, quizás, cierto ambiente, exterior, creado por las palabras?), concebir un guión como si no tuviera ese antecedente.

VIII.

El cine es un arte completo, no por presentar imágenes visuales (también lo hace la pintura), como se ha afirmado, sino imágenes de todo tipo: auditivas, ópticas, anímicas, oníricas. (Quizás solo le faltan las gustativas y las olfativas que, en cambio, las sugiere una novela que está lejos de ser "completa", como *El perfume*, de Suskind.

IX.

El cine es un proceso colectivo de creación, mientras que la literatura es individual. (A veces terriblemente individual: el director turco Guney dibujaba en la prisión cada fotograma, cada secuencia, de su película *Yo (El camino)*, y se los enviaba a su ayudante. Tras evadirse de la cárcel debió cambiar el contenido de los diálogos conservando el movimiento de los labios ya filmado.) Asimismo, el director de teatro o de ballet trabaja con imágenes y símbolos antes de hacerlo directamente con seres humanos. De modo que todos ellos -habría que añadir al director de orquesta- son creadores que participan del trabajo individual y del colectivo. Sin embargo, entre nosotros, son raros los que atribuyen al director de cine semejante calidad de creador: el público habla mucho más frecuentemente de una película "de Catherine Deneuve" o "de Mcky Rourke" que de una de Alain Renais, de Hamley Kubrich, y mucho

menos de Satyajit, Ray o Kurosawa. A mí mismo me cuesta, a veces, trabajo recordar quién fue el director de una película que, sin embargo, se me quedó en la memoria. Es posible que se deba al hecho de que al actor se lo ve, durante una hora y media, mientras que el rostro del director nos es, por lo general, desconocido.

X.

Todas las obras literarias pueden ser llevadas al cine. Pero, dado que se trata de dos lenguajes diferentes -el de la palabra y el de la imagen visual- habría que considerar ese trabajo como una traducción a otra lengua. Entonces, el éxito no depende de ciertas "características" de la novela sino del talento del traductor.

XI.

El director francés Jean-Jacques Annaud, quien adaptó *El nombre de la rosa*, ha llevado al cine la novela de Marguerite Duras, *El Amante*. Annaud decía: "Eco es la apertura y Duras todo lo contrario. En el guión, Marguerite no puede admitir otras frases que no sean las suyas y, dado que también ha dirigido películas, detesta a los demás directores. Lo siento por ella". Este caso particular ilustra las dos tendencias que se dan en materia de adaptaciones cinematográficas: la fidelidad al texto y la libertad absoluta del director en colaboración con el guionista. Y creo que, también en este caso particular, Marguerite Duras hizo bien, pero debió haber hecho más. La versión cinematográfica de *El Amante* se sitúa apenas por encima de un "porno" de lujo con veleidades estetizantes, mientras que la novela está lejos de ello. Del mismo modo, *El nombre de la rosa* en el cine aparece como una novela policial -crímenes en un monasterio- sin la trascendencia teológica que tiene la novela de Eco. Es el "mensaje global", el principio ideológico -me refiero tanto a una ideología del arte como a una política- lo que debe permanecer, y conste que eso puede alcanzarse incluso si es preciso alterar el argumento en aspectos que no son esenciales. ●