

Del cine a la literatura y de la literatura al cine

Lauro Zavala

LAS INTERSECCIONES ENTRE CINE y literatura son múltiples y ocurren en ambos sentidos. A continuación se señalan las principales áreas de investigación que se han generado en este terreno interdisciplinario, además de la importancia de la adaptación de la literatura al cine.

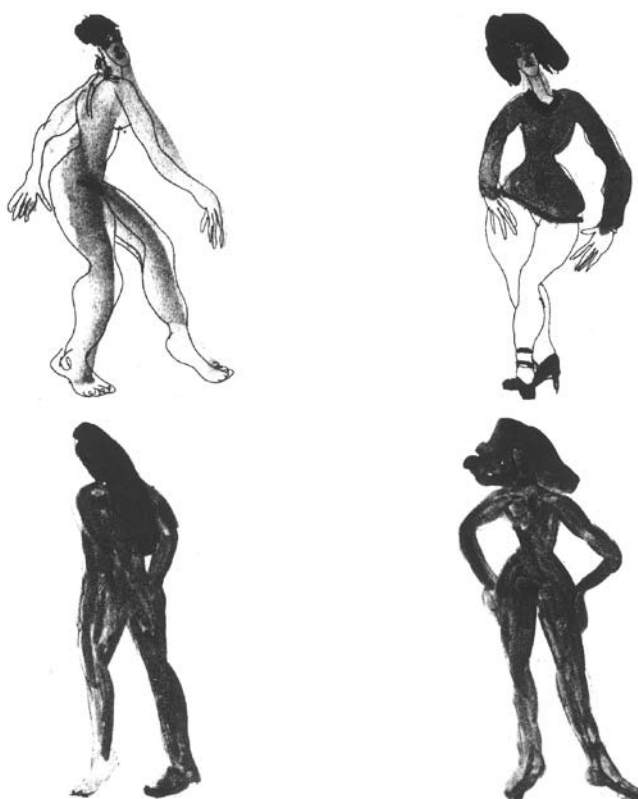
DE LA LITERATURA AL CINE

La adaptación cinematográfica no es la única forma de interacción entre cine y literatura. Otra es la aplicación de categorías de la narratología para el estudio de la especificidad fílmica. El campo de estudio que ha motivado mayor número de trabajos es el relativo al punto de vista, donde hay análisis de la subjetividad en el cine clásico, análisis detallados de los procesos de enunciación audiovisual en el cine narrativo, adaptaciones de teorías literarias sobre el tiempo, la voz y la distancia narrativa y demás desarrollos recientes en esta misma línea.

Área de intersección entre el cine y narrativa es la aplicación de categorías de la narratología para el estudio de la especificidad fílmica. El campo que ha motivado mayor número de trabajos es el relativo al punto de vista, donde hay análisis de la subjetividad en el cine clásico (E. Brani-

gan, 1984), análisis detallados de los procesos de enunciación audiovisual en el cine diegético (*Communications*, 38, 1983), adaptaciones de teorías literarias sobre el tiempo, la voz y la distancia narrativa (B. Henderson, a propósito de G. Genette, 1983) y otros desarrollos más recientes en esta misma línea (B. Kawin, 1985).

De la teoría de los géneros provienen categorías indispensables para entender el cine clásico (véase el desarrollo de motivo, tema y arquetipo, de N. Kagan, en su estudio sobre R. Altman, N. Kagan, 1982), las que han alcanzado



su mayor pertinencia en él, así como una gran riqueza en el estudio del *film noir*, sobre todo en la tradición norteamericana (Eco sobre *Casablanca*, y los trabajos de P. Schrader, B. Nichols, A. Weinrichter, J. A. Place y L. S. Peterson acerca de los motivos visuales, las constantes y transformaciones ideológicas del género, sin contar los numerosos estudios históricos del antecedente inmediato: el cine de gangsters).

Elemento central en la teoría contemporánea del cine, con seguridad el más importante debido a la naturaleza sintagmática del medio, es el estudio de las estructuras narrativas, en especial lo relativo a las metamorfosis que ha sufrido el estilo canónico del cine espectacular, hasta las variantes modernas de la espacialización narrativa (J. Monco, 1976), la impredecibilidad de la trama (P. Evans, 1987) y los distintos planos del relato. También hay estudios descriptivos de las figuras de la retórica cinematográfica (N. R. Clifton, 1986) y las estrategias del suspenso, la sorpresa y el misterio (por ejemplo, la antología de M. Deutelbaum y L. Poague, 1986).

A partir de la década de 1970 en cine es, cada día con mayor insistencia, un arte de alusión, en el sentido de estar construido narrativamente sobre los mecanismos de intertextualidad desarrollados antes en la literatura. Estos recursos están demasiado próximos para haber sido estudiados con mayor sistematicidad, van de la citación (T. Sebeok,

1985; N. Carroll, 1982) a la parodia (Eco, 1987), pasando por la ironización carnavalesca (R. Stam y E. Shohat a propósito de *Zelig* de Woody Allen, 1984) y muchos otros.

El estudio de las formas de recepción —por parte del espectador— está por ser desarrollado de forma sistemática, en áreas tan diversas como la sociología del espectador (P. Bourdieu, 1988), los procesos de identificación y proyección (J. Aumont *et al.*, 1985), la fenomenología del espectador de cine (G. Deleuze, 1984 y 1986), la intencionalidad (Eco sobre la *intentio lectoris*, 1987), el “espectador salvaje” y creativo en Hispanoamérica (A. J. Pérez, 1988) y, en especial, la estética de la recepción. El estudio del cine tiene aún muchos elementos metodológicos por ser extrapolados del estudio de la narrativa literaria.

DEL CINE A LA LITERATURA

Hay una serie de terrenos de la investigación literaria que han sido nutridos por la experiencia analítica del estudio del cine. Los departamentos de estudios especializados en cine han sido creados por quienes tienen la disciplina de estudiar los textos (literarios, cinematográficos o de otra naturaleza) en su especificidad, es decir, quienes han adquirido una especialidad en el estudio de la literatura. A partir de esto deben señalarse los estudios de las estrategias de análisis intertextual, las formas de estudio de la literatura desde una



perspectiva metaficcional, las influencias de las estrategias de montaje, elipsis, analepsis y prolepsis retomadas de la narrativa cinematográfica, y la práctica del análisis cinematográfico con las herramientas del análisis literario. Esta influencia puede observarse, por ejemplo, en el trabajo de Patrick Duffey, *De la pantalla al texto. La influencia de la literatura en la narrativa mexicana del siglo XX* (UNAM, 1997).

En Hispanoamérica los primeros críticos de cine (aunque no analistas en un sentido más especializado) fueron escritores connotados. Entre los ejemplos más recientes mencionemos la colección de ensayos de Sergio Fernández, *La realidad de un simulacro* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000).

La aproximación filosófica al cine (cercana a los intereses de la escritura literaria) ha nutrido una larga tradición académica, como puede verse en la existencia de la revista *Film and Philosophy*, y la realización de numerosos congresos dedicados al entrecruce de ambas disciplinas, como el trabajo de Julio Cabrera (*Cine y filosofía: 100 años de cine*, Barcelona, Gedisa, 1999). Los estudios sobre las estructuras míticas, en particular los derivados de la propuesta etnográfica de Joseph Campbell, han dado lugar a estudios de la narrativa en el cine clásico tan exhaustivos como el de Christopher Vogler, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* (Michael Wiese Productions Book, 1992; hay traducción al español: *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2002). En el terreno de los estilos el *thriller* ha recibido atención especial (Martin Rubin, *Thrillers*, Cambridge University Press, 2000).

EL TERRENO DE LA ADAPTACIÓN

Una aproximación al estudio de la adaptación de la literatura al cine tendría que empezar por responder algunas preguntas de carácter general.

¿Qué importancia tiene la literatura para el cine? La tiene en la medida en que todas las formas artísticas establecen un diálogo con la evolución del lenguaje cinematográfico. En el caso de la literatura narrativa (teatro, novela y cuento) su importancia es que comparte con el cine algunas estrategias cuya evolución suelen tener manifestaciones similares. El desarrollo de las estrategias narrativas y dramáticas específicas de cada lenguaje artístico (cinematográfico o literario) pueden llegar a formar parte de un clima en el que éstos pueden dialogar. ¿Qué tan

conveniente o bueno puede ser adaptar una obra literaria al cine? La conveniencia y la bondad deben ser estudiadas a la luz del objetivo de cada proyecto de adaptación, pues cada caso cumple expectativas diferentes. Existen riesgos al hacer alguna clase de generalización, pues cada proyecto establece los criterios con los que debe ser evaluado. Hay numerosos criterios acerca de la calidad del resultado (para decidir si es “bueno”) y la existencia de diversos criterios sobre la relación entre proyecto literario y cinematográfico (para decidir si el resultado es “conveniente”).

¿Qué lugar ocupa el suspenso en el cine? Es tal vez la estrategia estructural más compleja y rica de todo texto narrativo, literario o cinematográfico. Consiste en la dosificación de la información que se ofrece al lector o espectador, y que permite establecer mecanismos de complicidad entre éste y la instancia narrativa (en cine o en literatura) a expensas de uno o varios personajes. Los mecanismos de suspenso permiten producir estrategias de reticencia (retardar la solución a los enigmas que dan origen a cualquier narración), generar mecanismos de sorpresa (a expensas del espectador o lector) y configuran la naturaleza del final o cierre del relato (lo mismo en cine que en literatura). En síntesis, el suspenso narrativo está relacionado con estrategias fundamentales de toda narración, como misterio, conflicto, anticipación y sorpresa.

¿Qué tan conveniente es hacer diversas versiones de una historia? ¿Cómo beneficia o afecta a los espectadores o incluso a los cineastas? La respuesta depende de cada caso particular, y de lo que se entiende por “conveniente”. Si en lugar de conveniencia financiera, de distribución comercial, para la obtención de determinados premios o apoyo para la producción, nos detenemos en la conveniencia para el proyecto de un director, entonces veremos que cada intento de adaptación surge de un contexto particular y merece ser apreciado y valorado en términos de ese contexto y a partir de sus premisas artísticas y condiciones de producción específicas. Todo ello afecta a los espectadores en la medida en que la fidelidad de un director a un proyecto determina la relación entre el resultado y las expectativas estéticas de cada espectador.

¿Cuáles son las estrategias que mejor logran la adaptación literaria al cine? ¿Cuáles valdría la pena retomar en un curso sobre cine y literatura? El concepto de lo que es mejor es polémico en el contexto del arte contemporáneo. Nuestro objetivo es reconocer que las estrategias de análisis más pertinentes para el estudio de la adaptación cinematográfica son las que permiten estudiar la especificidad cinematográfica.

fica del resultado final. El mejor análisis de una adaptación no necesariamente debe retomar el subtexto de la obra literaria con la cual se establece una relación pretextual, sino que merece ser estudiada en términos de su especificidad cinematográfica, considerando al texto literario como un palimpsesto, es decir, como una obra perteneciente a un lenguaje artístico por completo distinto.

El punto de partida de la reflexión acerca de la adaptación de un texto literario al cine es el reconocimiento de las divergencias y la autonomía expresiva de cada uno de estos lenguajes (Revueltas, 1967; Boyum, 1985; Eco, 1984, 1987). Mientras el cine ha desarrollado en cien años lo que tiene ya varios miles en la tradición narrativa, ambos medios comparten el empleo de algunos arquetipos y estrategias narrativas características de la cultura contemporánea. Véase, como ejemplo, la persistencia en el inconsciente colectivo de la tanatología posromántica que va desde el *Frankenstein* de James Whale (1931) y el *Golem* de Paul Wagnier (1914) hasta el *Hal de 2001* de Stanley Kubrick (1968) y el *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), en cuyo intervalo se encuentran infinidad de variantes en las que el mito se transforma de alegoría metafísica a símbolo de paradojas existenciales de *noir* posmoderno (Molina Foix, 1973; Gubern, 1979; Argullol *et al.*, 1988).

Puede afirmarse que las mejores adaptaciones de la literatura al cine oscilan, cualquiera que sea el texto original, entre el descubrimiento de sus convenciones cinematográficas (*Jules et Jim* de François Truffaut, 1961) y la reflexión sobre las fronteras y posibilidades del mismo medio (*The French Lieutenant's Woman* de Karel Reisz). Véanse Scruggs, 1987; Updike, 1988; Block de Behar, 1979, y muchos otros.

Un caso aparte lo constituyen las películas cuyos guiones fueron concebidos para cine por novelistas experimentales, como Marguerite Duras en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) e *India song* (Marguerite Duras, 1976), Alain Robbe-Grillet en *L'homme qui ment* (1976) y Jorge Semprún en *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1966). En éstas se plantean problemas de ambigüedad interpretativa típicamente cinematográfica (J. Monaco, 1978; W. F. V. Wert y W. Mignolo, 1974; J. Kristeva, 1969).

Sin pretender agotar el tema, conviene señalar a otros escritores que adaptan para su estética personal (véase el trabajo de T. Todorov sobre Bocaccio, y compárese con los resultados obtenidos por Pasolini) o a una ideología específica (véanse los estudios sobre *Ossessione* de Luchino Visconti, P. Sorlin, 1986) y sobre el neorrealismo y la literatura italiana anterior a la posguerra (J. E. Monterde,

1987; G. Molyneaux, 1988), en especial el caso de *Ladri de bicicletti* de Vittorio de Sica.

El caso paradigmático para el estudio de estos y otros aspectos de la adaptación sigue siendo *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966), sobre la cual se han realizado infinidad de lecturas psicoanalíticas (D. Linderman, 1985), estéticas (G. Pérez, 1985), ideológicas (N. D. Isaacs, 1981) y semióticas (véase la antología de estudios, anterior a los mencionados, publicada en la serie Focus on Film). En la infidelidad al cuento de Julio Cortázar radica la riqueza de esta adaptación, como ocurre también con otra de un relato del mismo Cortázar (*Monsieur Bebe* de Claude Chabrol, 1974) y con *Instrucciones para John Howell*, filmadas para la televisión francesa y española, respectivamente. En México aún es imposible conocer la adaptación del thriller político *La cabeza de la hidra*, de Carlos Fuentes, filmada para la televisión española por Paul Leduc.

ÁREAS DE INVESTIGACIÓN EN LA INTERSECCIÓN DE CINE Y LITERATURA

De la literatura al cine

- Teorías y métodos de análisis de la adaptación
- Teoría y estética del guión cinematográfico
- Teoría de los géneros narrativos en el cine clásico
- Teoría narrativa y cine contemporáneo
- El espectador como lector. Teorías de la recepción cinematográfica
- El director como autor: la teoría del cine-de-autor
- Del teatro al cine. Estética y retórica

Del cine a la literatura

- La película como texto. Métodos de análisis cinematográfico
- La película como intertexto. Estrategias de interpretación
- La película como metatexto. Pretextos y architextos
- El escritor como crítico de cine
- El filósofo como crítico de cine
- El mitólogo como crítico de cine
- La evolución del estilo cinematográfico
- Recursos cinematográficos en la narrativa contemporánea •

LAURO ZAVALA es profesor-investigador de la UAM Xochimilco. Doctor en literatura hispánica por El Colegio de México, ha colaborado en numerosos libros colectivos sobre literatura, teoría literaria y asuntos relacionados con la comunicación. Dirige un sitio de internet sobre el cuento breve.