

### **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)

RECREACIÓN DE UN TEXTO  
EN LA PANTALLA

CATEDRA  
Signo e imagen

### CAPÍTULO 3

## Recreación de un texto en la pantalla

### 1. PREÁMBULO

Basta con concebir que lo escrito pueda ser reescrito en cinematografía sin sufrir daños, tal como lo han establecido los dos capítulos anteriores, para que de entrada surja la siguiente pregunta: ¿sólo hay una manera de lograr la transferencia de una obra a la pantalla?

¿Están condenadas todas las realizaciones sacadas de la literatura a seguir el mismo camino técnico si desean respaldar los cánones de un género cinematográfico singular?

Se habla siempre de adaptación, pero ¿qué significa exactamente dicho término? ¿Es su sentido tan límpido como parece? El hecho de plantear esta simple interrogación basta ya para dejar entrever que no.

Conviene, entonces, desde ahora, proceder a las indispensables clarificaciones relativas a esta noción fundamental de *adaptación*: el presente capítulo tratará de definir sus contornos exactos y de extraer la tipología de los diferentes modos de transferencia de lo escrito al celuloide, con tanta frecuencia confundidos en la nebulosa semántica y técnica que constituye la actual utilización de la palabra.

El interés de esta tipología reside en que permitirá una clasificación clara y fácil de las películas, con la ayuda de los criterios de estudio que acabamos de exponer.

Es preciso considerar hasta qué punto la actuación del realizador y su relación con el libro inicial condicionan técnicas y enfoques diversos; pues estas películas, a pesar de nutrirse de precedentes literarios,

responden sin embargo a intenciones de creación y a características de realización muy diferentes.

Por falsa comodidad, por costumbre de lenguaje, se les ha aplicado a todas ellas el mismo nombre: adaptación. No obstante, ¡cuántas prácticas distintas supone este proceder, aparentemente único, de llevar un texto a la pantalla!

En el momento de poner en práctica las correspondencias estéticas entre literatura y cine, cuando el cineasta escoge llevar una página a la pantalla, se le plantea la cuestión esencial: ¿va a poner su arte al servicio de la creación de otro —el autor literario— o prefiere hacer una obra personal?

De su respuesta dependerá el tipo de trabajo, de proceder creador, que deberá iniciar, pero ya sea que dé preferencia al original o a su propia visión, será su habilidad en el arte de ensamblar las técnicas cinematográficas lo que será juzgado.

De la conjunción de ambos aspectos —mayor o menor distancia respecto al libro y capacidad artística— nacerá el criterio según el cual la crítica y el público decidirán del valor de una realización. Aquí empieza la cacofonía, pues las expectativas de los unos y de los otros divergen en cuanto a este tipo de ejercicio.

### 1.1. Clarificación

De hecho, si bien las decepciones son frecuentes, es porque todo el mundo habla de «adaptación», como si se tratara de un concepto seguro, perfectamente establecido, mientras que cada uno da a ese término una significación más o menos distinta. Preciso es constatar que en este terreno reina una extraordinaria anarquía: se confunde a menudo fidelidad e ilustración, obra personal y pillaje o adaptación y traición; los créditos, que alternan los «adaptado de», «sacado de», «inspirado en», «según», «basado en», «sobre», «interpretación de», no iluminan nada al público sobre el género de ejercicio que le proponen ver. En suma, el espectador se espera casi siempre un espectáculo que no ha deseado el realizador, que no estaba de ningún modo en las intenciones de éste: la equivocación genera incompreensión.

De ahí la imperiosa necesidad de clarificar. Así como al editoralista de un diario no le reprochan no haber escrito un reportaje, ni al periodista de investigación no haber firmado el editorial, el realizador ga-

nará mucho inscribiendo su trabajo en un marco claro, de contornos netamente definidos: nombrando el género preciso de creación cinematográfica que propone. El crítico no podrá por lo tanto vilipendiar una realización con el único pretexto, por ejemplo, de que para su gusto se atiene demasiado —o demasiado poco— al original.

Conviene, pues, que sean establecidas las diferentes maneras de llevar la literatura al cine y que se les asigne un estatuto de categoría cinematográfica, si no de género, claramente definida y denominada.

### 1.2. Tipología

Diversos estudios han enfocado la cuestión de cómo puede ser filmado un libro; Jorge Urrutia<sup>1</sup> y Alain García<sup>2</sup> hicieron el inventario, al que añadiremos las consideraciones de este último y de Luis Quesada<sup>3</sup>. De este copioso conjunto se desprende que, por encima de los matices señalados y descritos por cada autor, por encima de las denominaciones que han avanzado, todos estos intentos, en el fondo, coinciden generalmente en distinguir tres grandes maneras de operar. Se diferencian, ni más ni menos, en el grado de proximidad que mantienen la película y la obra escrita.

El punto de vista del creador, que seguimos adoptando, muestra perfectamente lo que se quiere hacer en cada caso. François Truffaut, del que Alain García transcribe así el pensamiento, considera que «el cineasta adaptador sólo tiene tres posibilidades frente a él: ya sea hacer la misma cosa que el novelista, hacer lo mismo, pero mejorado, o hacer otra cosa mejor»<sup>4</sup>. Ya vemos hasta qué punto se afirma en ese «mejor» una voluntad creadora desbordante, una sed de situarse en cuanto autor: ella es la que señala los límites de las diferentes transcripciones cinematográficas, en función de su ausencia, de su presencia o de su preponderancia.

De manera que la óptica del creador, pero también los diversos trabajos que acabamos de evocar, confrontados a la observación atenta de la práctica profesional, conducen a concebir tres grandes y únicas modalidades de transferencia de lo escrito a la pantalla.

<sup>1</sup> Jorge Urrutia, *Imago litterae*, Sevilla, Alfar, 1983, pág. 9.

<sup>2</sup> Alain García, *L'adaptation du roman au film*, París, IF Diffusion-Dujarric, 1990, págs. 19-20.

<sup>3</sup> Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986, pág. 11.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pág. 20.

1. El realizador trata de traducir con la mayor exactitud posible el corpus literario al lenguaje cinematográfico.

2. El cineasta conserva lo esencial del original, pero imprime su personalidad con añadidos o modificaciones sustanciales.

3. El autor cinematográfico sólo conserva alguno o algunos aspectos del texto inicial y compone una obra personal.

Denominaremos, respectivamente, a estas figuras como sigue:

1. La traducción cinematográfica.
2. La adaptación cinematográfica.
3. La película de inspiración.

Las distinguiremos gracias a la proporción de elementos éticos y estéticos conservados en cada una de ellas; recordando que el respeto de las elecciones éticas condiciona la fidelidad al sentido del texto inicial. La conformidad con el original no se mide sólo por el mantenimiento del texto, que se puede conservar escrupulosamente pero pervirtiéndolo al mismo tiempo: resulta fácil modificar su sentido deslizándolo, por ejemplo, en una situación de otra naturaleza. Antonio Lara demuestra, en su tesis doctoral ya citada<sup>5</sup>, cómo la realización que hizo Orson Welles de *Chimes at Midnight/Campanadas a medianoche* «es un perfecto ejemplo de respeto de la integridad de un texto compatible con el cambio del sentido profundo de las obras, hecho posible por una habilísima realización»<sup>6</sup>. Lo importante en esta perspectiva no es, por lo tanto, salvaguardar solamente el texto, sino también los lazos de éste con su contexto. De ahí la absoluta necesidad para el que busca la fidelidad a una obra de preservar su ética<sup>7</sup>.

## 2. LA TRADUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

La traducción cinematográfica plantea como principio la primacía irreductible de la obra original. Es por lo tanto una traducción en la que el realizador se impone todas las opciones éticas y estéticas del autor del texto. Quiere esto decir que si conserva naturalmente tema y

<sup>5</sup> Cfr. *supra*, introducción general, pág. 11.

<sup>6</sup> Antonio Lara García, *Relaciones estéticas entre cine y literatura*, Madrid, Universidad Complutense, 1973.

<sup>7</sup> Cfr. *supra*, capítulo 2, 2.2. *Clasificación*, pág. 73.

asunto, tipos de personajes, época y lugar, se prohíbe al mismo tiempo cambiar el género y se aplica a plasmar el tono, el ritmo y el estilo de la escritura, sin modificar la estructura ni el modo de expresión. Puede tratar de crear las mismas figuras de estilo, es decir, traducir la expresividad literaria en lenguaje cinematográfico.

Se ve la extrema dificultad de la empresa, que necesita, para ser llevada a cabo, a un profesional que tenga en su arte el brío del que dispone el autor para manejar el texto, una altura de miras comparable, una facilidad, una seguridad en sus relaciones con el espectador idénticas a las que mantiene el escritor con su lector. A una obra genial, una realización genial. Se trata, como se comprenderá, de la empresa más delicada de llevar a cabo, precisamente porque se propone traducir con fidelidad.

Si bien muchos se niegan a la traducción fiel tachándola de facilidad, esto se debe a que la asimilan a la ilustración. Ahora bien, ilustrar no tiene nada que ver con el manejo artístico del lenguaje cinematográfico. Concebible como instrumento didáctico incluso en los diarios televisados, la ilustración se convierte en cinematografía en una verdadera felonía. Aburrimento absoluto: mostrando —a ser posible en primer plano— lo que el autor sugiere con elegancia; centrándose más en las representaciones que en los ambientes; en las palabras que en sus connotaciones<sup>8</sup>. Este ejercicio elemental no depende de la creación, no puede en ningún caso emparentarse con la transcripción filmica de una obra literaria, puesto que sólo remite a las apariencias, y no debe ser confundido con la traducción cinematográfica, práctica de altos vuelos que impone plasmar la estética y el espíritu.

Operación difícil y algo ingrata, pues el realizador, aquí, se diluye en cuanto autor y pone todo su talento al servicio de la obra de otro. Retendremos el término traducción porque se trata de transferir de un lenguaje a otro y de expresar lo mismo con herramientas diferentes. El cineasta hace de traductor.

Si deseamos llevar más lejos la comparación lingüística, podremos considerar que este trabajo se parece al ejercicio de la versión: una traducción lo más fiel posible, aunque la fidelidad absoluta aquí es sólo una utopía. Todo traductor sabe hasta qué punto dos lenguas no coinciden nunca en todo y que la mayoría de las veces se trata de decidir entre dos matices o connotaciones: privilegiar el giro vernáculo que logre producir en el lector del texto vertido las sensaciones y las ideas lo

<sup>8</sup> Cfr. *supra* capítulo 2, 4.1.2. Connotación y puesta en escena, pág. 82.

más cercanas posible a las suscitadas en el lector del texto original, teniendo en cuenta las distancias de la cultura entre ambos: aquí la cultura audiovisual responderá a la cultura libresca. Y teniendo en cuenta igualmente las capacidades expresivas de cada uno de los lenguajes.

En los pequeños arreglos que puede introducir un realizador no se verá, por lo tanto, la manifestación de una obra personal, sino la traducción, mediante los medios propios del lenguaje cinematográfico, de la expresión original. Así como la versión prohíbe el «palabra por palabra», la traducción cinematográfica encontrará sus propias equivalencias, que pueden ser dispersas. La expresión de una idea, de un sentimiento, no se lleva necesariamente a cabo en el cine en una sola y única vez. Se trata muy a menudo, a lo largo de la película, de preparar al espectador para recibir esta noción, esta emoción, de llevarlo a comprender. Así, tal escena de la secuencia cinco, aparentemente situada en ese lugar porque la construcción de ese momento lo exige, es de hecho el prelude indispensable para la percepción plena de las sensaciones producidas por la primera escena de la secuencia siete.

La exigüidad horaria de las producciones para salas de cine —las series televisivas se benefician de la duración— puede ser incompatible con la absoluta fidelidad a la obra literaria, si ésta es un volumen muy extenso. Debido a dicha limitación, el traductor se ve en la obligación de escoger entre sólo interesarse por un fragmento de la historia original o reproducir el conjunto desprendiéndose de los momentos menos indispensables. Si un corte no modifica ni la ética, ni el ritmo ni la estructura global, seguimos en el marco de la traducción, en una perspectiva de fragmentos escogidos. Por el contrario, un añadido o una modificación de estructura arruinarían dicha empresa.

Se trata de una obra de total humildad, de poner en contacto sin mostrarse: la finalidad del traductor es difuminarse, no dejar ninguna huella visible de su presencia. Sólo cuenta para él valorar una obra que será, a causa de su trabajo, mejor conocida, más apreciada; en suma, su única preocupación es la plasmación, más allá de nuevas fronteras, de la relación que el autor ha deseado iniciar con su lector, o bien con su oyente.

Pocas traducciones, se comprenderá bien, han sido llevadas a cabo. Y es que el cineasta, como vemos, debe mostrarse a la vez analista penetrante del escrito, sabiendo apreciar la hechura y la importancia del texto —incluso en sus dimensiones connotativas—, y realizador fuera de lo común, dominando con brío las técnicas filmicas para mostrar con precisión el aura de la obra escogida, así como artista y hombre discreto hasta la abnegación, evitando en la composición de las imáge-

nes y del sonido llamar la atención sobre su persona, para únicamente transmitir un texto que ama y, al hacerlo, celebrarlo.

En pocas palabras, la traducción cinematográfica es a la realización lo que un apostolado a la existencia.

### 3. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

La adaptación cinematográfica, como su nombre indica claramente, supone una transformación de la obra original. Adaptar implica «modificar para hacer coincidir», ajustar. Se comprende que se trata de salvaguardar lo esencial del material de entrada, pero sin prohibirse ajustes y modificaciones, cuyo único límite será que se pueda reconocer sin dificultad el original. Se trata, por tanto, de conservar la totalidad o, como mínimo, lo esencial de los principios sean del primer autor, de encontrar el mundo que éste había creado, su funcionamiento general, las grandes líneas de su proyecto, el sentido que dio al conjunto. Se hablará de adaptación, pues, cuando tema, asunto, tipo de personaje, época y lugar sean utilizados de nuevo; cuando género y tono se vean poco o nada afectados y, cuando, por el contrario, la mayor parte de las transformaciones se refieran a los criterios estéticos. A menudo la representación de los personajes está modificada (en general con cambios de nombres, de profesiones e incluso de edad), la estructura recompuesta, sobre todo en la utilización del tiempo (el uso del flashback no es nada moderado) y en el tratamiento de la anécdota: añadido de complementos narrativos o supresión de episodios; eliminación de personajes o aumento de su número. Ritmo y estilo de escritura, por último, están más cercanos de la sensibilidad personal del realizador, pues nos encontramos frente a una reescritura de la obra.

Adaptar no es, por lo tanto, como se suele decir a menudo «adaptar la historia literaria a la escritura cinematográfica». Hemos visto que los dos lenguajes se comunican entre sí fácilmente y que no es necesario modificar una obra para transcribirla en cinematografía. La traducción lo hace.

No, *adaptar* es más bien hacer coincidir una obra con una personalidad, con el universo de un realizador. Si la traducción obliga al cineasta a adaptarse al original, la adaptación realiza la operación inversa. El realizador arregla la obra a su manera.

En la adaptación es ante todo su propia percepción de la obra original lo que el realizador expresa. Transmite su lectura, su visión, su enfoque personal. De manera mucho más acentuada todavía si el conte-

nido del libro ha sido concentrado. Pero, preciso es insistir, la obra sigue siendo reconocible: se trata de ella y no de otra que crearía el cineasta a partir de ella.

Asistimos así a la instauración de un verdadero diálogo entre dos creadores. El realizador se reivindica como autor, que busca imprimir la huella de su creatividad, firmar con su nombre la obra que construye, pero sin borrar ni la creación literaria preexistente ni el nombre del escritor. La película se convierte en una variante, más o menos trabajada, del libro, una obra hermana de la obra original, que afirma a la vez su propia originalidad y la irrefutable identidad que la liga a su hermana mayor.

El realizador, en ese sentido, adopta una función comparable a la de un trabajo de equipo, aportando su toque personal a una creación común. Lo cual explica la satisfacción de Mario Camus al recibir la ayuda de Miguel Delibes en el momento de concebir su adaptación de *Los santos inocentes*<sup>9</sup> y su elocuente ausencia de comentarios cuando recuerda que Camilo José Cela no había intervenido (en las mismas circunstancias) en la elaboración del guión de *La colmena*: «En el caso de *La colmena*, Cela no ayudó en la labor de síntesis»<sup>10</sup>.

En suma, con una adaptación, el hombre de cine transporta hacia su público la expresión de otro y muestra el interés que tiene para él. Por eso, si deseamos continuar la comparación con las transferencias lingüísticas, podremos ver en la adaptación una traducción en sustancia. El realizador se convierte en el intérprete del autor, se las arregla para transmitir lo esencial del sentido, de la evolución lógica de la narración, de las particularidades estéticas, pero lo hace mediante la utilización de una expresión que es suya, que marca, con su discurso, el texto original con la huella de su personalidad. Lejos de difuminarse, señala su presencia con efectos de estilo propios para dar testimonio de su virtuosismo en el doble ejercicio de captación y de devolución. Se afirma como ese puente necesario entre dos seres que se comunican —el autor del libro y el espectador de la película—, pero como un enlace activo, que no renuncia a los privilegios ni del análisis ni del comentario.

El interés de la adaptación, por lo tanto, se debe a ese doble terreno que se le ofrece al cineasta. Por una parte, le permite si lo desea tra-

<sup>9</sup> En Juan Francisco Torres, «*Los santos inocentes*, un desafío del cine español», *La Vanguardia*, 6-6-1984.

<sup>10</sup> «En el caso de *La colmena*, Cela no ayudó en la labor de síntesis», Mario Camus en Autor anónimo, «Mario Camus: "La fuente del cine es la vida"», *El Diario de Ávila*, 31-8-1989.

tar un fragmento de la obra como traducción y probar así su maestría como técnico, como profesional en la materia; por la otra, le deja manga ancha para su creatividad, en la que su libertad de expresión, de artista, puede expresarse a sus anchas. La adaptación es un término medio entre la fidelidad y la novedad total, en un marco muy amplio de transferencias que goza, como es normal, del favor de los realizadores y de los productores.

Ambos encuentran en ella la seguridad que les presta una historia que ha probado su calidad: a menudo es una obra de éxito, que ofrece en todos los casos una sólida plataforma de trabajo, en la que se distinguen sin problema los contornos y las posibilidades, puesto que se dispone de una cierta perspectiva, lo que no sucede en el caso de un guión original. Y si la obra ya es conocida por el público se dispone además de parámetros fiables para orientar el trabajo en el sentido del éxito.

El realizador encontrará, como suplemento de esa tranquilidad profesional, el placer y la voluptuosidad intelectual de compartir algo con un gran autor. Se sitúa a su nivel, recompone lo que éste había creado y, a menudo, incluso se lo apropia. Trabajar con un gran texto se convierte, para él, en sinónimo de inteligencia y de intimidad con el gran talento, cuando no con el genio.

De manera más prosaica, para el productor que arriesga mucho dinero la mayor parte del tiempo con las películas de creación original, la adaptación ofrece la ocasión de tranquilizarse un poco. La empresa adquiere la apariencia de un viaje organizado: exhala un perfume de aventura, pero con menos peligros e inquietudes.

La adaptación posee la seducción de una panacea: se basa en un guión que ofrece una garantía máxima de éxito, el placer de transcribir unido al de crear, la frecuentación de espíritus elevados junto a textos relevantes y la inversión con un riesgo limitado. No es de extrañar que sea tan frecuente en la pantalla.

#### 4. LA PELÍCULA DE INSPIRACIÓN

La película de inspiración anuncia de entrada una obra nueva, una auténtica creación cinematográfica. Presentándose como inspirada por un texto, significa que éste es su origen, su punto de partida, pero también que toma sus distancias de él, buscando autonomía. La referencia al escrito original se limita a haber salvaguardado uno o varios aspectos primordiales, lo bastante explícitos como para no ofrecer duda al-

guna en cuanto a la obra madre; pues se trata, en este caso, de señalar una filiación: el realizador se embarca en variaciones personales sobre lo que ha retenido, sobre lo más interesante para él de la creación literaria.

De esta manera asistimos a la nueva utilización de uno de entre varios de los aspectos éticos fundamentales, pero también a veces de un criterio estético esencial, desarrollado con nuevas opciones éticas y estéticas. El tema o el asunto, y a menudo también los tipos de personajes, se verán trasplantados a otros lugares, a otra época, serán tratados con otro tono; la representación de los personajes se verá a menudo modificada y también el estilo de la escritura, el ritmo o la estructura de la narración.

Lo que el cineasta trata de hacer es prolongar y renovar un linaje. Se inscribe en la tradición de aquellos que han tratado el mismo tema o el mismo asunto, pero con vistas a marcar una diferencia. Busca con su obra aportar su granito de arena al edificio de la creación humana. En torno a ese hilo de Ariadna que lo liga a otros, compone un mundo único, como expresión de su singularidad profunda, de eso que Pierre Jenn denomina «la dimensión más íntima, la más secreta de quien escribe *su película: su sentido de la vida*»<sup>11</sup>.

El trabajo del cineasta aparece entonces como una especie de puesta a punto mayor sobre ese tema o ese asunto, y transforma al público en testigo de su originalidad de espíritu (aunque no fuera más que en el plano estético). Con este tipo de relación respecto de la obra escrita, el realizador se sitúa más como autor que como técnico; se inscribe junto a aquellos que tienen algo que decir, algo importante, puesto que se refiere a nociones ya tratadas por seres de talento.

Al hacerlo, busca ocupar el lugar que, según él, le corresponde en su siglo. Hombre de su tiempo, trata menos de celebrar una obra o un autor literarios que la cinematografía en cuanto instrumento artístico capaz de actualizar grandes reflexiones. Aquí, el libro es un trampolín destinado a realzar el valor del cineasta y del cine. El texto original pasa a segundo plano para no ser más que un simple soporte sobre el que florecerá una invención nueva. En este sentido, se podría utilizar la metáfora del palimpsesto, utilizada por Jean-Jacques Annaud para definir su película *El nombre de la rosa* en relación con la novela de Umberto Eco. Al igual que el pergamino reutilizado tras la supresión de la escritura antigua, la obra inspirada guarda el recuerdo de sus orígenes, pero sirve sobre todo a la novedad.

<sup>11</sup> Pierre Jenn, *Techniques du scénario*, París, Femis, 1991, pág. 163.

Y si deseamos utilizar la comparación con la manera de transmitir a otros el discurso de alguien, consideraremos que dicha transferencia pertenecería más bien al terreno de la interpretación personal; en el sentido en que un discurso original sólo es transmitido a través del filtro de otra mirada, que busca expresarse sobre ese asunto y probar su visión personal. El original se convierte en soporte de un nuevo original: una personalidad se afirma en relación con otra, situada como referencia.

Por eso, el ejercicio obliga a cierto empaque; tanto más exigente cuanto más prestigioso sea el texto original. Ya vemos que el marco cinematográfico no es tan sencillo como parece. La aparente libertad de tratamiento, la seguridad de disponer de un «buen» asunto o de un tema «seguro» puede hacer creer que es cosa fácil. No es así, pues una realización sin genio que se dice basada en un antecedente famoso muestra sobre todo sus propias debilidades y subraya sus carencias. En este género de ejercicio, la comparación es cruel y toda insuficiencia lleva al ridículo. Este método, capaz de dar obras excepcionales, le ordena al cineasta que sólo se apoye en textos que sabe a su alcance: que él hubiera podido concebir, escribir si fuera escritor, que sabrá traducir en cinematografía. Y nadie dirá que se inspiró en una obra mala.

No nos engañemos: optar por una película de inspiración, cuando se es cineasta, significa querer estar entre los grandes.

## 5. EL HOMENAJE CINEMATOGRAFICO

Un caso particular en el terreno de las relaciones cotidianas entre el cine y la literatura es el del homenaje cinematográfico. Se trata de una obra totalmente original, que señala la relación que puede establecerse entre la película y un texto literario, generalmente muy conocido. Su título, su exergo, su héroe, alguna frase, un encuadre, un ruido ambiente o un tema musical remite al espectador, sin equívoco posible, a tal aspecto célebre de una obra que también lo es. Se trata de un guiño del realizador a su público para indicar un parecido superficial o una insistencia más profunda para marcar el sentido intrínseco de tal parte o de tal faceta de su obra; es, en todo caso, siempre un homenaje que rinde un cineasta a un autor, al que cita por haber utilizado tan bien, a sus ojos, aquello que ha subrayado y que su película más o menos desarrolla. Así hacen, por ejemplo, *La noche más hermosa* (de Manuel Gutiérrez Aragón, 1984) y *Tierno vera-*



*no de lujurias y azoteas* (de Jaime Chávarri, 1992), presentadas más adelante<sup>12</sup>.

Pondremos término a la lista de acercamientos con las transferencias lingüísticas, señalando que, evidentemente, ese modo de referirse a una autoridad se parece a la cita —del exergo a la simple alusión—, como hemos visto.

Al igual que la cita, el homenaje teje una correspondencia entre un discurso, una reflexión o incluso una obra, afirmando su unicidad, y otra anterior, con la cual se suscita la comparación.

Como ella, autoriza al realizador a insistir en un aspecto fundamental o accesorio de su creación, sirviéndose de la expresión particularmente bien lograda de otro, lo que le permite rendir un homenaje a este último.

Todas estas preocupaciones convergen finalmente hacia un único fin: el de señalar que, a través del trabajo, del pensamiento, de la creación, se continúan las obras de los que nos preceden, se toma parte, por muy humilde que uno sea, en la génesis de la cultura humana. Se trata de una postura inversa a la del traductor difuminado, que reivindica sin ambages para su autor el estatuto de creador.

## 6. SÍNTESIS

Con esta tipología disponemos, pues, de un medio simple —sin ser reductor— para definir los diferentes modos de transferencia de un escrito a la pantalla. La terminología escogida para denominarlos, además de responder a la indispensable exigencia de precisión, permite un uso práctico cotidiano, tanto para el cineasta como para el crítico o el público.

Se puede fácilmente inscribir en los créditos de una película —al igual que en un artículo que hable de ella— que se trata de la traducción cinematográfica, de la adaptación o que está inspirada en tal texto literario.

Es fácil recordar que la traducción busca la fidelidad al original, que propone la misma obra que la inicial, escrita en lenguaje cinematográfico; fácil de retener que la adaptación equivale a un arreglo de la obra primera, particularmente modificada; fácil de concebir que la pe-

<sup>12</sup> Cfr. *infra*, respectivamente, capítulo 5, 5.1.1. Elogio del cuento, pág. 282, y capítulo 4, 4.3.1. *Amo tu cama rica* y *Tierno verano de lujurias y azoteas*, pág. 196.

lícula inspirada consiste en una transformación de la creación inicial hasta el punto de presentar una obra nueva; y que el homenaje funciona bajo la forma de un eco, de una alusión, de una llamada a una referencia literaria famosa.

La utilización de esta tipología, de esta terminología, ofrece la ventaja de evitar toda equivocación.

Primero, hablando de adaptación en el momento oportuno; así, al asistir a la proyección de una adaptación el espectador no se verá defraudado si no reconoce exactamente el libro, ya que sólo esperaba una lectura del original.

En cuanto al crítico, no considerará que fidelidad deba ser necesariamente sinónimo de plenitud: al contrario, el cineasta cuidadoso de llevar fielmente una obra a la pantalla tratará no de ilustrar, sino de expresar de manera idéntica, incluyendo sus evocaciones y sugerencias. Lo cual no es un demérito. Ya lo hemos visto: traducir, adaptar, inspirarse en una obra, son actos siempre creadores. Consisten, de hecho, bajo formas e intenciones distintas, en proceder —gracias a un lenguaje específico que no es siempre fácil manejar— a una nueva creación de la obra original.

Por eso, si la traducción, la adaptación y la inspiración se denominan bajo el nombre genérico de *recreaciones* se permitirá dar cuenta, a la vez, de ese trabajo creador y de su origen anterior. Reconoceremos así, igualmente, el valor profesional de los realizadores que toman esta vía a menudo ardua.

Se verá, en suma, que la práctica de transportar el mundo literario al cinematográfico, lejos de la facilidad que aparenta, es un arte muy exigente. «Me gusta mucho esta hermosísima frase de Borges, que dice: «Quien cita a William Shakespeare es William Shakespeare»», dice Carlos Saura. Semejante relación con el creador original impone fuertes obligaciones al director, ya quiera ser Shakespeare a través de una traducción fiel, ya busque dialogar con Shakespeare, igualándose con él dentro de una adaptación, o ya se presente como un nuevo Shakespeare mediante una película inspirada en él<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> «Me gusta mucho esta hermosísima frase de Borges que dice: «Quien cita a William Shakespeare es William Shakespeare». Me gusta mucho, pues creo que todos somos un poco vampiros, cada uno de nosotros toma algo de los demás. [...] Somos lo que leemos, lo que escuchamos, lo que vemos...» Palabras de Carlos Saura recogidas por Ángel Ortega el 28-8-1993, en *Autour de l'Ay Carmela!*, tesina de Estudios Hispánicos, Université de Toulouse le Mirail, 1994, pág. 114.

En todos los casos, para cada uno de estos caminos, el realizador se enfrenta a una difícil tarea si pretende no desmerecer del original. Son muchas las películas, consideradas como fracasos, que surgieron de una gran obra literaria, pues crear una obra maestra a partir de otra obra maestra anterior necesita talento, ya que para una transposición realmente fiel hace falta tanta cultura, sensibilidad y destreza en la pantalla como demostró con la pluma el autor del texto.

RECREACIONES Y ÉTICA DE LA OBRA

T	A	P I	Tema
R	D	E N	
A	A	L S	Asunto
D	P	Í P	Tipo de personaje
U	T	C I	
C	A	U R	Época
C	C	L A	
I	I	A D	Lugar
Ó	Ó	A	Género
N	N		
			Tono

TABLA 2. En una recreación cinematográfica, el respeto a las opciones éticas condiciona la fidelidad al sentido del texto original

Además, producir con una adaptación o una película de inspiración una nueva obra de arte a la altura de la que la ha suscitado supone un creador al menos tan inventivo y dotado en cinematografía como lo era el primero en literatura, pues se trata en este caso de provocar una novedad artística comparable, en la época actual, a la que produjo la creación inicial en su tiempo<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. *supra*, capítulo 3, 4. LA PELÍCULA DE INSPIRACIÓN, pág. 111.

Críticos y público en general no perdonan las obras claramente inferiores al texto escogido, que son decepcionantes con respecto a la expectativa creada.

Se comprende por lo tanto la prudente sabiduría de Buñuel, que, perspicaz como siempre, declaró: «Cuando yo filmo una novela, me siento más libre si no es una obra maestra, pues de esta manera no me siento inhibido para transformar y poner todo lo que quiero»<sup>15</sup>. Gracias a este espíritu independiente encontró vías de expresión nuevas e hizo progresar la escritura cinematográfica.

Pero, a menudo, cuando el cine ha osado aceptar el reto de llevar a la pantalla las cimas de la literatura, se ha engrandecido. Esto es lo que muestra el arte cinematográfico español, que haciendo gala de una gran ambición, ha desarrollado sus técnicas para alcanzar, en el cine comercial, la calidad artística indispensable para la plasmación de grandes obras. En la segunda parte de este libro veremos su elocuente ejemplo, mostrando hasta qué punto la cinematografía, en general, ha podido aprender en la escuela de las letras.

<sup>15</sup> Declaraciones recogidas por Tomás Pérez Turrent y José de la Colina en *Conversations avec Luis Buñuel*, París, Cahiers du Cinéma, 1993, pág. 144.