

### **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)

EL LIBRO FRENTE AL  
FILME

CATEDRA  
Signo e imagen

blecer equivalencias y correspondencias, incluso si ponen en juego materiales distintos.

Así, para poner al día las correspondencias estéticas entre las obras literarias y cinematográficas, será necesario desvelar el conjunto de las correspondencias que las unen: las que se deben a su naturaleza, pero también las mostradas por el conjunto de los medios manejados para crearlas.

Es de notar que dicho método de trabajo sigue el del creador. En el momento de construir una obra, éste debe escoger si quiere, por ejemplo, crear un libro o una película: escogerá un marco virtual, con sus características, sus leyes y sus imperativos establecidos por el uso, que corresponden a la naturaleza de la obra.

De esta manera, contestando a las primeras preguntas que se plantea un creador (¿qué es hacer un libro?, ¿qué una película?, ¿qué son un libro y una película?), este trabajo establecerá si las naturalezas de esas obras dan testimonio de suficientes parentescos como para permitir correspondencias entre ellas, si la adaptación es legítima (capítulo primero, «Naturaleza de la obra de arte: el libro frente al filme»).

Adoptar la siguiente interrogación del creador, que procura saber de qué posibilidades nocionales y técnicas dispone para realizar la obra (¿cómo hacer un libro o una película?, ¿con qué?), permitirá mostrar cómo se realizan las correspondencias hechas posibles por la naturaleza de las obras (capítulo 2, «La creación de la obra: arte de escribir y séptimo arte»).

Por último, el conocimiento de las dos escrituras y de sus convergencias expresivas ofrecerá otra facultad muy útil: la de identificar con precisión los diferentes modos de transferencia de la escritura literaria en cinematografía; de esto se ocupará el capítulo 3: «Recreación de un texto en la pantalla».

Los dos primeros capítulos que se abren a continuación invitan a un estudio llevado a cabo desde la perspectiva del creador, que se propone, en primer lugar, penetrar la naturaleza y luego seguir los estadios de la creación del libro y de la película: la génesis de una obra de arte.

## CAPÍTULO PRIMERO

### Naturaleza de la obra de arte: el libro frente al filme

¿Distan tanto en realidad las naturalezas de un libro y de una película como parece a primera vista?

Para saberlo, conviene destacar los elementos constitutivos de una obra de arte y observar luego si funcionan de manera idéntica en la literatura y en el cine.

Los caracteres constitutivos de una obra de arte son cuatro. Todo el mundo sabe que crear una obra es, en primer lugar, operar una metamorfosis: un material bruto, modelado para que sea apto para transmitir emociones e ideas, es de esta manera transmutado en una compleja red portadora de sensaciones y sentidos.

Este material, modelado por técnicas y convenciones estéticas, es decir, por un lenguaje artístico, se convierte por ello mismo en el depositario de dicho lenguaje, en su guardián, en el encargado de transmitirlo.

Vemos, pues, que la obra de arte se define de entrada como un lenguaje creador. Pero para que la obra exista necesita un lector, un espectador: un destinatario, ya que las emociones, las ideas o las historias codificadas en su seno sólo son virtuales.

Y como una definición de la obra de arte debe integrar esta noción de destinatario (o de lector: lector y espectador reunidos, como se prefiera), la lectura del lenguaje artístico y la comunicación con el autor serán sus otros dos ejes mayores.

De manera que la obra de arte, definida en sus aspectos esenciales, se presenta como un material transformado en *lenguaje* artístico, cuya *lectura* genera una *comunicación* entre su *lector-destinatario* y su autor.

¿Qué géneros de lenguaje, de lectura, de comunicación y de destinatarios requieren la literatura y el cine?

El análisis de estos cuatro fundamentos de la obra (distinguiendo sucesivamente el lenguaje utilizado por los escritores y por los cineastas; la lectura de la palabra y de la foto; la comunicación basada en el imaginario literario y la surgida de la imagen fílmica; el destinatario como lector o como espectador) hará aparecer las verdaderas especificidades de un libro y de una película, así como las múltiples correlaciones, en apariencia invisibles, que autorizan su alianza.

## 1. LENGUAJES LITERARIO Y FÍLMICO

### 1.1. *El lenguaje literario*

#### 1.1.1. Un montaje de imágenes

¿Sorprendente? El lenguaje literario funciona fundamentalmente por representaciones de imágenes. «Lo propio del arte y, por tanto, de la literatura, es poner en juego imágenes creadas por la fantasía», explica Rafael Lapesa<sup>2</sup>.

Una vez descubierto este principio esencial, conviene que el autor llegue a hacerse comprender, a representar las creaciones de su fantasía, recurriendo a una sucesión de imágenes básicas. Es decir, la literatura se expresa mediante el encadenamiento de esas imágenes: prosa, poesía o teatro están compuestas a partir de la «imagen visual», según la expresión de Bernard Dupriez<sup>3</sup>; en otras palabras, de la imagen mental.

La prosa descriptiva<sup>4</sup>, especialmente reveladora de este funcionamiento, ofrece por ejemplo en las páginas de Juan Goytisolo una mues-

<sup>2</sup> Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 45.

<sup>3</sup> Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, París, Union générale d'Éditions, 1984, pág. 242.

<sup>4</sup> Como la narración «pura» no existe, pues está impregnada de descripción, es preferible analizar directamente esta última. Francis Vanoye recuerda que, «tal como señalaba G. Genette (*Figures II*, Seuil, 1969, pág. 57), ningún sustantivo y ni siquiera un verbo están exentos de resonancia descriptiva», en *Récit écrit-récit filmique*, París, Nathan, 1989, pág. 83. En cuanto al diálogo, depende obligatoriamente de la narración, de la descripción o de la exposición ideológica.

tra significativa: *Señas de identidad* abarca, en su paleta descriptiva, representaciones directamente *visibles* junto a otras más abstractas, y todas ellas se organizan a partir de imágenes.

La descripción elíptica de los alrededores de Yeste, «olivares, campos de maíz y cebada»<sup>5</sup>, muestra claramente este proceso. Cada palabra (*olivares*) o expresión (*campos de maíz/[campos de] cebada*) transmite una imagen. Se trata de instantáneas sucesivas, que componen un cuadro.

Se ve refinada esta modalidad creadora con la descripción, más tradicional, de un aspecto de los bosques de La Graya, cuando los campesinos, rechazando la confiscación del cacique, regresan allí para trabajar: «el humo de los hornos se elevaba hacia el cielo, tranquilo y sutil»<sup>6</sup>. La imagen global, es decir, el decorado de la escena, el cuadro, está creada a partir de imágenes básicas (*el humo/los hornos/elevarse/cielo*) que se encadenan en una construcción sucesiva, elemento a elemento.

Para transmitir al lector el mundo que tiene en mente, Juan Goytisolo parte, por lo tanto, de una primera imagen (*el humo*), la pone en perspectiva gracias a una segunda (*de los hornos*), la anima con una tercera (*se elevaba*), muestra las dimensiones y los límites de ésta mediante una cuarta (*hacia el cielo*), antes de precisar el ritmo (*tranquilo*) y la consistencia (*sutil*) mediante una combinación de las dos últimas, que remiten al punto de partida.

Este ejemplo muestra que el lenguaje literario está construido sobre una serie continua de imágenes, cuya combinación condiciona la significación global. Perfectamente traducido por la frase de Juan Goytisolo, el punto de vista de los campesinos, que saborean en paz el reencuentro de sus posesiones, no se vería respetado por una construcción como «el cielo recibía el humo tranquilo y sutil de los hornos», a pesar de que en ella se hallan todas las imágenes básicas (incluso la del movimiento ascendente).

Este sistema de expresión tiene un nombre: montaje. El cine lo utiliza hasta tal punto que se le tiene por el usuario exclusivo del procedimiento: ¿caso no lo inventó? En realidad, únicamente lo descubrió de nuevo, ya que la literatura lo practicaba mucho antes. No sólo para confeccionar cada uno de esos cuadros que son las representaciones globales, cada una de esas *imágenes visuales*, sino también para encadenarlas entre sí.

<sup>5</sup> Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 132.

<sup>6</sup> Juan Goytisolo, *op. cit.*, pág. 132.

Consciente de que el montaje existía antes de la invención del cine, Eisenstein se dedicó a encontrar los modelos literarios correspondientes a los procedimientos utilizados para montar una película<sup>7</sup>; y la idea, unos años más tarde, germinó: hubo quien se propuso hallar en los textos, incluidos los antiguos, las técnicas propias de la cinematografía. ¡Nada menos que localizar el cine de antes del cine!

Es preciso insistir aquí en esta noción fundamental: la literatura no fue precozmente cinematográfica, como lo creyeron durante mucho tiempo los teóricos del pre-cine o de la filmoliteratura<sup>8</sup>. Intentar encon-

<sup>7</sup> Para un análisis de estas investigaciones, véase Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>8</sup> Entre las teorías del arte que han relacionado la literatura con el cine, al menos una está considerada como obsoleta: la búsqueda de técnicas cinematográficas en la literatura anterior al cine.

El precinema, el «sentido cinematográfico en cierto número de escritores escalonados desde Homero a nuestros días» (*op. cit.*, pág. 20), fue buscado en 1964 por Étienne Fuzellier en su célebre *Cinéma et littérature*. Comparando estas dos artes a través de la noción de género, establece un paralelo entre la película policiaca y la epopeya literaria, siendo el primero un subproducto de la segunda. La crónica histórica de Tucídides al describir la derrota de los atenienses en Siracusa es percibida como un montaje de actualidades; en cuanto a las páginas de Homero sobre Ulises y Nausícaa en *La Odisea*, se convierten en «un episodio de novela de aventuras». Se separa en planos el texto literario: así, Tucídides habría compuesto planos americanos...

Dicha perspectiva, que se originó en 1936 en las *Réflexions sur la littérature*, con las que Albert Thibaudet intentaba un primer análisis de los intercambios entre literatura y cine, ancló en España bajo la forma de la «filmoliteratura».

Es la teoría que Joaquín de Entrambasaguas desarrolló a partir de 1944-45, en sus cursos de la Universidad Complutense, que expuso en 1952 en su libro *La filmoliteratura y su enseñanza*, y precisó luego con *Filmoliteratura, Temas y ensayos* (Madrid, CSIC), en 1954. Se trataba, aquí también, de entresacar los elementos cinematográficos (movimientos, sensaciones, puntos de vista...) tanto en la épica clásica y medieval como en el teatro español del Siglo de Oro, la novela picaresca o los escritos costumbristas del siglo XIX.

Es evidente que los autores estudiados por estos teóricos adoptaban técnicas y perspectivas que recuerdan a las utilizadas por los realizadores de cine, pero ¿eran acaso una prefiguración de un arte todavía no inventado o sólo literatura?

Jean Mitry respondió con vigor en 1963, en su *Esthétique et psychologie du cinéma* (París, Ed. Universitaires; reeditado y corregido en 1990). Le parece «bastante vano, si no algo pueril, tratar de buscar en las artes y en los modos de expresión del pasado ciertas formas o ciertas maneras que preludian la expresión fílmica».

«En todas las épocas se pensó y se buscó expresar este pensamiento. En todas las épocas se buscó expresar el movimiento, ya fuera mediante formas pictóricas, ya mediante el verbo [...]

«El hecho de descubrir analogías evidentes, [...] en las obras de Virgilio, Homero [...], tal como lo han hecho autores como Paul Léglise, Étienne Fuzellier o Henri Agel, no tiene interés alguno desde el punto de vista fílmico...» (reedición cit., págs. 35-36).

Este erróneo camino confirmó, sin embargo, un punto importante: la perspectiva y la voluntad de los autores, en el momento de crear sus obras, no son distintas de las de

trar el sentido de lo fílmico en Virgilio, como pretendía Paul Léglise<sup>9</sup> en 1958, equivale a buscar en los libros algo extraño a la literatura. Virgilio, simplemente, hacía literatura.

Lo que, por el contrario, conviene ver es que el lenguaje literario funciona siguiendo un procedimiento similar al del lenguaje cinematográfico: reproducir creaciones mentales mediante imágenes, sonoras o no, ordenadas de manera significativa. Si bien las herramientas son distintas, las bases de la técnica expresiva son totalmente comparables.

Dámaso Alonso<sup>10</sup> lo había percibido perfectamente en su análisis de la «Vida retirada» de fray Luis de León. Tras haber señalado que la evocación del jardín «es exactamente un cuadro presentado como una pura intuición», ilumina el encadenamiento de las dos estrofas

El aire el huerto orea  
y ofrece mil olores al sentido,  
los árboles menea  
con un manso ruido  
que del oro y del cetro pone olvido.

Ténganse su tesoro  
los que de un falso leño se confían;  
no es mío ver el lloro  
de los que desconfían  
cuando el cierzo y el ábrego porfían

mediante este comentario:

Pensamos en la técnica yuxtapositiva del cinematógrafo: a la imagen luminosa del huertecillo, ha sucedido directamente en la pantalla esta imagen de miseria y naufragio...

los realizadores. Esta intención común es un aspecto esencial, ya lo veremos, de las relaciones entre literatura y cine.

Tenía su importancia recordar estas querellas anteriores a 1975, puesto que condicionaron el enfoque posterior de las relaciones entre ambas artes.

Étienne Fuzellier pensaba que el cine renovaría su expresión sacando de los géneros literarios una inspiración «épica, poética, dramática, oratoria» (*op. cit.*, pág. 17), más que traduciendo obras a la pantalla. Rechazaba las adaptaciones, calificándolas de «chalanos» (pag. 19).

El problema de la legitimidad de las adaptaciones, a partir de entonces, permaneció inamovible: no ha sido resuelta la cuestión de si las correspondencias estéticas unen o no las dos artes.

<sup>9</sup> Paul Léglise, *Une oeuvre de précinéma: l'Enéide*, París, Debresse, 1958.

<sup>10</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1981, págs. 156-157.

El paralelo cinematográfico puede apurarse aún más. La técnica diríamos que no es meramente yuxtapositiva; es como superpositiva, transformativa.

Comentando este análisis en *Imago litterae*, Jorge Urrutia señala: «Dámaso Alonso nunca califica de cinematográfica la construcción. Tan sólo dice que, al leer las estrofas, *pensamos* en el cine... Ésta es la postura correcta: el cine sirve de comparación explicativa, de referencia aclaratoria»<sup>11</sup>.

Lo cual prueba el parentesco de ambas técnicas, la analogía de los procedimientos empleados para expresarse en la literatura y en el cine. De hecho, se ha reconocido desde hace mucho tiempo la similitud de los lenguajes poético y cinematográfico. Si la poesía siempre ha sido sentida como cercana al cine se debe a que, como éste, ha buscado una expresión llena de imágenes, concisa y musical. En cuanto al teatro, se afirma como el género que utiliza hasta el máximo las técnicas de la expresión literaria; beneficiándose de todas las imágenes que crea el lenguaje de las letras, está dotado de la capacidad suplementaria de visualizar —representar, incluso si lo hace de manera a veces limitada— concretamente cuadros cuya plástica sólo está evocada en la prosa y en la poesía.

La imagen está aquí realizada. Se entiende por qué el cine se acercó de inmediato al teatro. «Curiosamente», señalaba Jorge Urrutia<sup>12</sup>, «el cine se emparentó en seguida con la literatura, con el teatro. En 1897 la Société Lumière rodó una *Pasión* en trece partes... (las primeras proyecciones de Lumière son de 1895)».

La explicación aparece ahora claramente. Si la literatura —con el teatro a la cabeza— atrajo desde el principio al cine, se debió a que, más allá de su común «capacidad para el relato», que es la razón que da Urrutia, ambas artes funcionan según los mismos principios, en el plano de la búsqueda de la expresividad. Funcionan los dos mediante el montaje de imágenes.

Se comprende también por qué las figuras literarias tradicionalmente más apreciadas son las elaboraciones de la imagen: comparación, metáfora, alegoría... Y, según Bernard Dupriez<sup>13</sup>, se las llama *imágenes literarias*. En el cine son apreciados los juegos de imágenes —aso-

ciadas o disociadas— que dan testimonio de ese virtuosismo del montaje que se llama... escritura fílmica.

### 1.1.2. La idea por medio de la imagen

Pero ¿qué son, en el fondo, esas *imágenes literarias*? La expresión de ideas por medio de imágenes. La comparación hace surgir la idea de una analogía mediante la yuxtaposición de dos imágenes: la del elemento comparado y la del elemento que sirve de referencia (*Ella es como tú*). La metáfora produce la idea de una identificación inesperada al mezclar las dos imágenes (*Esta chica es un sol*). La alegoría une los diferentes aspectos de una idea con los diferentes elementos de una imagen, o una serie de ideas con una serie de imágenes, con cada idea y cada imagen correspondiéndose entre sí<sup>14</sup>. En el tradicional ejemplo de la alegoría que utiliza Rafael Lapesa<sup>15</sup>, el de la justicia, la idea de virtud está traducida por la imagen de la mujer vestida de blanco y las nociones de equidad y de severidad, respectivamente, por una balanza y una espada.

Así entendemos que la construcción de las imágenes literarias da testimonio de cómo obra el lenguaje de las letras para hacer concebir las ideas, las nociones abstractas: aquí, también, la imagen sirve de base a la expresión; las ideas nacen de los contrastes o de los cabos que se atan entre imágenes, según el orden que les dicta la sintaxis.

Obsérvese a este propósito que las palabras que evocan ideas o abstracciones son ellas mismas portadoras de imágenes.

Es preciso darse cuenta de que todos los sustantivos, los verbos, los adverbios y adjetivos expresan siempre una representación en forma de imagen, aunque sea en cantidad ínfima. De la misma manera que las palabras que expresan objetos visibles y concretos son un compuesto de abstracción y de representación de lo real, las que expresan ideas son también representaciones mentales, es decir, que la abstracción que transmiten se acompaña de una representación de imágenes, por muy sutil que sea.

De hecho, la propia idea se define como una *representación mental*, lo cual es lógico. Los conceptos más abstractos sólo pueden ser com-

<sup>11</sup> Jorge Urrutia, *Imago litterae*, Sevilla, Alfar, 1983, pág. 37.

<sup>12</sup> Jorge Urrutia, *op. cit.*, pág. 69.

<sup>13</sup> Bernard Dupriez, *op. cit.*, pág. 242.

<sup>14</sup> Esta segunda definición de la alegoría se debe a E. Correa Calderón y Fernando Lázaro, en *Cómo se comenta un texto literario*, Salamanca, Anaya, 1972, pág. 174.

<sup>15</sup> Rafael Lapesa, *op. cit.*, pág. 47.

prendidos gracias a construcciones mentales elaboradas a partir de experiencias vividas. La idea de *libertad*, por ejemplo, abstracta donde la haya, será concebida por síntesis de las diversas sensaciones y anotaciones surgidas en los diferentes momentos en que nos hemos codeado con la realidad que corresponde a la palabra *libertad*; ya sea una experiencia libresca o realmente vivida, dejará siempre en el concepto obtenido esa parte de referencia concreta, por tenue que sea, que le servirá de soporte y de representación: la imagen.

Las palabras evocadoras de objetos y las palabras portadoras de abstracción no se distinguen, por lo tanto, según su naturaleza, que no es diferente —están compuestas de las mismas sustancias: imagen y concepto—, sino en función de la proporción mayoritaria de uno u otro de estos dos elementos. Lo hemos visto: en literatura, la idea está claramente asociada a la imagen.

En suma, el análisis de las *imágenes literarias* confirma que el lenguaje de las letras suele apelar a las representaciones de imágenes, incluso en la expresión de las ideas; que suscita ideas nuevas mediante enlaces entre imágenes. Y decir que se pensaba que el cine había inventado el montaje ideológico...

### 1.1.3. La imagen sonora

Señalaremos, por fin, que si el lenguaje literario funciona, como el cine, mediante montaje de imágenes, a menudo acompaña asimismo a las representaciones de evocaciones sonoras (onomatopeyas, verbos o sustantivos que reproducen ruidos, diálogos) y musicales: la que está citada en la obra o, con mayor frecuencia, la propia musicalidad de la frase, tan utilizada por la poesía —desde la aliteración a la rima, pasando por el *tempo*— y que adorna la prosa de una incomparable belleza.

### 1.2. El lenguaje filmico

El lenguaje filmico, desposeído de su genial invención —el montaje—, privado del uso exclusivo de la sucesión de imágenes sonoras como medio de expresión, ¿termina siendo rebajado a un modesto estatuto de imitador?

De ninguna manera: las identidades descritas entre literatura y cine a través del funcionamiento de su lenguaje dan testimonio simplemente de la proximidad de ambas artes. Su cercanía no solamente no es

una aberración, sino que aparece, por el contrario, muy natural, lógica. El análisis muestra que la inversa, la ausencia de comunicación entre ellas, hubiera sido incomprensible.

El parentesco establecido entre los dos sistemas de expresión aclara la verdadera originalidad del lenguaje filmico: su propia naturaleza lo dota de las mismas virtudes, de la misma eficacia que el lenguaje literario.

#### 1.2.1. La cultura

Primero porque es eminentemente cultural. A principios del siglo xx, el italiano —tan parisiense— Riccioto Canudo<sup>16</sup> bautizó al cine como *séptimo arte*, al discernir perfectamente que esta creación federaba, al integrarlas, a las seis artes que la habían precedido. La génesis del lenguaje cinematográfico aparece como un remate, que reúne en una formidable simbiosis las capacidades expresivas de las seis primeras.

Comenzando, evidentemente, por las artes plásticas: de la arquitectura toma, con sus decorados, la expresión mediante masas y proporciones; la pintura le proporciona la composición, las líneas de fuerza y los colores de sus encuadres; por último, esculpe las masas y los espacios con la ayuda de sus iluminaciones.

A las artes rítmicas les debe la expresividad de las combinaciones de armonías que aporta la música a su banda sonora; poderosa expresión: recordemos que el sonido fue añadido al cine antes que el color, antes de la mejora de la imagen: le era mucho más imprescindible; la capacidad de expresarse gracias a los movimientos, obtenida de la danza, se utiliza tanto en el seno de la puesta en escena (desplazamientos de actores, por ejemplo), como de la realización (desplazamientos de la cámara); y la combinación juiciosa de las dos operaciones compone soberbios ballets.

Por fin, y este punto permanece olvidado con excesiva frecuencia, a menudo integra también al lenguaje literario; con frecuencia por medio de una narración en off —que puede ser magistral, como lo demuestra *El sur*<sup>17</sup>—, pero que encuentra igualmente su lugar en el centro de la acción (Lorca sometiendo su obra a sus amigos, en una recitación muy natural, en la reconstitución de su vida que hizo Bardem<sup>18</sup>).

<sup>16</sup> Riccioto Canudo, *L'usine aux images* (textos de R. C. reunidos por Fernand Divoire bajo este título), París-Ginebra, 1927.

<sup>17</sup> Víctor Erice, *El sur*, 1983.

<sup>18</sup> Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta*, 1988.

Demasiados estudios consideran el lenguaje cinematográfico como un simple combinado de imágenes y sonidos. Es preciso recordar que las sonoridades de que se sirve, además de los ruidos, se denominan música (cuya dimensión expresiva es capital en su relación de acompañamiento o de ruptura con respecto a la imagen) y palabras: con ellas la literatura, de nuevo oral, ocupa todo su lugar en el corazón del cine. «La palabra también es cine», recuerda Mario Camus, citando a Renoir<sup>19</sup>.

Se equivocaría uno si considerara artificial o degradante para la literatura su introducción en el cine a través de la voz y la palabra. Sería olvidar la gran tradición oral de nuestra literatura europea que, desde los cantares de gesta y las poesías cortesanas hasta los cuentos recientes, ha difundido a través de la recitación escritos de sabia factura. El *Quijote* fue sin duda conocido a través de los siglos por más oyentes que lectores; *La Celestina* debe su inmenso éxito inmediato a las lecturas en voz alta, tal como el «corrector de pruebas» Alonso de Proaza invitaba a hacerlas:

Si amas y quieres a mucha atención  
leyendo a Calisto mover los oyentes,  
cumple que sepas hablar entre dientes,  
a veces con gozo, esperanza y pasión,  
a veces ayrado con gran turbación<sup>20</sup>.

La tragicomedia, difundida oralmente, no fue por eso menos apreciada por lectores letrados y eruditos durante cinco siglos. Por lo tanto y sin decaer, la literatura puede formar parte de los medios de expresión de la cinematografía.

Más allá de su papel de inspiradora de técnicas o de argumentos, su presencia directa como tal, en cuanto obra o fragmentos de obra incorporados a la película, al igual que la música y la arquitectura, presentes ya desde hace largo tiempo, sólo puede reforzar al cine en su papel de síntesis de las artes.

Reconocido muy pronto como tal, presentado en la Sorbona<sup>21</sup> desde su invención, incluso antes de su primera proyección pública, el cine se asienta como un lenguaje cultural por excelencia.

<sup>19</sup> Mario Camus, en Manuel Hidalgo, «Mario Camus: "La estética está en el fracaso"», *Diario 16*, 29-4-1984.

<sup>20</sup> Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, tomo II, págs. 216-217.

<sup>21</sup> Jorge Urrutia (*op. cit.*, pág. 121) indica la fecha del 16 de noviembre de 1895. La patente se remonta al mes de febrero; la presentación a los círculos científicos empezó en marzo; el 28 de diciembre, fecha de la primera proyección pública, marca el nacimiento del cine.

Es también un fermento de cultura: porque el realizador debe poseer el ojo del pintor al mismo tiempo que el sentido del diálogo o la intuición del gesto exacto del hombre de teatro; porque debe poseer a la vez la sensibilidad del autor que baraja personajes y la del músico que expande la emoción con notas; porque debe saber aunar la gracia de los movimientos de cámara y la de los personajes en una misma coreografía; porque debe sobrepasar ampliamente el estadio del buen técnico para alcanzar el equilibrio frágil y milagroso del artista completo, del director de orquesta universal que domina tantas técnicas diversas en una sola armonía, crea esta emoción estética total, nacida de la simbiosis de todas las artes asociadas.

Así, unas veces utilizador y otras creador de un lenguaje cultural de gran complejidad, puede generar la cultura más elevada.

### 1.2.2. El concepto

Además, al igual que el lenguaje de las letras, el cinematográfico es apto para transmitir ideas y razonamiento lógico. Hemos visto antes<sup>22</sup> cómo, gracias al lenguaje literario, las imágenes son generadoras de ideas mediante sus encuentros, detonantes o complementarios. Sucede igual en el lenguaje del cine, que dispone además de un importante refuerzo: la afinidad o la discordancia entre un sonido (ambiente, habla o música) y la imagen que se le asocia, o bien incluso el desfase entre uno y otra, transmiten igualmente ideas<sup>23</sup>.

*Viridiana*, con su célebre secuencia —que tanto escandalizó— del banquete de los mendigos, es un claro ejemplo:

La elegante espiritualidad del *Mestas* de Haendel, música habitual de la casa, contrasta vigorosamente con la acción sórdida, con las obsesiones alcoholizadas de los «invitados»: sugiere de inmediato la idea de la ruptura, de la incompatibilidad de ambos mundos; el refinado de *Viridiana*, que posee todo, incluso la generosidad, y el de los mendigos que carecen de todo, incluso de humanidad. La idea de la unión imposible de estos dos universos que no tienen nada en común surge de entrada, con fuerza, de la oposición entre el sonido y la ima-

<sup>22</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 1.1.2. La idea por medio de la imagen, pág. 47.

<sup>23</sup> Se analiza aquí, a título de ejemplo, el primer caso: afinidad o discordancia; el desfase entre sonido e imagen produce el mismo efecto. La emoción generada por esta facultad del lenguaje cinematográfico es tratada más adelante (cfr. *infra*, capítulo 2, 4. LOS RECURSOS ESTÉTICOS, pág. 82).



gen; y prepara, así —explicación anticipada—, la continuación lógica, el conflicto de estos dos mundos artificialmente unidos: el despojo de la casa y la tentativa de violación de Viridiana por sus antiguos «protegidos».

Buñuel desarrolla así, a su manera provocadora, la idea de que la caridad tiene sus límites, que por sí misma no puede resolver las cuestiones múltiples que plantea a los hombres: a todos, el problema moral de la opulencia frente a la pobreza; a los unos, el problema social de la indigencia absoluta y, a los otros, el problema psicológico del sentido que se le da a la propia vida...

La discordancia entre sonido/imagen, que en esta secuencia genera y desarrolla ideas, señala un aspecto suplementario del lenguaje cinematográfico: su aptitud para exponer razonamientos lógicos. Lo cual es perfectamente comprensible.

El razonamiento, según el diccionario de la Real Academia Española, es una «serie de conceptos encaminados a demostrar una cosa o a persuadir o mover a oyentes o lectores». Así se define también la estructura del lenguaje filmico. La película, ya lo vemos, favorece el discurso lógico, puesto que su organización en planos sucesivos estructura perfectamente las fases consecutivas del razonamiento. La película científica lo prueba a la perfección.

Debido a que genera o transmite ideas y transcribe de maravilla la lógica del pensamiento, el cine se erige igualmente como un lenguaje conceptual.

### 1.2.3. La afectividad y la mirada

Además, y prueba asimismo la extensión de su expresividad, comunica con la misma eficacia emociones y sentimientos, ya que es un lenguaje de proximidad. El espectador, psicológicamente presente<sup>24</sup> en la escena proyectada sobre la pantalla, se siente muy cercano a los personajes; sus gestos, su mímica, son para él los de las gentes que lo rodean, junto a los que se encuentra, tanto más cuanto que intervienen en primer plano. Este aspecto de su lenguaje distingue al cine del teatro, donde los efectos de los actores deben ser subrayados, agrandados, para ser perceptibles por el público, pero lo acerca a la novela y, sobre todo, a la poesía.

<sup>24</sup> Cfr. *infra*, capítulo primero, 4. EL DESTINATARIO: LECTOR O ESPECTADOR, pág. 66.



Carmen Maura, Chus Lampreave y Verónica Forqué en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar, 1984

Todo, en el cine, ha de hacerse con exquisitez. La expresión auténtica de la cara, con sus delicados claroscuros o sus luces liberadoras, el gesto espontáneo, el movimiento sincero transmiten sólo gracias a su exactitud las vibraciones interiores de un ser, el actor, totalmente habitado por la vida que está evocando. Miguel Delibes se acuerda<sup>25</sup> de que antes de encarnar magistralmente a Azarías en *Los santos inocentes*<sup>26</sup>, Paco Rabal —futuro premio al mejor actor en Cannes por ese papel— «había pasado varios días en el pueblo observando a un chico subnormal para enriquecer su propio personaje». Y añade: «Incluso creo que luego le compró ropa». Muestra así que a un actor no le queda eviden-

<sup>25</sup> Miguel Delibes, en Gonzalo Rodríguez, «La otra película de Miguel Delibes», *El País*, 1988.

<sup>26</sup> Mario Camus, *Los santos inocentes*, 1984.

gen; y prepara, así —explicación anticipada—, la continuación lógica, el conflicto de estos dos mundos artificialmente unidos: el despojo de la casa y la tentativa de violación de Viridiana por sus antiguos «protegidos».

Buñuel desarrolla así, a su manera provocadora, la idea de que la caridad tiene sus límites, que por sí misma no puede resolver las cuestiones múltiples que plantea a los hombres: a todos, el problema moral de la opulencia frente a la pobreza; a los unos, el problema social de la indigencia absoluta y, a los otros, el problema psicológico del sentido que se le da a la propia vida...

La discordancia entre sonido/imagen, que en esta secuencia genera y desarrolla ideas, señala un aspecto suplementario del lenguaje cinematográfico: su aptitud para exponer razonamientos lógicos. Lo cual es perfectamente comprensible.

El razonamiento, según el diccionario de la Real Academia Española, es una «serie de conceptos encaminados a demostrar una cosa o a persuadir o mover a oyentes o lectores». Así se define también la estructura del lenguaje filmico. La película, ya lo vemos, favorece el discurso lógico, puesto que su organización en planos sucesivos estructura perfectamente las fases consecutivas del razonamiento. La película científica lo prueba a la perfección.

Debido a que genera o transmite ideas y transcribe de maravilla la lógica del pensamiento, el cine se erige igualmente como un lenguaje conceptual.

### 1.2.3. La afectividad y la mirada

Además, y prueba asimismo la extensión de su expresividad, comunica con la misma eficacia emociones y sentimientos, ya que es un lenguaje de proximidad. El espectador, psicológicamente presente<sup>24</sup> en la escena proyectada sobre la pantalla, se siente muy cercano a los personajes; sus gestos, su mímica, son para él los de las gentes que lo rodean, junto a los que se encuentra, tanto más cuanto que intervienen en primer plano. Este aspecto de su lenguaje distingue al cine del teatro, donde los efectos de los actores deben ser subrayados, agrandados, para ser perceptibles por el público, pero lo acerca a la novela y, sobre todo, a la poesía.

<sup>24</sup> Cfr. *infra*, capítulo primero, 4. EL DESTINATARIO: LECTOR O ESPECTADOR, pág. 66.



Carmen Maura, Chus Lampreave y Verónica Forqué en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar, 1984

Todo, en el cine, ha de hacerse con exquisitez. La expresión auténtica de la cara, con sus delicados claroscuros o sus luces liberadoras, el gesto espontáneo, el movimiento sincero transmiten sólo gracias a su exactitud las vibraciones interiores de un ser, el actor, totalmente habitado por la vida que está evocando. Miguel Delibes se acuerda<sup>25</sup> de que antes de encarnar magistralmente a Azarías en *Los santos inocentes*<sup>26</sup>, Paco Rabal —futuro premio al mejor actor en Cannes por ese papel— «había pasado varios días en el pueblo observando a un chico subnormal para enriquecer su propio personaje». Y añade: «Incluso creo que luego le compró ropa». Muestra así que a un actor no le queda eviden-

<sup>25</sup> Miguel Delibes, en Gonzalo Rodríguez, «La otra película de Miguel Delibes», *El País*, 1988.

<sup>26</sup> Mario Camus, *Los santos inocentes*, 1984.

temente otra alternativa que vivir realmente las experiencias de su personaje, imbuirse de su psicología, sentir en su cuerpo los efectos de su experiencia (no representar, sino ser), si desea transmitir las emociones.

Nunca se hará bastante hincapié en que es a través de la mirada como se transmite lo esencial de las sensaciones y de la afectividad en el cine. El consabido espejo del alma, que posee la increíble virtud de asociar, en una misma expresión, el poder y la exquisitez, sigue siendo, en la mayoría de los casos, el vehículo más eficaz de la sensibilidad, debido a su sobriedad.

Maribel Verdú, la niña bonita del cine español durante los años de la movida, por corta que fuera su edad, lo había comprendido ya muy bien bajo las órdenes del realizador Antonio Isasi al rodar *El aire de un crimen*, de Juan Benet. «En toda la película», explica, «no digo más que una frase. Todo lo tengo que expresar con la mirada, con los gestos... tuve que tragarme todos los sentimientos para dentro y exteriorizarlos sólo con miradas. Ha sido el personaje más difícil de mi carrera»<sup>27</sup>. Miguel Delibes reconoce esto mismo en la interpretación de Paco el Bajo en *Los santos inocentes*: «[...] es realmente una maravilla. La expresión de los ojos de Landa es todo un poema. Lo dice todo con los ojos»<sup>28</sup>. Estas experiencias demuestran, si es que era necesario, que el cine es también un lenguaje de los ojos.

Es preciso señalar que la mirada, dada la excepcional fuerza de su testimonio, transmite la emoción a condición de que la cámara no se detenga en ella más de la cuenta. El espectador asume entonces la emoción que ha percibido sólo un breve instante; en caso contrario, la emoción prolongada, demasiado marcada, es asumida por el propio personaje. Mario Camus, con ese talento que ha ido aumentando con la experiencia, lo sabía bien al realizar *Los santos inocentes*: «Si cuando le matan el pájaro yo tomo a Azarías completamente de frente y le dejo que desahogue toda su pena ahí mismo, la película se me pincharía como un globo. Por eso le tomo siempre de espaldas»<sup>29</sup>.

El cine, lenguaje de finura y de expresividad, lenguaje de los sentidos y de la afectividad, transmite, sin fallar, las emociones y los impulsos más íntimos.

#### 1.2.4. Los mundos interiores

Y también los fantasmas... y todo cuanto uno puede soñar. «El cine... es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, las emociones, y el instinto.» Es Luis Buñuel quien dice esto, citado por Antonio Lara en su tesis doctoral<sup>30</sup>. Es verdad que ese lenguaje visual y sonoro, estructurado según un orden que se nos ha impuesto y que no corresponde necesariamente a nuestra lógica consciente, que esas sensaciones fuertes, agradables o inquietantes, salidas de mundos desconocidos o familiares que remiten a nuestros deseos o a nuestras inquietudes cotidianas (impulsos o fobias), resulta ser idéntico al del sueño, que cuadra perfectamente con todos estos criterios.

El cine gusta porque es un sueño que uno vive estando despierto. Permite saborear, en la realidad, el en presente, los impulsos y los fantasmas que le suelen escapar a la plena conciencia.

De ahí el juego espectacular y malicioso que puede permitirse este lenguaje, alternando en el interior de la ficción sueños, fantasmas y realidad de la acción. Buñuel en su trayectoria surrealista, Carlos Saura después y Almodóvar últimamente han mezclado en sus ficciones los dos ámbitos, el real y el onírico, en una solución de continuidad: sin distinguirlos. Se trata de un lenguaje que imita la vida cotidiana, donde cada uno ve sin cesar su realidad salpicada de sus fantasmas y sus sueños.

Pedro Almodóvar ha dicho: «En eso sí que me reconozco discípulo de Buñuel. Cuando Buñuel filma un sueño o una ensoñación lo hace utilizando exactamente el mismo tipo de luz, de decorado, la misma impresión de realidad que en el resto de la película. Yo lo hago igual, no distingo entre lo real y lo imaginado»<sup>31</sup>.

Esta ambivalencia del lenguaje filmico permitió a Carlos Saura cerrar *Ana y los lobos*<sup>32</sup> con un suspense formidable. «No se sabe», explica Emmanuel Larraz, «si Ana es realmente asesinada o si se trata simplemente de los fantasmas de los tres lobos en el momento en que Ana ha decidido dejar la lobera»<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> Maribel Verdú, en Cristina Gil, «Maribel Verdú: "No quiero crecer"», *Fotogramas*, 1987.

<sup>28</sup> Miguel Delibes, en José María Caparrós Lera, *El cine español de la democracia*, Barcelona, Anthropos, 1992, pág. 264.

<sup>29</sup> Mario Camus, en Juan Cobos y Miguel Rubio, «Entrevista a Mario Camus», *Leviatán*, núm. 16, 1984.

<sup>30</sup> Antonio Lara García, *Relaciones estéticas entre cine y literatura*, Madrid, Universidad Complutense, 1973.

<sup>31</sup> Pedro Almodóvar, en Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, ICAA, 1988, pág. 133.

<sup>32</sup> Carlos Saura, *Ana y los lobos*, 1972.

<sup>33</sup> Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, París, Cerf, 1986, páginas 217-218.

Está claro que el lenguaje filmico tiene la capacidad para expresar los mundos interiores, los impulsos, los sueños o los fantasmas, las ideas y el pensamiento.

Y si se desea hablar de pensamientos íntimos, monólogo lírico, introspección o cualquier otra cosa, de la misma manera que en la literatura, ahí está el verbo para encargarse de ello.

Lenguaje cultural y conceptual, lenguaje de los sentidos y de la afectividad, apto para traducir en la inmensidad de sus matices los mundos interiores, el lenguaje del cine se revela, en un último análisis, tan dotado y eficaz, tan fino y eficiente como el de las letras.

Al final de este viaje al mismísimo corazón de sus fundamentos, vemos con claridad que las letras y la cinematografía disponen de lenguajes de naturaleza idéntica.

En efecto, tanto lo literario como lo filmico aparecen ante nosotros como esos lenguajes de la cultura, del pensamiento y de la afectividad, traductores matizados de las percepciones interiores, que funcionan mediante montaje de imágenes, a menudo sonoras. Poseen el mismo funcionamiento y se benefician de las mismas capacidades expresivas.

Simplemente, estos lenguajes de igual naturaleza se imponen a materiales distintos, con herramientas diferentes. Por una parte, la película y la luz («La materia de nuestro arte es la luz... somos trabajadores de la luz», resume Fernando Birri<sup>34</sup>), por la otra, la tinta y el papel, son moldeados por la cámara y la pluma en una producción artística, de la que falta por determinar si los otros tres puntos fundamentales poseen, ellos también, naturalezas gemelas.

## 2. LECTURA DE LA PALABRA Y DE LA FOTO

### 2.1. *La palabra y la foto*

De entrada, se impone una precisión: más que de imagen, hablaremos aquí de fotos, como es costumbre entre cineastas.

<sup>34</sup> Citado en «Fernando Birri, precursor y visionario», dossier de prensa de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, basado en un cuento de Gabriel García Márquez, Madrid, RTVE, 1988.

Con sus connotaciones concretas, este término muestra con exactitud lo que es la imagen en el cine: un movimiento restituído por los fotogramas, reproducciones concretas, materiales, de formas y colores; éstas, por elección que hace el director de fotografía —en función asimismo del contexto sonoro— (valores de la luz, dimensiones, nitidez del campo, ángulo de toma), cobran significado: se convierten en portadoras de sentido.

La lectura de la foto, es decir, la percepción de ese conjunto de datos, plasmará ese sentido que su creador le imprimió. La lectura de la palabra hará resurgir, también, la imagen y el sentido de que está compuesta<sup>35</sup>.

Desde el principio es preciso dejar establecido que la comparación entre la foto y la palabra (es decir, entre los elementos más minúsculos portadores de sentido en cada una de ambas escrituras) no implica de ninguna manera que exista una equivalencia total entre las dos.

Durante mucho tiempo se buscó en vano hacer coincidir los elementos de la gramática filmica y los de la gramática literaria. Se estableció incluso un cuadro en el que la secuencia se convertía en el equivalente del párrafo, la escena de la frase, el plano de la palabra y la imagen de la letra<sup>36</sup>.

Sin embargo, la asociación entre letra y foto, sin duda concebible si se considera, de manera muy teórica, que pone en paralelo los constituyentes más elementales de la escritura, no es pertinente: la letra, cuyo valor distintivo conocemos, no posee significación propia; su lectura individual, aislada, no puede producir un sentido. El fotograma, en cambio, lo genera sistemáticamente.

Más satisfactoria habría sido la similitud entre palabra y foto —los elementos más minúsculos portadores de sentido— si sus contenidos semánticos, precisamente, hubieran podido ser comparables, pero ése no es el caso. Una foto tiene al mismo tiempo más sentido que una palabra (ésta remite a un objeto o a una idea, aquélla puede remitir a una multitud de objetos) y menos sentido que una palabra: el objeto mostrado en la pantalla es sólo ese objeto, preciso, individual, marcado por esa o esas connotaciones. La palabra alberga en sí misma la posibilidad de varias categorías de objetos, cada una de ellas con diversas connotaciones disponibles. El hecho de leer *la puerta* no dice de qué modelo de puerta se trata, pues todas las posibilidades están virtualmente

<sup>35</sup> Cf. *supra*, capítulo primero, 1.1.2. La idea por medio de la imagen, pág. 47.

<sup>36</sup> Marc Biderbost, *Cinéma et vidéo*, Verviers, Marabout, 1980, pág. 17.

incluidas en ella. La pantalla señala, por el contrario, una puerta muy precisa<sup>37</sup>.

Vemos, pues, que la palabra y la foto, de valor semántico distinto, no pueden ser consideradas equivalentes. Para leerlas, pues, será necesario adoptar métodos diferentes.

## 2.2. Lectura compleja o simple

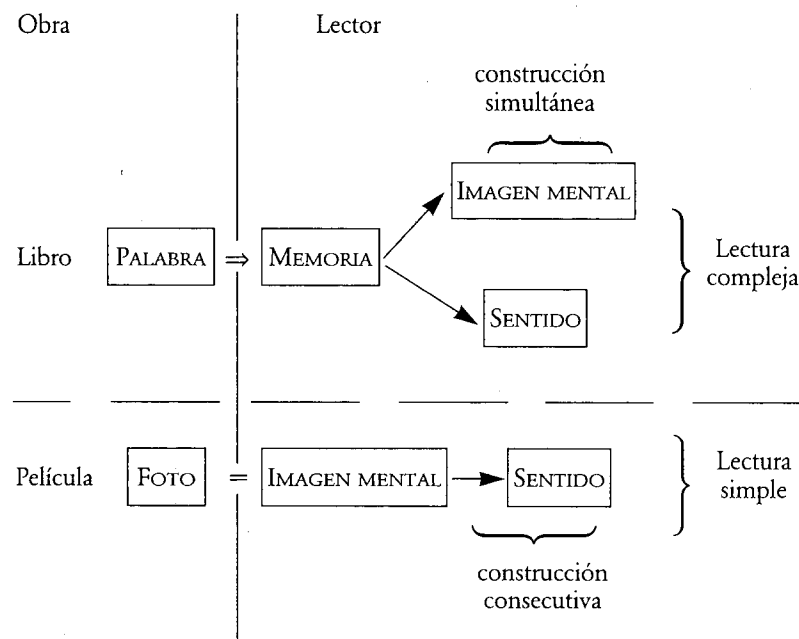
Considerando la densidad de las informaciones que transmiten, con su sonido correspondiente, podría pensarse que los fotogramas exigen una lectura más ardua que la bien simple y tan evidente de la palabra. No es así, sino al contrario: el análisis de los pasos fundamentales seguidos por las dos lecturas revela que es más complicado descifrar la palabra que la foto.

La lectura de la palabra presenta una complejidad esencial, que consiste en realizar dos operaciones mentales simultáneas.

Como la palabra no es una reproducción del objeto, desencadena en la mente del lector una representación mental. Dicho de otro modo, éste debe construir su imagen mental rebuscando en las referencias que su memoria le puede proporcionar. Ésta es la primera operación. La segunda, que se lleva a cabo simultáneamente, conlleva la elaboración del sentido que supone el término empleado. La palabra *león*, por ejemplo, va a obligar al lector a generar en su mente, y al mismo tiempo, la imagen del animal, aumentada en el sentido que se desprende de ella (rey de los animales, fiera peligrosa, gran felino que vive en familia, etc.). Se trata de un ejercicio mental complejo, que necesita de un proceso muy intelectual.

En comparación, la lectura de la foto es de una enorme simplicidad. Las dos operaciones se ven reducidas prácticamente a una sola: no simultáneas, sino consecutivas, la primera de ellas está además realizada por la foto. El león del ejemplo anterior está aquí directamente representado. La imagen mental ya no es una construcción del lector, sino que se la ofrece la pantalla. La recepción de la imagen mental va a provocar, en un segundo momento, la construcción del sentido.

De manera muy esquemática, se pueden representar así ambas lecturas:



Está claro que, para un resultado idéntico (obtención de una imagen mental y su sentido), la foto requiere un esfuerzo intelectual mucho menos importante que el que impone el campo literario.

Esta simplicidad de lectura y este menor esfuerzo intelectual explican claramente el entusiasmo de un amplio público, empezando por los niños, por la imagen animada en detrimento del libro: la lectura de la película, más sencilla y más accesible, ya que solicita menos la memoria y exige menos cultura y menos experiencia, además de generar conocimientos directos por medio de la foto, conviene perfectamente al mundo de la infancia.

## 2.3. Lectura reflexiva o refleja

El carácter más reflexivo —consecuencia de su naturaleza más intelectual— distingue igualmente en un segundo nivel la lectura de un libro de la de una película, que es mucho más refleja.

La estricta comprensión de la palabra, ya lo hemos visto, obliga a ese ejercicio intelectual que supone —para forjar a la vez la imagen

<sup>37</sup> En esta distinción se basa la comunicación por lo imaginario y por la imagen. Cfr. *infra*, capítulo primero, 4. EL DESTINATARIO: LECTOR O ESPECTADOR, pág. 66.

mental y su sentido— una capacidad de reflexión rápida y espontánea. Insertada en una cadena semántica de la que forma cada uno de los eslabones, la palabra sólo puede adquirir pleno sentido relacionándose con las que la rodean. Se ve hasta qué punto la lectura de la palabra se basa en una construcción paso a paso, con aportaciones sucesivas, con frecuentes retrocesos. Se trata de una lectura relativamente lenta, ya que se basa en un ensamblaje progresivo y reflexivo, totalmente intelectual.

La lectura de la foto, por el contrario, es un acto reflejo, instintivo y breve. Si el cine es movimiento, también es velocidad; la foto es, pues, leída rápidamente, en su globalidad. Se trata de una comprensión de conjunto, que asocia todos los detalles en una percepción unificada. Esta lectura no detalla nunca la imagen: si se pone en evidencia un detalle, por ejemplo, en una inserción, se convierte asimismo en todo, leído globalmente, ya que ninguno de sus elementos es percibido en su singularidad. El cine, arte de la globalidad, provoca una lectura refleja, basada en los estímulos que envía el realizador a través de la foto.

El análisis de un fotograma —que es la finalidad de toda explicación filmica— muestra cómo cada detalle que lo compone ha sido escrupulosamente escogido, preparado, ordenado con el fin preciso de provocar, asociado a los demás, tal o cual impresión global: se descubren así las razones por las que el espectador reacciona de tal o cual manera ante tal foto, a la fuerza rápida, fugitiva, a la que no tiene tiempo de analizar; se desvela también cómo el cine es una técnica de la sugestión: del reflejo condicionado, del que la publicidad, por sólo citar un ejemplo, ha sabido sacar un partido tan lucrativo.

La eficacia de la película publicitaria se basa en la utilización de reflejos colectivos. Solicita las ideas preconcebidas, los esquemas generalmente admitidos, las imágenes idílicas, para generar —como cualquier estímulo— reacciones automáticas. Puesto que el principio consiste en asociar un producto, o una marca, a una imagen gratificadora que se convertirá en «imagen de marca», se recurre al arsenal de clichés y de tópicos colectivamente considerados como positivos: juventud sana y esplendorosa, amplia sonrisa, verano tropical, inserción deslumbrante, desencadenando de inmediato en el espectador, por vía refleja, ese placer de los sentidos, esa satisfacción fácil, espontánea, instintiva que se asociará al producto.

El efecto, es tanto más eficaz si la foto sólo es visible un breve instante, como un flas. De ahí el ritmo desenfrenado de las producciones publicitarias, su brevedad.

Esta explotación extrema de los estímulos, tal como la practica la película publicitaria —incluida la versión *clip*—, muestra hasta qué punto la lectura de la foto depende más del reflejo condicionado que del recorrido muy intelectual, mucho más reflexivo, de la lectura de la palabra.

#### 2.4. *Vivencia interior o exteriorizada*

Si la foto —indisociable de la banda sonora— apela más al instinto que al intelecto, es porque habla directamente a los sentidos. La palabra, por su parte, suscita percepciones sensoriales más intelectualizadas.

Todos los sentidos están implicados por la palabra y la foto. Tanto los dos que permiten esencialmente descubrir y situar: la vista y el oído, como los otros tres (olfato, gusto y tacto), principalmente destinados a afinar el conocimiento y a realizar la apropiación.

Increíble capacidad la de la foto animada, que activa de forma real y concreta los dos primeros, los que sitúan al hombre en el mundo. La actividad física así generada en el espectador, que percibe además la película como un entorno concreto, produce en él una vivencia real, auténtica<sup>38</sup>. Los otros sentidos, gracias a las representaciones que les transmiten concretamente la vista y el oído, son también estimulados de manera más directa que por las palabras de la literatura. La palabra sólo despierta los sentidos por esas representaciones interiores que son las imágenes mentales.

El placer de los sentidos, con la palabra, posee resonancias físicas, pero generadas, filtradas, condicionadas por el intelecto. La experiencia que genera la lectura de la palabra es más mental, más intelectualizada: interior.

La experiencia obtenida de la lectura de la foto es mucho más concreta. El placer de los sentidos es aquí un verdadero placer físico: exteriorizado.

<sup>38</sup> La percepción real de los elementos de la ficción confiere a esta última con una cierta realidad. La identificación con los héroes y la inclusión del espectador en la ficción son así posibles. Cfr. *infra*, capítulo primero, 3. LA COMUNICACIÓN POR LO IMAGINARIO Y POR LA IMAGEN, pág. 63 y 4.2. *Dominador y dominado*, pág. 67.



## 2.5. Delectación o intensidad

El grado que pueden alcanzar estas dos experiencias debe, por último, ser precisado. La lectura de un buen libro es cautivadora; los hay que sólo se dejan después de haber leído hasta la última sílaba. Pero lo que se experimenta en dicha ocasión no puede alcanzar un alto grado de intensidad, puesto que los sentidos no están directamente activados. El máximo de intensidad que puede alcanzar la lectura de un libro es la delectación. Saborear, complacerse en la obtención del placer, en suma, una delicia filtrada por el intelecto, que la prolonga y la intensifica por la plena conciencia de lo que aporta. Se trata de un placer intelectual y sereno que puede llevar a la plenitud.

Ante la pantalla, por el contrario, la experiencia es de una extraordinaria intensidad. Los planos se suceden a gran velocidad y los sentidos están alerta: activados en permanencia, desean, en cada plano y siempre sorprendidos, situarse, reconocer, comprender y degustar; cómplices del instinto que, por su parte, lo pasa en grande, hacen que se cierren los ojos ante un arma de fuego. El cuerpo, cautivado por completo por la tensión de los sentidos, viviendo al máximo una experiencia intensa, sólo descansa después de la proyección. Se trata de una forma diferente de plenitud, generada por un placer físico.

## 2.6. Aptitudes comunes

En resumen, la palabra induce una lectura compleja y más bien intelectual; la foto permite una lectura más tranquila y más instructiva. Ambas generan la experiencia.

Vivencia interiorizada en una, exteriorizada en la otra; la primera serena, teñida de delectación, la segunda de un placer intenso.

Por diferentes que sean estas experiencias, no dejan de ser las dos personalmente experimentadas: ambas poseen en común esta temible aptitud de influenciar la personalidad y, por eso mismo, la vida de quienes las conocen.

La interiorización de una obra literaria presenta un peligro evidente: reemplazar las preocupaciones y las tensiones cotidianas por un mundo estético en el que se obtiene delectación puede conducir a confundir universo literario con realidad: creer que el mundo es como no lo es, o creerse uno como se desearía, al estilo de Don Quijote o Ma-

dame Bovary. Cervantes y Flaubert señalaron con sus obras maestras los peligros de su arte.

El vivir intensamente una ficción cinematográfica expone a los mismos riesgos. El evacuar las preocupaciones y los problemas cotidianos mediante una liberación de tipo catártico —una experiencia tan intensa aligera las tensiones ordinarias...— puede igualmente falsear, en las mismas condiciones, la percepción de lo real<sup>39</sup>.

En suma, a pesar de sus profundas diferencias, la lectura de una película y la de un libro se parecen en el ámbito de las consecuencias: el riesgo que hacen correr las dos a las mentes muy influenciadas de no saber discernir, por la experiencia que generan, los contornos del sueño y de la realidad.

Pero su ventaja común reside también en esta milagrosa fusión de los dos mundos, que deja entrever a los hombres los progresos del mañana y libera en un instante el peso de su presente<sup>40</sup>.

## 3. LA COMUNICACIÓN POR LO IMAGINARIO Y POR LA IMAGEN

### 3.1. *El libro y lo imaginario*

De la aparente antinomia que la opondría al cine, retendremos también que la literatura es, por naturaleza, sugestiva, productora de imaginario. Esto se debe a la imprecisión inherente a las descripciones por medio de palabras. ¿Quiere Eduardo Mendoza hacer un inventario preciso del físico del abogado Cortabanyes en *La verdad sobre el caso Savolta*? Detalla lo siguiente: «Jadeaba sin cesar. Era muy gordo; calvo como un peñasco. Tenía bolsas amarillentas bajo los ojos, nariz de garbanzo y un grueso labio inferior, colgante y húmedo...»<sup>41</sup>. Este retrato, minucioso, no deja de ser un lienzo, sugestivo, sobre el que cada lector elabora su propia visión de la gordura del hombre, de sus ojos, de su boca, en función de las referencias (*bolsas/labio colgante*) de que dispone en la memoria.

Debido a que la palabra evoca (no muestra), debido a que apela a la experiencia personal, el libro halaga la imaginación. Responde a las

<sup>39</sup> Cfr. la identificación (de la que se percibe aquí un efecto), *infra*, capítulo primero, 4.2. *Dominador y dominado*, pág. 67.

<sup>40</sup> Cfr. *infra*, capítulo primero, 4.3. *Un mismo tipo humano*, pág. 68.

<sup>41</sup> Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, pág. 17.

expectativas de muchos, puesto que ofrece a todos la posibilidad de crear los personajes, las situaciones, los paisajes, que se parecen a los que guarda la memoria y que en el fondo se añoran.

Así es como, en los límites diseñados por el autor, el lector crea un mundo a su medida, dictado por su experiencia, en el que se siente bien. El libro, en cuanto ocasión de frecuentes vagabundeos que mezclan retorno al pasado, reflexión sobre el presente y proyecciones sobre el futuro, es siempre —y por encima de un diálogo con el autor— un diálogo consigo mismo, en los campos imaginarios.

### 3.2. La película y la imagen

De manera opuesta, el cine es por naturaleza reductor. Realiza, vuelve concreto, real. Al proponer el sonido y la imagen en lugar del imaginario, devuelve la visión de un solo hombre, el realizador, que se impone a todos.

No obstante, conviene ver que esta diferencia de funcionamiento esconde un mismo objetivo; más que eso, el cine aparece en este campo como un perfeccionamiento de la literatura, un paso adelante respecto a ella.

¿Qué es lo que hace un autor, sino tratar de dar su visión, siempre orientada, de la realidad? Los intentos más logrados, el realismo, la experimentación del *nouveau roman*, no lograron desembocar en una producción objetiva, imparcial, de lo real. Es preciso admitir que, en lo tocante al arte, la voluntad de objetividad —a la que incluso la fotografía, que devuelve siempre el punto de vista de su autor, ha renunciado— es una ilusión, una visión del espíritu, una utopía. Así, la tan mentada subjetividad del realizador (hemos cesado de creer en la objetividad de la cámara) aparece como un medio más seguro, acabado, de ofrecer al lector-espectador la visión personal que todo autor quiere transmitir.

La libertad del lector de imaginar a placer era posible a causa de la incapacidad de la literatura de traducir perfectamente, con precisión, lo que el autor percibía. El autor dispone hoy, con el cine, de una herramienta mucho más fiable para crear las escenas que imagina. Un número impresionante de autores, empezando por los más prestigiosos, se ha volcado en el cine. García Márquez, pero también Cela, Delibes, Marsé, Martín Gaité, Sender, Vázquez Montalbán, por ejemplo, traducen sus sueños en guiones; Fernán Gómez, Jesús Fernández Santos, Gonzalo Suárez o Juan Goytisolo asumen ellos mismos la realización.

Con la cinematografía, el creador dispone, para comunicar, de medios en pleno progreso con respecto a los que ofrece la literatura. En cuanto a la imaginación que suscitaba el libro, fuente de creación personal, puede igualmente prosperar en el cine: en su dimensión más sencilla, generada durante la lectura de las películas gracias, por ejemplo, a situaciones fuera de campo que el espectador debe adivinar<sup>42</sup>, o bien más ampliamente desarrollada, con la ayuda de la identificación<sup>43</sup>, como en la literatura. Ahí, lo imaginario penetra la propia vida del espectador: admiradores rendidos ante una estrella o un personaje, que quieren parecersele; grandes amantes de situaciones o de diálogos propios de ciertos tipos de películas, que buscan vivirlos, revivirlos y a quienes se les dice «has visto muchas películas» como se les podría decir «has leído muchas novelas». Se trata, por supuesto, de otra manera de adueñarse de la obra.

### 3.3. Comunicación e influencia

¿Ha perdido con esto el espectador la libertad de comunicación del lector? Nada es menos evidente.

La identificación con el héroe representa ya un trampolín hacia lo imaginario, es decir, hacia ese diálogo consigo mismo, del que hablábamos antes; por otra parte, también las situaciones proyectadas en la pantalla remiten inevitablemente a la experiencia de cada uno, induciendo una reflexión personal.

No obstante, es preciso recalcar este punto fundamental: al igual que en la comunicación literaria, los sentimientos experimentados, las ideas concebidas a partir de la proyección no son considerados como la consecuencia lógica —la producción— de la maestría del creador, de su capacidad para generarlos. Al contrario, son simplemente percibidos como reacciones personales ante situaciones vividas individualmente<sup>44</sup>.

He aquí por qué el cine ejerce tanta influencia sobre la sensibilidad, pero también sobre el pensamiento de los espectadores; y por qué no es menos poderoso que la literatura en la difusión de ideas, de modas y proyectos: el cine, y esto es una evidencia, sabe operar como

<sup>42</sup> Cfr. *infra*, capítulo 5, 3.2.2.10. Sala imaginativa, pág. 263.

<sup>43</sup> Cfr. *infra*, capítulo primero, 4.2. *Dominador y dominado*, pág. 67.

<sup>44</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 2.5. *Delectación o intensidad*, pág. 62.



creador de mitos. De ahí su facilidad de empleo y su temible eficacia, cuando es utilizado con fines de propaganda ideológica o comercial.

Las correlaciones surgidas entre el universo imaginario y creativo nacido de la literatura y esta imagen impuesta por los dictados de la pantalla dan testimonio de que la película, a semejanza del libro, posee todas las aptitudes que se requieren para permitir una relativa apropiación de la obra por parte de su destinatario, suscitar en él la imaginación o la reflexión y servir, por último, a la difusión de modos de pensamiento.

Lo cual equivale a decir que la película afirma, como instrumento de comunicación humana, calidades y resultados semejantes a los del libro.

#### 4. EL DESTINATARIO: LECTOR O ESPECTADOR

¿Buscan el mismo público los hombres de letras y los cineastas?

Si nos atenemos a las actitudes mostradas por lectores y espectadores, es fácil deducir que no. Pero si examinamos más a fondo las motivaciones reales de ese público, si buscamos su naturaleza profunda, la respuesta es muy diferente.

##### 4.1. *Las falsas disimilitudes*

Se observa sin problemas que el lector recorre la obra en solitario, como en un eco de la soledad de la creación que ya ha vivido el autor. A la inversa, el espectador recibe la película en un acto colectivo: la proyección en una sala de una obra que el realizador no ha podido crear sin la ayuda de un grupo. Sería excesivo señalar a partir de esto una oposición entre un lector apegado a su individualismo y un espectador mucho más sociable. El anonimato de las salas de proyección públicas favorece la lectura solitaria de la película; y se puede también compartir la lectura de un libro con el entorno. Además, la aparición de las pantallas planas de vídeo-televisión, de alta definición y de grandes dimensiones, autorizará la lectura individual y solitaria de la película en las condiciones de una proyección cinematográfica para las que fue creada<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> El televisor tradicional permite una lectura individual, pero la pantalla demasiado reducida impide el «efecto cinematográfico» (cfr. *infra*, capítulo primero, 4.2. *Dominador y dominado*, pág. 67). Se trata, por lo tanto, de una sesión de televisión, no de cine.

Esta distinción entre lector y espectador se debe más a actitudes, incluso a costumbres circunstanciales, que a una verdadera diferencia de fondo.

Tampoco consideraremos válida la oposición establecida a veces entre la obligación que tiene el espectador de hacer una lectura continua de una película —sin posibilidad de parar ni de dar marcha atrás— y la libertad de interrumpir a placer la de un libro —que autoriza la ensoñación, la reflexión o el análisis inmediatos, puesto que el uso del magnetoscopio, en un futuro próximo unido a la gran pantalla de vídeo que acabamos de mencionar, despoja esta diferencia de toda pertinencia.

##### 4.2. *Dominador y dominado*

Por el contrario, es mucho más reveladora la posición que el destinatario adopta con respecto a la obra.

El lector domina el libro que tiene en sus manos. De ese objeto que posee y que rodea, como para mejor señalar su posesión, extrae un lienzo en el que su imaginación aportará toques personales<sup>46</sup>; lo interioriza. La acción del lector es, por lo tanto, a la vez creadora, dominadora y posesiva.

En el cine, a la inversa, el espectador es el dominado. Este efecto cinematográfico exige una pantalla de grandes dimensiones y no puede ser obtenido, en la actualidad, por la televisión. La diferencia es esencial: todo realizador sabe que debe, al rodar para la televisión, evitar al máximo los planos de grandes conjuntos, que no «funcionan», y jugar por el contrario con la gama de los primeros planos y de los planos cercanos, que son más fáciles de leer en la pantalla del televisor.

Y es que el espectador domina la pantalla que se encuentra a pocos metros de él. Su ángulo de visión sobrepasa ampliamente los límites del receptor y la pantalla se convierte en *un* elemento, reducido, de su campo visual. En la televisión, la inmensidad de un paisaje ante el que nos encontramos se convierte en una simple parte, a veces ínfima, de nuestro campo de visión, lo cual es una incoherencia, una anormalidad: el espectador toma sus distancias; a la inversa, frente a una gran pantalla de cine, el espectador está totalmente inmerso en la acción: su campo de visión, si las proporciones entre la sala y la superficie de pro-

<sup>46</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 3.1. *El libro y lo imaginario*, pág. 63.

yección han sido respetadas, abarca la totalidad o una gran parte de la pantalla.

Más pequeño que la imagen, más pequeño que el paisaje o el decorado, se halla psicológicamente integrado en la acción, lo que permite su identificación<sup>47</sup> con un personaje en el que se reconoce y su inclusión en la ficción<sup>48</sup>. Este fenómeno está hoy día acentuado en las salas esféricas o hemisféricas, gracias a una proyección cuyo ángulo alcanza o sobrepasa los 180°. Con un campo de visión muy inferior a la talla de la pantalla (puede girar o levantar la cabeza sin dejar de ver la imagen), el espectador se siente tan inmerso en la acción que sus sensaciones se ven multiplicadas.

El espectador, integrado en una obra de la que es también el jugador, puesto que responde por instinto a las órdenes estéticas del director<sup>49</sup>, aparece como ese ser dominado que se abandona al placer.

#### 4.3. *Un mismo tipo humano*

Ese lector llamado solitario, que domina y completa un lienzo tejido para él, y ese espectador que se abandona, a menudo entre otros, para integrarse a un mundo que le está destinado se parecen mucho en el fondo. Ambos manifiestan, bajo aspectos distintos, la misma voluntad de salpicar su vida de momentos superiores. Tanto para uno como para el otro se trata de no resignarse a esa cotidianidad que los marcha y de regenerarse por la trascendencia del arte. «Todas las películas ayudan a vivir», explica Mario Camus<sup>50</sup>. Y cuando Juan Marsé va al cine también es para conocer un mundo mejor: «A eso voy al cine: a ver otra realidad que me gusta más que la real», dice, no sin precisar que escribe sus novelas por la misma razón<sup>51</sup>.

En suma, en esta búsqueda de un lugar liberador se encuentran tanto el lector como el espectador y el creador. Y se descubre así que, en el fondo, son seres de la misma naturaleza.

<sup>47</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 3.2. *La película y la imagen*, pág. 64.

<sup>48</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 1.2.3. *La afectividad y la mirada*, pág. 52, 2.3. *Lectura reflexiva o refleja*, pág. 59, y 2.5. *Delectación o intensidad*, pág. 62.

<sup>49</sup> Cfr. *supra*, capítulo primero, 2.3. *Lectura reflexiva o refleja*, pág. 59, e *infra*, capítulo 2, 4.3.3. *Ritmo y duración*, pág. 98.

<sup>50</sup> Mario Camus, en Juan Cobos y Miguel Rubio, «Entrevista a Mario Camus», *op. cit.*, pág. 156.

<sup>51</sup> «La realidad no te acaba de vencer y quieres escribir otra.» Juan Marsé, en «Mémoire d'un temps escamoté», conferencia-debate con Claude Couffon Albi, 5-4-1991.

Por encima de las edades y de la madurez de cada uno, por encima de las condiciones sociales a menudo muy distintas, el lector y el espectador pertenecen en realidad a un único tipo humano: el que siente confusamente que el hombre tiene derecho a algo mejor, a una vida más elevada; ese ser que hace suya la esperanza del creador: como él, con él, tiene la ambición, un poco loca, de exigir que el arte sublime su vida.

#### 5. SÍNTESIS

El estudio detallado de sus caracteres fundamentales demuestra que la película y el libro son obras de naturaleza muy cercana, casi idénticas.

Se basan en lenguajes de la misma naturaleza, que instauran el mismo género de comunicación. Sus lecturas se llevan a cabo de manera diferente, puesto que sus escrituras son distintas, pero buscan el mismo fin y las mismas personas.

Está claro que el libro y la película son capaces de expresar, cada una por su lado, los mismos mundos y alcanzar los mismos objetivos. Sabíamos de la extraordinaria capacidad expresiva de la literatura; vemos que el cine no le va a la zaga: ninguno de los campos de la expresión literaria le es inaccesible. Puede, como ella, expresarlo todo.

Se impone una respuesta clara, incluso a aquellos que veían en la adaptación un deterioro no sólo de la literatura, sino también del cine; como Étienne Fuzellier, que concluía: «El porvenir del cine no está necesariamente ligado al de la literatura. Se puede desear que los dos destinos se separen; tendrían mucho que ganar. Más valdría que la pantalla renunciase a transcribir mal que bien novelas u obras de éxito»<sup>52</sup>. Se puede afirmar hoy día que estos temores eran infundados. Una película puede perfectamente plasmar una obra literaria; puede expresarla en todas sus dimensiones y, a veces, mejorarla.

El hecho de que muchas adaptaciones sean decepcionantes es otro problema. Si el artesano, por incapacidad propia o por ambición comercial, no extrae todas las posibilidades a su herramienta, es algo de su exclusiva responsabilidad. La capacidad expresiva del cine no puede ser puesta en entredicho.

Mario Camus, que tiene en este punto una gran experiencia, es categórico: «yo soy de los que creen que todo puede ser adaptado al cine»<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Étienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, París, Cerf, 1964, pág. 303.

<sup>53</sup> Mario Camus, en Juan Cobos y Miguel Rubio, «Entrevista a Mario Camus», *op. cit.*, pág. 144.

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-