

### **Warning Concerning Copyright Restrictions**

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyright material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction not be "used for any purposes other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that use may be liable for copyright infringement.

Antoine Jaime

LITERATURA Y CINE  
EN ESPAÑA  
(1975-1995)

ARTE DE ESCRIBIR Y SEPTIMO  
ARTE

CATEDRA  
Signo e imagen

Basta con saber hacerlo, con dominar los resortes de la expresión literaria y cinematográfica, con captar el proyecto del autor para recrearlo gracias a otras técnicas... la tarea es ardua, pero las herramientas están ahí, eficaces y disponibles.

¿Por qué vías, por qué técnicas precisas tienen lugar los pasos de un arte al otro? Una vez establecido que la literatura y la cinematografía son perfectamente aptas para formularlo todo, cada una a su manera, es posible extraer las correspondencias que se establecen entre las técnicas de una y otra. Es posible ver, en suma, qué prácticas literarias tienen su pareja o su equivalente en el cine, y viceversa.

La cuestión tiene su importancia. Si se ha establecido que una misma idea o sensación, por ejemplo, puede ser plasmada con exactitud por tal técnica en literatura y por tal otra en cinematografía, eso quiere decir que, dado su parentesco de lenguaje, el cine puede intentar utilizar la técnica supuestamente específica de las letras y éstas las del cine.

Tales equivalencias significan que los préstamos y, por lo tanto, las influencias recíprocas entre ambas artes son posibles.

Para verificar dichas equivalencias y medir su extensión, conviene pues que comparemos los medios técnicos de que disponemos, en literatura y en cine, a la hora de proceder a la creación de una obra.

## CAPÍTULO 2

### La creación de la obra: arte de escribir y séptimo arte

#### 1. PREÁMBULO

La comparación de las técnicas de creación de una película y de una obra literaria ofrece una doble ventaja: permite extraer las correspondencias entre un número importante de técnicas expresivas y construir, para hacerlo, un instrumento de análisis.

Puesto que se trata de comparar dos prácticas, conviene en primer lugar catalogar y clasificar, en el seno de las leyes de la composición, los pasos obligados de toda creación, literaria o filmica; un creador de novela, de teatro, de poesía o de cine se ve en la obligación de escoger entre un cierto número de criterios fijos, que le concederán a su obra su especificidad.

La lista de esos criterios permanentes, denominada de manera muy global «ética y estética de la obra», permite una comparación segura, es decir, clara y sistemática entre todas estas creaciones. Facilita igualmente la explicación —rápida o detallada— de cada obra. Por último, su utilidad reside también en su aptitud para destacar los distintos tipos de adaptaciones a la pantalla y para apreciar con precisión su grado de fidelidad a la obra original.

Las correspondencias que serán puestas de relieve por esta herramienta —en un panorama que de ningún modo presume de exhaustivo, ya que las combinaciones expresivas son múltiples— buscan ser, ante todo, significativas: ser testimonio representativo (tanto en el te-

reno «ético» como en el «estético») de los intercambios que pueden existir entre ambas artes.

Señalaremos desde este momento, para mejor apreciar la extensión de estas correspondencias cuando sean estudiadas, que su puesta en evidencia engendra una reflexión sobre el devenir de la literatura y de la cinematografía.

Dos artes que proceden a intercambios, que están sometidas mutuamente a influencias, ¿pueden conservar durante mucho tiempo su propia originalidad? ¿Están abocadas a deslizarse hacia una semejanza, hacia un acercamiento progresivo o bien estos préstamos tienen como único efecto reforzar y vitalizar prácticas independientes?

Para saberlo, es preciso tratar de determinar, en primer lugar, la amplitud de las correspondencias por las que ambas artes se comunican entre sí.

## 2. LA COMPOSICIÓN: ÉTICA Y ESTÉTICA

### 2.1. *Distinción*

El acto creativo, tanto en literatura como en cine, se basa en dos exigencias esenciales. Como constructor de un mundo artístico, suscita a la vez un universo y un proyecto artístico.

Crear un mundo, un universo, es elaborar una red de relaciones humanas, de perspectivas de vida cuyo entrelazamiento y funcionamiento muestra una cierta concepción de la existencia. Así, la obra es portadora de una concepción del mundo, de un punto de vista específico, de un sentido. Es evidente que el autor o el realizador, en el origen de esta óptica debido a las elecciones que ha hecho, puede o no ser consciente de ello; e incluso cuando ha querido intencionalmente dar a la obra una orientación específica, no calcula nunca, en el momento de su creación, ni su alcance real ni las incidencias que se derivan de ésta.

De la misma manera, las concepciones del mundo desarrolladas por sus obras no son necesariamente las del autor o las del realizador, aunque a menudo reflejen su credo íntimo; o su ausencia de credo, lo que es también una concepción del mundo.

Ese sentido que transmite la obra, su visión de la vida, del hombre, de la sociedad o del universo, recibirá el nombre de *ética de la obra*, teniendo cuidado de prestarle la acepción muy amplia de visión personal del mundo, de significación que se le da a la existencia, incluso

cuando se trata de la ausencia absoluta de moral o de sentido de la vida.

Pero ese mundo y su sentido se originan en un procedimiento que busca expresarse con arte. La obra es, por consiguiente, portadora además de ese proyecto artístico que denominaremos, incluyendo todos los recursos expresivos, *estética de la obra*.

Señalaremos que hay que cuidarse de asimilar esta distinción ética/estética a la antigua separación entre fondo y forma. Primero porque, como veremos, intervienen en la dimensión ética elementos tradicionalmente atribuidos a la forma, como el género de la obra. Después porque la perspectiva es diferente. El fondo y la forma actuaban como una selección artificial, una separación forzada entre un contenido y un continente.

Por el contrario, la distinción entre ética y estética está concebida como la observación de dos convergencias, la comprensión de dos interacciones cuando levantan juntas un universo generador de vivencia.

### 2.2. *Clasificación*

Agruparemos por consiguiente bajo una u otra de estas dos banderas el conjunto de las elecciones que lleva a cabo un autor o un realizador para crear su obra.

Lo que determinará la ética de la obra es la elección del tema, del asunto, de los tipos de personajes; la época y el lugar; el género y el tono.

Se entiende por tema la idea-clave, la problemática, siempre abstracta, que sirve de eje al desarrollo de la obra. Entre todos los temas (y subtemas) tratados en una obra, hay uno que los agrupa, en torno al cual se organizan los otros para apoyarlo mejor. El tema será, pues, este eje central, federador y abstracto.

El asunto se distingue del tema por su carácter concreto: es la anécdota, la historia principal, con relación a la cual las anécdotas secundarias sirven sólo de trasfondo valorizador.

Dentro de los factores que inducen la ética de la obra, retendremos los rasgos fundamentales de los personajes: los que dan lugar a tipos, a seres caracterizados, típicos. Si esos rasgos se refieren al carácter, se trata de una personalidad-tipo; si se refieren a la situación (el hombre en posición de debilidad —o de superioridad— es un tipo de personaje), determinan una función-tipo. Los elementos complementarios de los personajes, los que les prestan su aspecto de seres humanos, de individuos, pertenecen, por su parte, a la estética de la obra.

Como los otros elementos no necesitan aclaraciones específicas, podemos ya indicar por qué este conjunto es el único capaz de dar sentido a la obra.

Están agrupados aquí todos los elementos que procuran un cierto sentido a la obra; en ausencia de uno de ellos, la visión del mundo que ésta ostenta se vería alterada. Son, pues, solidariamente indispensables para la construcción del sentido general de la obra. De su conjunción nace tal o cual concepción del mundo. Y basta con modificar uno solo de ellos para que el sentido de la obra ya no sea el mismo.

Si un personaje concebido, por ejemplo, como un personaje-tipo ve esta personalidad modificada, se comprende que el sentido de la obra se verá afectado, como si se transforma la temática o el asunto. Si por el contrario del personaje sólo cambia su apariencia, la concepción del mundo que transmite la obra no será alterada en absoluto.

Cambiar la época modifica también la visión inicial, mientras que reemplazar una estructura narrativa lineal por alternancias de presente y de flashbacks no falsea el sentido inicial de la obra.

Pasar de un género a otro, por ejemplo, del cómico al trágico o del poético al novelesco, transformar un tono solemne en familiar, es cambiar igualmente la visión del mundo que se pretende dar.

Se comprende entonces por qué estos elementos procuran a la obra su dimensión ética; la idea-clave desarrollada de principio a fin, la historia narrada, los tipos de personajes, la fecha y el lugar, el género y el tono del tratamiento son los verdaderos criterios que dan sentido a la obra.

Señalaremos asimismo que este conjunto de criterios ofrece al destinatario el marco de su experiencia.

La estética determinará la manera de la que el destinatario vivirá la obra: el modo de su experiencia. Se la debe a la representación de los personajes, ya se ha visto, pero también a los modos de expresión, a las figuras, a la escritura, al ritmo y a la estructura de la obra.

Hemos señalado con anterioridad que la representación de los personajes permite conferirles ese aspecto humano, esa hechura de individuos sin la que el tipo no sería aceptable. Veremos que los defectos en las creaciones de personajes se deben a que a la relación entre tipo e individuo carece de equilibrio. Si el individuo oculta el tipo, al personaje le falta caracterización, no es creíble; si el tipo lleva las de ganar, el personaje no parece un ser viviente y pierde todo crédito.

Los modos de expresión que son la narración, la descripción, el diálogo, etc.; las figuras (o giros) como la metáfora, la lítotes o el símbolo; la escritura (o estilo de escritura) concisa, enfática, entrecorta-

ÉTICA	ESTÉTICA
<p>TEMA (abstracto)</p> <p>ASUNTO o anécdota</p> <p>TIPO DE PERSONAJE</p> <p>CARÁCTER = Personalidad-tipo (<i>El bueno, el feo y el malo</i>)</p> <p>SITUACIÓN = Función-tipo (<i>El alegre divorciado</i>)</p> <p>ÉPOCA</p> <p>LUGAR</p> <p>GÉNERO (cómico, trágico...)</p> <p>TONO</p>	<p>MODOS DE EXPRESIÓN</p> <p>Punto de vista/ángulo de visión. Autobiografía, narración...</p> <p>ESTRUCTURA DE LA OBRA</p> <p>REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE (INDIVIDUO)</p> <p>FIGURAS (elipsis, metáfora, alegoría...)</p> <p>RITMO</p> <p>ESCRITURA o estilo de escritura (concisa, enfática, fluida...) a distinguir del estilo de un autor</p>

TABLA 1. El ensamblaje recurrente de elementos éticos y estéticos compone el estilo de un autor o de una obra

da...; el ritmo y la estructura no exigen ser explicados, ya que su utilización estética es sobradamente conocida.

### 2.3. Valor operativo

Ya lo hemos dicho, el valor operativo de esta clasificación se debe a que permite definir las diferentes posibilidades de adaptación de un texto al cine, en función de su grado de fidelidad a la obra original.

Esta clasificación, al poner de relieve los elementos constitutivos de la obra, los ordena según su función en el interior de ésta, es decir, muestra su interacción recíproca, permite analizar cada obra, literaria o cinematográfica, así como confrontarlas.

De esta manera se pueden comparar obras literarias entre sí, películas entre sí, pero también cotejar películas y obras literarias. La utilización de este instrumento facilitará enormemente el análisis de las adaptaciones y permitirá mostrar las influencias sufridas por cada una de ambas artes.

Y como esta herramienta vale para comparar el funcionamiento de los elementos constitutivos de una obra, resulta posible equiparar la creación de una obra literaria y de una película: en suma, someter a comparación la literatura y el cine a través de sus técnicas creativas y de las funciones que éstas les asignan, y hacer resurgir así sus correspondencias éticas y estéticas.

## 3. LA DIMENSIÓN ÉTICA

La ética de una obra, debido a que instauro el marco de la experiencia que tendrá el lector o el espectador, tiene por misión favorecer la inclusión del segundo de ellos en la ficción cinematográfica o la interiorización de la obra literaria por parte del primero. En efecto, si ambos se reconocen en la ética propuesta, aceptarán ese mundo, integrándose en el cine, apropiándose en la literatura. En el caso contrario, la obra sufrirá el rechazo o la indiferencia de su destinatario.

Así, tanto en el cine como en la literatura, la elección de los elementos portadores de ética permite al realizador y al autor crear un universo, delimitarlo y señalar su alcance.

### 3.1. Creación de un universo artístico

La creación de ese universo se lleva a cabo gracias a la elección conjunta del tema, del asunto y de los tipos de personajes.

#### 3.1.1. Tema

El tema es abstracto. Es, por lo tanto, transmitido en ambas artes por conceptos, que están asociados, tal como vimos, a imágenes<sup>1</sup>. Las creaciones literaria y fílmica funcionan, por lo tanto, de la misma manera para hacer comprender el tema a su lector o a su espectador: las ideas nacen asociadas a imágenes y, en ambos casos, los temas tratados pueden tener como objetivo la mayor universalidad.

#### 3.1.2. Asunto

El asunto, que es muy anecdótico, muy limitado, nacerá en ambos casos de este ensamblaje de imágenes y de conceptos que son las letras y el cine.

#### 3.1.3. Tipo de personaje

Con la creación de los tipos de personajes se inicia la diferencia de tratamiento entre literatura y cinematografía. El uso literario más frecuente deja la caracterización del personaje al autor, que procede a las presentaciones, comentarios, definiciones, comparaciones: lo caracteriza explicándolo.

En el cine tradicional, el personaje manifiesta solo su carácter, o da testimonio de su situación a través de las circunstancias a las que se ve confrontado: su reacción a las circunstancias lo caracteriza. La presentación o definición del personaje gracias a la visión que tienen los demás, más moderna, es un procedimiento muy utilizado, por ejemplo,

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 1.1.2. La idea por medio de la imagen, pág. 47, y 1.2.2. El concepto, pág. 51

para preparar la llegada de alguien «nuevo» a la historia. Se trata de dos versiones de una misma práctica, que consiste en caracterizar al personaje, no ya mediante una explicación directa del autor, sino por la experiencia que se le hace vivir y que vive también el espectador: este último pasa a ser así más activo; la comprensión está a cargo suyo.

Se enfrenta aquí la explicación con la experiencia. ¿Son incompatibles? Desde luego que no: nada ha impedido a la literatura que caracterice a sus personajes mediante actos o mediante la percepción de sus congéneres; la novela lo utiliza desde hace tiempo, acercándose en esto al teatro, cuyo parentesco con el cine es evidente. Además, el realizador puede, si lo desea, explicar directamente una personalidad, por ejemplo, gracias a la voz en off: primera correspondencia y primeros intercambios entre ambas artes.

También se puede, tanto en literatura como en cine, caracterizar muy pronto a un personaje evocando un gran mito, y esto es posible también con respecto a un tema o un asunto. Así, Pilar Miró logró presentar en los primeros minutos de su película *Werther*<sup>2</sup> a la vez el tema, el tipo de personaje y el asunto.

La obra empieza con amplios y continuados movimientos de travelín que avanzan desde el mar hacia tierra. No hace falta más para sugerir el tema: el fin del viaje, el hombre que llega a puerto. Como *Werther* aparece ya en pantalla se barrunta entonces que el viaje que se acaba es el de su vida. El tema está planteado con la noticia de que el protagonista, tras una larga ausencia, acaba de regresar de su pueblo. En cuanto al tipo de personaje, el título lo indica también: un ser que no puede alcanzar la plenitud en este mundo. El asunto, del que el mismo título ofrece ya un avance, será sugerido en pocos instantes. El personaje —profesor de griego— se encuentra con un niño a su lado: el hijo de Alberto (amigo del director), a quien dará clases. Los dos están en la playa y juegan con la cometa; el mar, el juego, la belleza, el niño: es la vida y el porvenir. Pero en esta imagen de esperanza se oye la voz en off, que recuerda las advertencias de su abuela al evocar los barcos hundidos en este mar tan hermoso.

La realizadora asocia la idea del naufragio al juego del hombre y el niño. A partir de ahí tememos que los peligros que le acechan, quizá incluso el naufragio de su vida, estarán en relación con el niño; bastará reparar en el nombre de su madre (Carlota) para conocer lo esencial del asunto: de quién el nuevo *Werther* se enamorará hasta morir.

<sup>2</sup> Pilar Miró, *Werther*, 1986.

Si los grandes mitos como éste sirven de punto de referencia para delimitar rápidamente los contornos de un mundo artístico, indican también de qué manera han sido concebidas las grandes obras que los han generado.

Sus creadores basaron el éxito de estas obras maestras en la extracción de un tema universal a partir de una anécdota muy limitada —con sabor local—, gracias a un personaje particularmente bien tipificado. Muestran en eso que el ensamblaje de estos tres elementos constituye lo esencial de la obra: su fundamento.

### 3.2. Limitación del universo artístico

Los límites que el autor o el realizador dan al universo que construyen se refieren a la época y al lugar.

#### 3.2.1. Época

Ni el cine ni la literatura tienen grandes dificultades para evocar el presente, el pasado o el futuro, para contener la acción en una sola época o para distribuirla en periodos diversos. En literatura, la datación es sencilla: un mes, unas cuantas cifras y todo queda claro; los procedimientos más sumarios y tradicionales del cine utilizan este método.

Pero los decorados o los trajes, los peinados y los maquillajes son también elocuentes, ya que son una muestra de las costumbres y, por lo tanto, de las épocas. Pasa lo mismo con las actitudes de los personajes, con su manera de hablar —tanto el vocabulario como la inflexión de la voz— o con las ideas que muestran, cuando son recuerdos de modas y costumbres propias de una época. La literatura sabe obrar así.

#### 3.2.2. Lugar

El lugar, histórico, actual o imaginario, así como la alternancia de lugares diversos, son perfectamente mostrados por la palabra cargada de imágenes y por la imagen sonora en ambas artes.

Recordaremos simplemente que si la literatura, para mostrar adecuadamente la época y el lugar, necesita un mínimo de cultura en el lector, el cine por el contrario aporta a su espectador conocimientos históricos o geográficos. Pero no es menos cierto que la facilidad de la

descripción literaria y las complicadas operaciones de trucaje o de colocación de los accesorios permiten traducir con gran exactitud, cada una con sus medios, las mismas dataciones y localizaciones. Y si el cine muestra lo que la literatura hace que imaginemos, esta última puede muy bien describir lo que muestra el primero.

### 3.3. Alcance del universo artístico

El autor y el realizador, una vez concebido y creado, datado y localizado su universo artístico, indican su alcance cuando escogen un género y un tono —a veces una mezcla de géneros y tonos— para desarrollarlo.

#### 3.3.1. Género

La elección del vocabulario y de las situaciones, la sustancia de las evocaciones, su altura de miras, la musicalidad de las frases, por ejemplo, bastarán a la literatura para darle a dicho universo una elaboración poética, cómica o épica, histórica o novelesca... La cinematografía aborda igualmente todos los géneros, naturalmente con el vocabulario, las situaciones y la altura de miras que conllevan, pero también, por ejemplo, gracias a la utilización de ángulos de toma adecuados —un contrapicado medio agranda y ennoblece a un personaje, un picado del mismo orden lo rebaja hasta el ridículo— o gracias a efectos musicales apropiados (música de banda/poema sinfónico), sin contar con los ruidos especiales.

Aquí también la literatura puede adoptar las perspectivas de los planos cinematográficos en sus representaciones, o reforzar sus efectos por medio de evocaciones musicales. Vemos, pues, que también en este terreno son posibles las correspondencias y los intercambios entre ambas artes.

Observaremos simplemente que en el momento de escoger un género, el realizador tendrá en mente las incidencias técnicas y, por lo tanto, económicas de su decisión: el ambiente trágico requiere a menudo medios mucho más reducidos que un fresco novelesco, ya que la acción está reemplazada por buenos diálogos. Y el interés del espectador no es menor. De ahí la moda de las series «dramáticas» televisadas y, por supuesto, de esas tragedias rosa que son los perennes culebrones cuyos títulos evocan con emoción las ciudades del sur de Estados Uni-

dos. Baratas y muy apreciadas, su rentabilidad es tan segura que han hecho escuela: en Brasil y en otros países de la América Latina se ha desarrollado una verdadera producción en cadena de las mal denominadas telenovelas. La fiebre ha invadido también España<sup>3</sup>.

#### 3.3.2. Tono

Gracias a un vocabulario escogido por sus fuertes connotaciones y a sus frases cortas o prolongadas en periodos, la literatura imprime a sus realizaciones un tono solemne o familiar, irónico o grave, distante, frío o cálido.

En cuanto al cine, utiliza por ejemplo la mayor o menor vivacidad de los colores y su elegancia, la música por supuesto, pero también la rapidez de los movimientos de la cámara, a veces un encuadre estático. Un travelín lento, de avance o vertical, entre otros, da a la acción una solemnidad que casa bien con colores sobrios. Un colorido vivo, alegre, un ritmo acelerado de los desplazamientos de la cámara transmitirán un tono cálido, incluso familiar. Se trata de técnicas que la literatura también puede hacer suyas.

Estos ejemplos de correspondencias, lejos de ser exhaustivos, muestran que los intercambios son posibles entre cine y literatura, incluso en el ámbito de la ética de la obra.

Esta ética es, pues, el espíritu de la obra, perfectamente transmisible —punto por punto— de un arte a otro. Constituye, así, el corazón de las sinopsis o de las reseñas de la crítica en los medios de comunicación: los resúmenes y los análisis se atienen muy a menudo a estos únicos elementos, difusores de una percepción del mundo, de una concepción de la vida. Esta práctica subraya hasta qué punto es importante en una obra su dimensión ética.

De hecho, es apoyándose únicamente en ella como muchos críticos y la mayoría del público califican de buena o mala una adaptación: el hecho de encontrar la perspectiva, la concepción del mundo de la obra original basta en general para decidir si estamos en presencia de una adaptación bien hecha. Sin duda no se equivocan.

<sup>3</sup> Cfr. Ramiro Cristóbal, «La peste de los culebrones contamina la cultura española», *Cambio* 16, 17-12-1990.



Pero adaptar al cine ¿es sólo conservar la ética de una creación? ¿Acaso no se debe tener en cuenta también la manera en que ha sido construida la estética original?

Es, sin embargo, en el terreno de la estética donde el concierto de las correspondencias e intercambios y el vaivén de las influencias entre literatura y cine alcanzan su cima.

#### 4. LOS RECURSOS ESTÉTICOS

La estética de una obra condiciona la manera en la que el destinatario la recibe, la vive: ella es la que procura en él la delectación de la experiencia literaria o la intensidad de la experiencia cinematográfica, simplemente porque con la ayuda de los recursos que son suyos y que estudiaremos a continuación orienta, canaliza, dirige la percepción del universo creado.

Gracias a tales recursos el autor y el realizador producirán, con su manera de representar las apariencias, un universo orientado; con la expresión de sus puntos de vista —o el de los otros—, un universo interpretado y con su reelaboración de las perspectivas espacio-temporales, un universo reinventado.

##### 4.1. *Un universo orientado*

###### 4.1.1. Las apariencias

El creador orienta la percepción que el destinatario tiene de su obra gracias a la apariencia que da a los personajes, a los lugares y... a la época. En literatura, la percepción de las apariencias será sobre todo dirigida por las connotaciones del vocabulario utilizado para dibujarlas. Empezando, es evidente, por la connotación que toda palabra posee, pero también por esas otras, más poderosas, que transmiten los adjetivos y los adverbios.

###### 4.1.2. Connotación y puesta en escena

La puesta en escena —en toda su extensión, hasta en los elementos musicales— es al cine lo que la connotación es a la literatura: ese suplemento implícito, ese «no dicho» perfectamente captado, que indica cómo hay que percibir a los personajes o los lugares citados.

El escándalo de *Viridiana* ilustró perfectamente este principio, que la censura española parecía ignorar. Cuando Buñuel, rompiendo con la firme negativa de los republicanos españoles exiliados a colaborar con la dictadura, decidió rodar la película bajo la tutela de la censura franquista, sorprendió a muchos. De hecho, quiso tenderles una trampa a los censores, haciéndoles aceptar la producción de una película contraria a la imagen que el franquismo se daba a sí mismo. El guión fue entregado en bruto, sin indicaciones particulares, sin connotaciones específicas y la reunión de los mendigos sentados a la mesa en la que acababan de cenar, para un simulacro de foto, no tenía nada de sospechoso<sup>4</sup>. Y la escena fue aceptada. La puesta en escena de Buñuel dispuso a los mendigos borrachos de tal manera que reconstituyeron *La Última Cena*, tal como la pintara Leonardo da Vinci. La foto es entonces «sacada» por... una falda rápida y totalmente levantada. «Blasfema y anticristiana», acusó el *Osservatore Romano*, que comprendió estas connotaciones de la puesta en escena que habían escapado a los censores.

Por otra parte, la pintura sirve muy a menudo de referencia a las puestas en escena para que sean mejor comprendidas. Un ballet o los desplazamientos de actores que se fijan en un cuadro —o en una foto— característico de una época dicen mucho más sobre la mentalidad de los personajes que extensas glosas.

Se ve claramente que la puesta en escena es ese punto central del arte cinematográfico donde cristaliza la síntesis de las dos artes. Sobre todo después de que la música, como prefería la *nouvelle vague*, se integró en ella. Escuchada u oída por los personajes, señala qué género de hombre o de mujer son: orienta la visión que de ellos tenemos.

Importa observar que la música adquiere así un carácter privilegiado de elemento autónomo de puesta en escena; puede ser desplazada: ya vimos todo el partido que se le puede sacar al desfase entre una imagen y el sonido que le corresponde, sobre todo para expresar ideas<sup>5</sup>; cuando la música es la que le gusta a un personaje, que la escucha a menudo, se convierte en un sustituto de dicho personaje. Cada vez que se la oye, hace referencia al personaje. La emoción puede así ser ge-

<sup>4</sup> «J. Francisco Aranda [...] precisa que la "copia exhibida fue la versión íntegra del guión aprobado por la censura", pero explica que las autoridades españolas se dejaron sorprender porque "el argumento de la película no da una idea de la profunda subversividad latente en su expresión en imágenes".» Emmanuel Larraz, *El cine español*, París, Masson, 1973, pág. 62.

<sup>5</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 1.2.2. El concepto, pág. 51.

nerada por esta música situada fuera de su contexto habitual, por ejemplo, cuando la imagen insiste en la alarmante ausencia de ese personaje.

Estas prácticas, que indican cómo la puesta en escena orienta las apariencias, las presencias, a la manera en que lo hacen las connotaciones literarias, afirman también que la literatura puede muy bien utilizarlas a su vez. Nada impide al resto de las letras, puesto que el teatro ya las ha empleado, modificar la percepción que tenemos de sus personajes envolviéndolos en una puesta en escena que convoque a otras artes.

#### 4.2. *Un universo interpretado*

Si bien con las connotaciones y la puesta en escena el autor y el realizador sugieren, dan también directamente su punto de vista —o el de un personaje— a lo largo de la obra. Por eso el universo creado por dicha obra no está nunca presentado de manera neutra u objetiva: se trata siempre de una interpretación.

##### 4.2.1. Modos de expresión

Los modos de expresión que son las narraciones, descripciones, diálogos o monólogos tienen un papel fundamental en la interpretación de ese mundo.

###### 4.2.1.1. Punto de vista (o focalización) y ángulo de visión

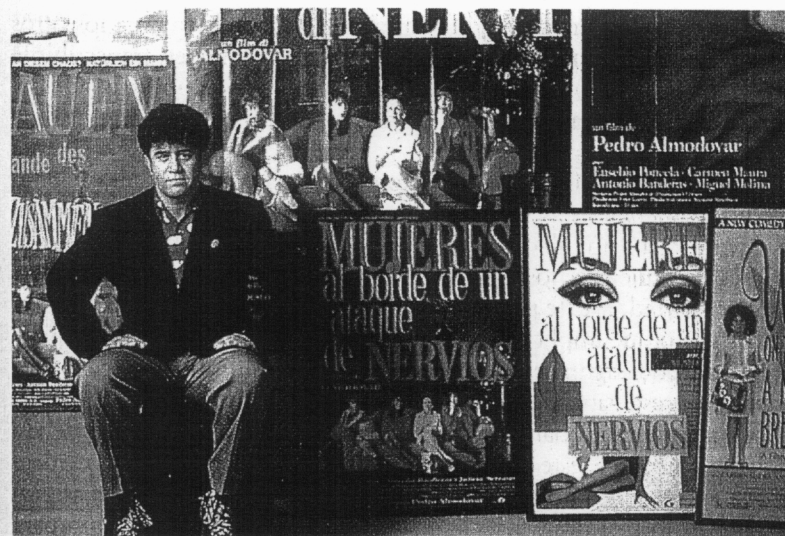
Todos exponen un punto de vista. Ya sea el del autor o el de un personaje. Se distingue a menudo al narrador, tanto del autor como de los personajes. Eso es entrar en el juego de la ficción. Un narrador es, ya un personaje de la obra (cuya misión es proceder a un relato que incluye a otros personajes), ya el propio autor.

Gérard Genette<sup>6</sup>, profundizando los trabajos de Jean Pouillon<sup>7</sup> y Tzvetan Todorov<sup>8</sup>, clasifica esencialmente tres tipos de puntos de vista,

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

<sup>7</sup> Jean Pouillon, *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946.

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, «L'analyse structurale des récits», en *Communications*, núm. 8, París, Seuil, 1966.



La mirada de Pedro Almodóvar siempre es original

denominados *focalizaciones*. La focalización cero, o no focalización, sería el punto de vista del narrador omnisciente. La focalización interna fija daría el punto de vista de un personaje; la focalización interna variable proporcionaría los puntos de vista sucesivos de varios personajes. La focalización externa, por último, correspondería a la visión de un narrador completamente exterior.

Todas estas categorías, de las que sólo damos aquí un resumen muy simplificado, dependen en última instancia de esas dos grandes perspectivas que acabamos de citar: el punto de vista del autor y el del personaje. Ya sea que el autor adopte la actitud todopoderosa de un narrador que expone los pensamientos y las emociones más íntimas de sus personajes o la de un observador exterior que finge no conocerlas, se trata siempre del mismo autor, que lleva la narración desde su punto de vista.

Ya sea que la narración dé la visión de un personaje o de varios, se trata siempre de la misma ficción, que consiste en fingir la autonomía de las criaturas del autor para transferirles la posición ficticia de narrador. De hecho, la focalización externa y la no focalización se inscriben en la categoría más amplia que es el punto de vista del autor; las focalizaciones internas (fijas y variables) dependen del punto de vista del personaje.

Esto, que es verdad para la narración, lo es también para los otros modos de expresión. La descripción y el diálogo pueden transcribir la visión del autor o del personaje. En cuanto al monólogo, depende del punto de vista del autor si está expresado en voz alta y del punto de vista del personaje si es interior.

Las dos categorías de focalización: perspectiva del creador o perspectiva del personaje, son traducidas en el cine, claro está, por el ángulo de visión. La angulación (es decir, la posición del objetivo en relación con el sujeto) y los movimientos de cámara indican el punto de vista del narrador. Este principio es esencial: la cámara es la mirada del narrador. Lo que implica que una escena donde aparece un personaje<sup>9</sup> no puede, en ningún caso, dar la visión de este último: es el realizador quien —en esta situación— explica lo que ve el personaje.

Con frecuencia, para representar una acción desde el punto de vista de un personaje, éste es mostrado mientras la lleva a cabo; es evidente que esta práctica no puede producir el efecto que se le había asignado. Eso es lo que pasa cuando se utiliza el campo/contracampo para mostrar un diálogo. Se piensa que esta alternancia ofrece sucesivamente los puntos de vista de los dos personajes que están hablando. Sin embargo, en el campo/contracampo el personaje oyente está presente en la pantalla, de espaldas y en primer término; no se da por lo tanto la visión que él tiene del personaje locutor. Vemos, al contrario, la visión del realizador, que muestra cómo el oyente escucha al locutor o cómo este último habla al primero. El realizador da «su» visión de la relación entre los dos personajes y no la de uno de los dos.

#### 4.2.1.2. Autobiografía y cámara subjetiva

Señalaremos, por fin, que el hecho de tratar un relato desde el único punto de vista del personaje corre en el cine el riesgo de la no identificación. Se trata del conocido problema de la cámara subjetiva: si el espectador no ve nunca al personaje, no puede identificarse con él. No es que la identificación se lleve a cabo necesariamente basándose en un parecido o en una atracción física, aunque ambas puedan contribuir a ello; ocurre sobre todo cuando el espectador se siente cercano al

<sup>9</sup> No confundir personaje con representación (o imagen) del personaje, tal como pueden reflejarla un espejo, una fotografía, una película o, por convención, un sueño, un fantasma o un recuerdo. Cfr. *infra*, capítulo 2, 4.2.1.2. Autobiografía y cámara subjetiva.

personaje porque sus emociones o sus problemas le llegan personalmente; ahora bien, tal como el estudio del lenguaje filmico ha demostrado<sup>10</sup>, la emoción en el cine se transmite por las expresiones de la cara y, sobre todo, por la mirada. Se necesita una representación humana en la que el espectador se reconozca. Todo pasa entonces como si reconociéramos en el personaje al que somos sensibles una representación de nosotros mismos, esa especie de otro yo cuya creación mental se realiza automáticamente durante la lectura de una obra literaria.

Para expresar correctamente el punto de vista del personaje, la cámara subjetiva debe, pues, mostrar también representaciones de ese personaje<sup>11</sup>. La reflexión del personaje en un espejo, por ejemplo: Velázquez probó genialmente hace más de tres siglos con sus *Meninas* que el medio es ideal para expresar el punto de vista del personaje y, al mismo tiempo, representarlo. Es decir, hacerle asumir al mismo tiempo las posiciones de personaje y de narrador, algo que sucede en toda autobiografía.

Vemos, así, que la cámara subjetiva bien comprendida es un medio seguro de llevar a la pantalla la autobiografía.

En el amplio terreno de los modos de expresión, a esta importante correspondencia entre punto de vista (o focalización) y ángulo de visión se añaden otras, más específicas de cada modo; sólo examinaremos las que suelen provocar dificultades.

#### 4.2.1.3. Narración y pasado

Las narraciones cinematográficas no serían aptas, por ejemplo, para señalar el pasado desde el principio, como lo consigue de manera tan exacta el verbo en pretérito imperfecto en la literatura. Con esta afirmación se olvida que el cine incluye también a la literatura o, por lo menos, a la expresión verbal. El pretérito imperfecto puede, pues, iniciar un relato en el cine. Pero hay otros medios disponibles. Los tradicionales letreros, como los dos que se suceden al principio de *El espíritu de la colmena*<sup>12</sup> («Érase una vez... un lugar de la Meseta castellana hacia 1940»); convenciones como el tono sepia o la proyección de una película antigua, en blanco y negro; o bien incluso el paso (mediante un fundido o un corte) de un rostro, un busto o un personaje entero, actual, en un

<sup>10</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 1.2.3. La afectividad y la mirada, pág. 52.

<sup>11</sup> Cfr. *supra*, capítulo 2, nota 9.

<sup>12</sup> Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, 1973.

marco contemporáneo, al mismo, pero más joven, en un decorado y con trajes de otra época.

Juan Antonio Bardem utiliza incluso un pretérito anterior al principio de *Lorca, muerte de un poeta*<sup>13</sup>. Las primeras imágenes recrean la muerte del joven andaluz: toda la historia que sigue adopta por eso mismo el estatuto de un pasado, anterior al que ha señalado la ejecución.

Estas técnicas narrativas son perfectamente utilizables también en literatura.

#### 4.2.1.4. Descripción y movimiento

En lo relativo a la descripción, ésta no presenta dificultades insuperables: la sucesión y el ensamblaje de imágenes sonoras que son los dos lenguajes literario y filmico permiten, ya lo hemos visto, todas las descripciones; en literatura (como en el cine) se puede plasmar la mirada que descubre (panorámica), el desplazamiento (travelín), la inmovilidad (plano fijo), el acercamiento o el alejamiento (zoom hacia delante o hacia atrás), etc.

#### 4.2.1.5. Diálogo y suspense

Ya hemos señalado que el campo/contracampo es un medio de plasmar diálogos en la pantalla<sup>14</sup>. Pero un juego entre imagen y sonido, con un solo personaje en pantalla, mientras no se oye más que las réplicas del otro, que supuestamente está en la habitación de al lado, es una alternativa que puede hacer crecer el suspense.

La utilización de estas dos técnicas en literatura parece ser, por el contrario, mucho más delicada.

#### 4.2.1.6. Monólogo y destinatario

Por último, el monólogo que puede dar lugar tanto a un desahogo lírico como a una exposición ideológica, y se expresa en voz alta o interiormente. En voz alta es muy utilizado en el teatro, existe en la no-

<sup>13</sup> Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta*, 1988.

<sup>14</sup> Cfr. *supra*, capítulo 2, 4.2.1.1. Punto de vista (o focalización) y ángulo de visión, pág. 84.

vela, aunque presentarlo sin que el autor lo anuncie representa una dificultad, y constituye la mayor parte del tiempo el cuerpo de la poesía. Puesto que expresa ideas o emociones que ningún otro personaje recibe, se trata en realidad de un mensaje directo al lector; o a un espectador: el cine no tiene ninguna dificultad en adaptarlo (voz in). El monólogo interior es imposible en el teatro; a no ser que se adopte la técnica filmica de la voz en off; no se distingue en poesía del expresado en voz alta; en la novela, señalado por la tipografía, se distingue también por sus frases elementales: nominales o verbales, con una puntuación reducida o suprimida. Se busca asimismo reproducir la expresión interior, que formula muy sumariamente sus ideas o sensaciones.

Para plasmarlo en el cine, se apela a la voz en off o bien a esas imágenes que se suceden, a veces sin coherencia aparente, pero cuyo encuentro, ya lo hemos visto, hace que surja el pensamiento, que se provoque la emoción. El cine, mediante este efecto del monólogo, une también al personaje y al espectador.

De esta manera los modos de expresión se presentan como una vasta red de correspondencias estéticas: una copiosa mina de influencias entre la literatura y el cine.

#### 4.2.2. Figuras

Los giros o figuras, que tan provechosos han sido para las letras, también constituyen pasarelas igualmente eficaces entre estas dos artes, igualmente aptas para producir un universo interpretado. Se les solía dividir en tropos y figuras del pensamiento o gramaticales; más recientemente se han convertido en figuras de la retórica o de la construcción. Jean Mitry las unifica como «figuras de estilo», de las que hace el censo en el cine:

Hay que resignarse, las encontramos casi todas.

La elipsis, la silepsis, la repetición, la oposición se emplean constantemente en el cine. La lítotes es poco frecuente, pero existe. Y la antítesis, la perífrasis, la hipérbole, la enumeración, la gradación, la suspensión... En cuanto a la metáfora y la sinécdoque, son moneda corriente<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, París, Ed. Universitaires, 1990, página 34.

El paso de la literatura al cine es muy fácil cuando se trata de estas figuras. Combinaciones de imágenes mentales, tales como las que han aparecido en el estudio del lenguaje literario<sup>16</sup>, se convierten en el cine en combinaciones de imágenes visuales o sonoras.

#### 4.2.2.1. Metáfora y fundido encadenado

Lorca había percibido a la perfección este mecanismo, gracias a la metáfora, que tan bien dominaba en sus poemas, pero también en su guión cinematográfico. Sabía que «el lenguaje está hecho a base de imágenes»<sup>17</sup>, que forman una metáfora cuando una de ellas se une a otra para operar «una traslación de sentido», de manera que «la metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación»<sup>18</sup>.

El poeta, en esta conferencia, explicó que unir, mezclar dos imágenes permite revelar identidades entre sus dos contenidos: el sentido de la segunda imagen se aplica entonces a la primera y ambas adquieren juntas un significado nuevo.

Se comprende bien, así, por qué la metáfora por excelencia en el cine es el fundido encadenado; las dos imágenes están unidas: mezcladas, su superposición señala su identidad, y la segunda ilumina la primera con un nuevo sentido. A veces tenemos tendencia a no distinguir, en el cine, entre metáfora y comparación. Marcel Martin, en su excelente estudio, trata de la metáfora concebida como «la yuxtaposición por medio del montaje de dos imágenes»<sup>19</sup>. Ahora bien, la misma noción de metáfora implica necesariamente que el primer término se convierte en el segundo; el fundido encadenado permite esta asociación. Por el contrario, la yuxtaposición hace que cada imagen conserve su pleno sentido y sólo teje parecidos entre ellas, razón por la cual esta técnica equivale a la comparación.

Lorca, con el entusiasmo creador de su generación, no dejó de aplicar este principio al cine, como buen virtuoso de la metáfora que era.

<sup>16</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 1.1.2. La idea por medio de la imagen, pág. 47.

<sup>17</sup> «El lenguaje está hecho a base de imágenes. [...] y una imagen poética es siempre una traslación de sentido.» Federico García Lorca, *Prosa-La imagen poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Alianza, 1972, pág. 94.

<sup>18</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, pág. 104. Señalemos que el poeta, para explicar la metáfora, recurre a... una metáfora.

<sup>19</sup> Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, París, Cerf, 1985, pág. 104.

Su único guión conocido, *Viaje a la luna*<sup>20</sup>, del que se cree que fue escrito a principios de 1930 en Nueva York, es una continuación casi interrumpida de fundidos encadenados. El fundido está indicado por «doble exposición», el encadenado por «se disuelve»:

9

Dos piernas oscilan con gran rapidez.

10

Las piernas se disuelven sobre un grupo de manos que tiemblan.

11

Las manos que tiemblan, sobre una doble exposición de un niño que llora.

12

Y el niño que llora, sobre una doble exposición de una mujer que le da una paliza.

13

Esta escena se disuelve sobre...

Lorca subraya con esta utilización casi sistemática que la metáfora es también una técnica de narración rápida, puesto que es concisa; el relato avanza rápidamente, con una gran densidad de sentido y una enorme economía de medios, algo muy conocido... en la poesía. Pero muestra igualmente que esta construcción, ya constituida de imágenes en la literatura, refuerza el efecto plástico del cine: ya cerca del desenlace, una pareja en un ascensor se besa y luego disputa.

62

Entonces ella se disuelve en un busto de yeso blanco y el hombre de las venas la besa apasionadamente.

El hombre desaparece:

63

Se ve el busto de yeso con huellas de labios y huellas de manos.

Soberbia representación, concisa, poderosa y refinada, de la mujer que escapa del amor imposible, de los recuerdos de una pasión difunta; con ella Lorca da testimonio (¿cómo asombrarse?) de que la literatura puede engrandecer el cine.

<sup>20</sup> Federico García Lorca, *Viaje a la luna* (1930), guión cinematográfico, edición de Marie Laffranque, Loubressac, Braad éditions, 1980.

#### 4.2.2.2. Comparación y yuxtaposición

La comparación, tan utilizada en la literatura para interpretar los mundos evocados, se plasma con gran facilidad en el cine, como acabamos de explicar, mediante la yuxtaposición de imágenes. El guión de *Matador*<sup>21</sup>, escrito con la complicidad del joven novelista Jesús Ferrero, permitió a Almodóvar realizar un paralelo un poco forzado y artificial, todo hay que reconocerlo, entre la vida de un torero y la de una mujer que sólo encuentra el placer en la ejecución de sus amantes. Es una excelente muestra, sin embargo, de las múltiples posibilidades que ofrece la comparación en el cine.

Estas vidas de costumbres paralelas, hechas de ballets amorosos que se terminan con la muerte del que actúa de pareja, son mostradas mediante una alternancia de planos del matador y de la mujer. Al movimiento de la capa del torero responde otro, igual de elaborado, de la capa que se quita la mujer para desnudar su cuerpo. A la gracia del ballet con el que el hombre y el animal se rozan con curvas enlazadas, corresponde el abrazo en movimiento y circular de los amantes. Los gritos del torero, que azuza al animal, encuentran un eco en los de la mujer, que incita al amante. Y la estocada que recibe el comparsa engañado es en ambos casos similar.

Se constata así que la comparación cinematográfica puede concernir, además del encuadre, cada elemento contenido en la imagen (pensamientos, gestos, movimientos, situaciones, colores...), pero también en la banda sonora. En el cine, la comparación abre, por lo tanto, infinitas perspectivas de creación, que no pueden ser extrañas a la literatura.

#### 4.2.2.3. Alegoría: personaje y obra

El mundo creado se ve todavía mejor interpretado por la alegoría y el símbolo.

Conocemos la abundante serie de personajes alegóricos con los que el Saura anterior a 1975 lograba expresarse sobre la realidad de su España amordazada; los más célebres son sin duda los tres hermanos en *Ana y los lobos*<sup>22</sup>, Juan, José y Fernando, que se considera que repre-

<sup>21</sup> Pedro Almodóvar, *Matador*, 1986.

<sup>22</sup> Carlos Saura, *Ana y los lobos*, 1972.

sentan el sexo, el ejército y la religión, ocupados en tratar de dominar a Ana (España), de mutilarla, de destruirla salvajemente cuando constatan su incapacidad para controlarla: cuando ella quiere huir de ellos.

Con *Arriba Hazaña*<sup>23</sup>, José María Gutiérrez logra una película que es una gran alegoría. La historia es muy sugestiva, un colegio religioso termina por salvaguardar lo esencial: su poder y sus orientaciones, después de que el orden militar que allí reinaba, abiertamente puesto en entredicho por la juventud ansiosa de democracia y libertad, ceda la plaza a los métodos más suaves de un director más joven, más hábil. Se comprende por qué muchos vieron en esta ficción una alegoría de la famosa «transición» entre la dictadura y la democracia.

Como la alegoría funciona en el cine exactamente igual que en la literatura (asociación entre idea e imagen), constituye también un terreno de fructuosos intercambios entre ambas artes.

#### 4.2.2.4. Símbolo y poder

El símbolo expresa igualmente una idea a partir de una imagen, pero funciona con una fuerza mucho mayor. En el cine puede ser visual, sonoro o ambos a la vez. Incluso en su forma más elemental, visual, interpreta de manera poderosa el universo plasmado. Carlos Saura lo ha sabido utilizar, hábilmente multiplicado, para cerrar de manera espectacular *Bodas de sangre*<sup>24</sup>. La casada, sobre el traje blanco que simboliza la pureza conservada para siempre, marca con sus manos, con la sangre de sus dos hombres amados y perdidos, dos líneas que cruzan su cuerpo: símbolos de dos vidas rotas, pero también de las heridas que ella portará a partir de entonces. Frente a sí misma, frente a ese espejo que le devuelve su desesperación, se convierte en el símbolo de la mujer con destino trágico, solitaria y herida, sin porvenir, cuyo sufrimiento Lorca había sabido recoger y utilizar como eje de su teatro.

#### 4.2.2.5. Lítotes y sutileza

Si el símbolo es poder, la lítotes es sutileza, delicadeza. La literatura logra atenuar la expresión manteniendo al mismo tiempo el vigor del sentido gracias a la elección del vocabulario: connotaciones menos

<sup>23</sup> José María Gutiérrez, *Arriba Hazaña*, 1978.

<sup>24</sup> Carlos Saura, *Bodas de sangre*, 1981.

fuertes, perífrasis... En el cine, basta con que la cámara se detenga al margen de la acción o de un aspecto de ésta. La litotes obliga siempre a una reconstitución mental.

El sonido sabe también expresar con tacto. Ya hicimos alusión al principio de la película de Bardem sobre Lorca<sup>25</sup>: la ejecución está expresada en ella mediante una litotes. En vez del procedimiento habitual (hemoglobina y cuerpo acribillado de balas), Bardem utiliza —con pudor— la imagen inmovilizada en las lenguas de fuego que surgen de los fusiles asesinos, mientras resuenan las detonaciones. Imagen y sonido conservan el vigor del sentido, pero atenuando la expresión. Esta elegancia se ve reforzada en la repetición de la misma escena, al final de la película. Con una lenta panorámica se pasa de la imagen de los verdugos a la del campo plantado de olivos; sólo retumba la detonación, cuyo eco se pierde en los olivares. Dado el contexto y la importancia de la atenuación, se podría incluso hablar de eufemismo.

En este terreno, igualmente, la literatura puede utilizar las técnicas del cine, expresando con un sonido transcrito, por ejemplo, una atenuación generalmente confiada a una larga perífrasis.

La elipsis y la sinécdoque son muy comunes y no deberían de plantear ningún problema.

#### 4.2.2.6. Sinécdoque: primer plano y primer término

Señalaremos simplemente que la sinécdoque más extendida en el cine es el primer plano; otra, que consiste en presentar en primer término una parte reconocible de un ser o de un lugar, ya conocidos, permite señalar con elegancia que volvemos a ese personaje o a ese lugar. Parece difícil proporcionar a la literatura otras formas de sinécdoque, puesto que la práctica cinematográfica procede exactamente de la misma manera.

#### 4.2.2.7. Elipsis y densidad

La elipsis, por último, muy estudiada, ha sido señalada desde hace mucho tiempo como típica del arte fílmico, enmarcado en un tiempo limitado. Señalaremos solamente que su capacidad de condensar el re-

<sup>25</sup> Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta*, 1988.

lato contribuye a hacer intensa la lectura y, por lo tanto, la vivencia del espectador; refuerza la obligación de una lectura sintética, global. En literatura, la novela puede adoptarla si desea adquirir esa densidad que desde siempre ha procurado a la poesía y al teatro.

#### 4.2.3. Escritura

El estilo de escritura, o simplemente la escritura, contribuye enormemente a orientar en un sentido preciso, a interpretar el universo que se ha creado.

##### 4.2.3.1. Escritura y estilo

Habrà que distinguir el estilo de escritura, que indica la manera de escribir (de juntar las frases o de componer los planos, por ejemplo) y el estilo de un autor o de un realizador. El estilo de un creador hace referencia al conjunto de los medios con los que crea, ya sean éticos o estéticos<sup>26</sup>.

La escritura es sólo uno de los componentes del estilo del autor o del realizador. Puede, por ejemplo, ser concisa o difusa, enfática o sencilla, clara o confusa, aburrida o brillante, entrecortada o fluida... Esta escritura le da a la creación un toque personal, que equivale a la firma.

##### 4.2.3.2. Registro-sintaxis y composición-continuidad

La escritura dependerá en la literatura del grado del vocabulario, de su registro, pero también de la sintaxis, más o menos rebuscada, así como de la amplitud de la frase, más o menos pronunciada. En el cine, son reveladoras de la escritura la composición de los planos y, sobre todo, su encadenamiento. Por ejemplo, una brillante sucesión de encuadres apretados, de composición cuidada, que se enlazan mediante raccords (de formas, colores, movimiento u otra cosa) muy ajustados —algo que Almodóvar empezó a dominar en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*<sup>27</sup>— distinguirá en seguida la facilidad de un realizador há-

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, capítulo 2, tabla 1, pág. 75, e *infra*, 5. SÍNTESIS, pág. 99.

<sup>27</sup> Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988.

bil frente a la torpeza de una sucesión de planos fijos, más o menos amplios y poco trabajados, cuyos enlaces carecen de armonía.

De esta manera se reconoce a Saura por la fluidez de sus encadenamientos; los enlaces son imperceptibles. Permiten esa narración continua y armoniosa, que acompaña tan bien a los movimientos de la familia que gira sin cesar en torno a la exuberante centenaria de *Mamá cumple cien años*<sup>28</sup>, o que sigue en su desenfrenada huida hacia delante a los jóvenes delincuentes de *Deprisa, deprisa*<sup>29</sup>.

La escritura de Víctor Erice es también reconocible: feliz combinación de composiciones y enlaces serenos. Los planos, compuestos con un cuidado extremo, devuelven la calma de sus masas equilibradas, adornados con colores suaves, a menudo en medias tintas; la lentitud de la acción y las transiciones casan de maravilla.

Así como la literatura escoge el registro de su vocabulario, el cine se aferra al valor de sus planos; y así como las letras calibran la sintaxis, la película cincela sus enlaces. Una vez más la literatura y el cine ven que sus técnicas se corresponden; aquí, incluso se parecen.

#### 4.3. Un universo reinventado

La obra orientada, interpretada, se muestra como un mundo fuera del mundo: un universo reinventado. Esta impresión se debe a su ritmo y a su estructura, que recomponen la duración, la cronología y el espacio; el destinatario deja de reconocer los del mundo real. Se encuentra, así, en contacto con un universo diferente al que conoce y en el que vive.

##### 4.3.1. Montaje e invención

El montaje —gracias a la disposición de las unidades expresivas que son las palabras, frases, párrafos y capítulos en literatura; los planos, escenas o secuencias en el cine— se presenta como el recurso esencial, común a ambas artes, mediante el cual el mundo es recompuesto. Lo real, desestructurado, queda abolido; en su lugar suscita múltiples posibilidades de universos nuevos, estructurados de acuerdo

<sup>28</sup> Carlos Saura, *Mamá cumple cien años*, 1979.

<sup>29</sup> Carlos Saura, *Deprisa, deprisa*, 1980.

con la invención. El montaje es, por lo tanto, un instrumento fundamental de la invención.

##### 4.3.2. Estructura y simultaneidad

La estructura de la obra no tiene ninguna dificultad para plasmar las reconstrucciones cronológicas: épocas sucesivamente recordadas, lugares sucesivos, están perfectamente expresados por el montaje, que es una técnica de la sucesión. La dificultad reside, tanto en literatura como en cine, en la manifestación de momentos o de lugares simultáneos. La plasmación no es nunca ideal. La literatura propone una relativa simultaneidad al distinguir mediante sus convenciones tipográficas los diferentes lugares o momentos: su simultaneidad sólo es convencional y sólo realizada por la reconstrucción mental del destinatario.

Este mismo tipo de convenciones tiene lugar en el cine, donde las indicaciones son variadas. Jordi Cadena<sup>30</sup>, para traducir la simultaneidad de las numerosas acciones de *La oscura historia de la prima Montse*<sup>31</sup>, escoge, por ejemplo, distinguir mediante virados respectivamente rosas o azules las historias de Paco y de Montse, facetas paralelas de la historia de la familia Claramunt. Temas musicales diferentes o montajes con ritmos específicos pueden señalar también, como la tipografía en literatura, el paso de un lugar o un momento a otro. Pero al igual que en la literatura, la simultaneidad es supuesta, nunca realizada.

El cine logra, no obstante, plasmar realmente la simultaneidad, especialmente a través de la imagen múltiple (dos o más) en la pantalla. Pero el escollo reside entonces en la dificultad de leerlas juntas; el paralelismo de las acciones (idénticas, opuestas o complementarias) es de una gran ayuda en este caso. La literatura, esta vez, no puede recurrir a dicho procedimiento.

La reconstrucción de las estructuras cronológicas, es decir, la posibilidad de vivir varias épocas; la elaboración del espacio, en otras palabras, la oportunidad de conocer simultáneamente lugares diferentes o momentos distintos de una misma época, constituyen el soporte de la vivencia del destinatario: soporte de la delectación o del placer intenso.

<sup>30</sup> Jordi Cadena, *La oscura historia de la prima Montse*, 1977.

<sup>31</sup> Juan Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona, Seix Barral, 1970.



### 4.3.3. Ritmo y duración

Lo que regulará dicha experiencia es, naturalmente, el ritmo —o los ritmos— de la obra. La puntuación, que dispone de todos los matices de la pausa, pero también la utilización de los verbos (numerosos o no; de acción o no), condicionan en literatura la duración. El ritmo sirve para recrear el tiempo, al darle una duración diferente de la real. Puede estirarlo o condensarlo. Sabemos que la operación es fácil en el cine: la elipsis, la cámara lenta y la duración de los planos largos se encargan de ello. La literatura no le va a la zaga. Si bien es conocida la técnica de la aceleración del tiempo (mediante la acumulación de verbos de acción en presente o en pretérito indefinido, por ejemplo), el ralenti es menos gloriado.

Miguel Delibes lo maneja con tanta seguridad en una de las escenas de caza de *El camino*<sup>32</sup> (anterior a esa otra más célebre que describe con una lenta precisión la muerte de la «milana» en *Los santos inocentes*<sup>33</sup>), que puede oponerlo a dos acciones rápidas: el primer espasmo del pájaro herido y la aceleración de su caída final:

En ese instante sonó el disparo, cuyas resonancias se multiplicaron en el valle. El pájaro dejó flotando en el aire una estela de plumas y sus enormes alas bracearon frenéticas, impotentes, en un desesperado esfuerzo por alejarse de la zona de peligro. Mas, entonces, el queso disparó de nuevo y el milano se desplomó, graznando.

Es de señalar la utilización de verbos que no implican ninguna rapidez (*flotar/alejar*), cuya mínima acción es neutralizada (*estela/desperado*); además, la acción de *bracear* está reducida a la nada por *impotentes*. Delibes demuestra así que el ralenti es también una técnica literaria.

### 4.3.4. Perspectiva metafísica

En esta manera de reinventar el mundo recreando tiempo y espacio se encuentra el origen de otra gran satisfacción del destinatario de la obra. El creador le procura —con la posibilidad de visitar simultáneamente varios lugares, de conocer varios momentos sincrónicos, de

<sup>32</sup> Miguel Delibes, *El camino* (1950), Barcelona, Destino, 1986, pág. 125.

<sup>33</sup> Miguel Delibes, *Los santos inocentes* (1981), Barcelona, Planeta, 1986, pág. 170.



Paco Rabal en *Los santos inocentes*, dirigida por Mario Camus (1984), basada en una novela de Miguel Delibes

ver diferentes épocas a la vez, de vivir el tiempo en una cronología y una duración que no son las de su vida real— la sensación de liberarse del tiempo y del espacio. Participa solidariamente en esta empresa de dominación de los límites espaciotemporales que limitan al hombre.

Él, en la estrechez de su espacio finito y de su tiempo reducido, se libra de estos límites y los domina; la muerte, que lo borra todo, incluso el recuerdo, gracias al arte es un poco vencida: la película y el libro perpetúan eternamente la vida.

De lo que se deduce que tanto la literatura como el cine son también un placer metafísico.

## 5. SÍNTESIS

Es evidente que si bien todos los elementos éticos mostrados precedentemente se encuentran en una obra, no sucede lo mismo con el conjunto de los ejemplos de recursos estéticos que hemos citado.

En el cine y en la literatura se puede muy bien desear utilizar sólo una parte de tales recursos o, por el contrario, asociarlos todos. Un creador podrá contentarse con una narración lineal (sin reestructuración del tiempo) y con el único punto de vista del autor; o bien, a la inversa, podrá multiplicar los puntos de vista (autor, personajes —comprendido el [los] narrador[es]—), contar simultáneamente varias historias, desestructurar la línea cronológica para componer una narración con proyecciones hacia el futuro o con retornos al pasado, acumular los lugares de la acción...

Es así como se construye el estilo de un autor, de un realizador. Su originalidad se debe a una combinación específica de ética y de elementos estéticos, de los que se sirve en especial. El estilo de Berlanga, por ejemplo, asombró a sus pares con el enorme fresco de *Plácido*<sup>34</sup>: personajes aglutinados en falsos diálogos, en los que todo el mundo se habla a sí mismo al hablar a los demás, que no escuchan. Berlanga filma, en un conjunto ligado y coherente, estas idas y venidas, este desbordamiento de actividad en el que el individuo no interesa a la sociedad que no le interesa al individuo. Señala así con el dedo, con gracia y humor, una sociedad hueca e irrisoria, que funciona en el vacío, para ella misma, pero que funciona a placer. España se sintió concernida.

Eso es tener un estilo. Saber dominar esta compleja multiplicidad de recursos éticos y estéticos con el brío suficiente como para hacerlo armonioso, cautivador y productor de sentido, de manera nueva, única, original. La obra ulterior de Berlanga, desde *El verdugo*<sup>35</sup> a *Moros y cristianos*<sup>36</sup> y a *Todos a la cárcel*<sup>37</sup>, pasando por *Vivan los novios*<sup>38</sup>, mostrará, con resultados desiguales, la marca de ese estilo forjado a partir de materiales existentes y bien conocidos.

El valor de los recursos estéticos proviene tanto de su capacidad de combinarse entre ellos como de sus propias aptitudes. Aunque estudiados por separado, para la claridad de la exposición, guardan entre sí relaciones de interdependencia dentro de la obra.

El instrumento de estudio que acaba de distinguirlos y de mostrar algunas de sus utilidades esenciales podrá mostrar igualmente el funcionamiento de estas interacciones en el interior de una obra.

<sup>34</sup> Luis García Berlanga, *Plácido*, 1961.

<sup>35</sup> Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963.

<sup>36</sup> Luis García Berlanga, *Moros y cristianos*, 1987.

<sup>37</sup> Luis García Berlanga, *Todos a la cárcel*, 1993.

<sup>38</sup> Luis García Berlanga, *Vivan los novios*, 1970.

Aquí ha permitido ya poner en evidencia, siempre en su funcionamiento, un gran número de correspondencias muy precisas entre técnicas de creación literaria y cinematográfica.

No obstante, estas equivalencias sólo representan una modesta visión de los lazos múltiples que unen a ambas artes; hemos señalado la especificidad de las equivalencias que, mostrando una dificultad particular o un carácter ejemplar, pueden ayudar a encontrar otras. Hallamos en ellas, ya lo hemos visto, una renovación de las técnicas expresivas. Asimismo, por encima de los progresos que su conocimiento pueda aportar al estudio de las obras adaptadas, iluminan igualmente un crisol donde la creación se puede inspirar.