

Cine y Literatura

CÁNDIDO FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Organizado por el Departamento de Literatura Española, en colaboración con la Cátedra de Cine, se ha celebrado recientemente en el Aula Mergelina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, un Curso Monográfico de Cine y Literatura. El mismo se desarrolló con arreglo al siguiente temario: Elementos de la Estética Fílmica.—El campo semántico del filme. Lectura fílmica: contenido y expresión.—Diversos tipos de lectura.—Cine y realidad. El verosímil fílmico. Los estilos visuales: realismo, simbolismo, abstracción.—El cine como una narrativa.

Dentro del capítulo reservado a las prácticas de los alumnos fueron proyectadas las películas «Ciudadano Kane» (Orson Welles, 1941), «Jesucristo Superstar» (Norman Jewison, 1973) y «Tristana» (L. Buñuel, 1969). A lo largo de las diez lecciones del Curso se proyectaron también diversos cortometrajes directamente relacionados con la temática general.

* * *

Es preciso clasificar y ordenar las relaciones que se han establecido a lo largo de la Historia del Cine entre ambos medios de expresión: cine y literatura. Lo ha hecho bien Baldelli. El Séptimo Arte ha saqueado las obras literarias. Las ha manoseado sin escrúpulos, por ignorancia o pereza y para explotar un tipo de éxito o de renombre, o, para buscar apoyo en un medio reconocido socialmente.

De las obras literarias interesaba la trama, las grandes sensaciones y los arquetipos famosos. Se procedió simplificando los diálogos y suprimiendo la problemática de la obra, así como el fondo histórico que pudiera tener.

A la hora de tratar los diálogos se les quitaba toda oscuridad y confusión, reduciéndolos a afirmaciones planas, lineales, y se hacía una puesta al día poniéndolos en lenguaje coloquial.

Pero además del manoseo de la obra literaria, a que hemos hecho referencia, ha existido y existe un proceso de transformación que nació en Estados Unidos y que definió por un tiempo las adaptaciones de la Biblia y del cine histórico norteamericano. Se desplazó el punto de vista, tomando lo secundario en vez de lo esencial y, así, en el cine religioso, no se hablaba de Dios, pero sí se contaba con todo lujo de detalles la pura aventura; y lo mismo ocurría con el cine histórico.

Frente a estas posturas en la adaptación de las obras literarias surgieron autores que postulaban poner el cine al servicio de la obra impresa. Su trabajo consistió en un registro diligente que traspasaba con fidelidad la totalidad del texto. La norma era, en este caso, una rigurosa escrupulosidad. Fidelidad a la letra y a la sustancia del libro. Transcripción pura. Sin embargo, la concreción de la imagen visual no podía competir, ni puede, con la sugerencia de la imagen mental propia de la literatura. A la postre, el cine ofrecía una obra empobrecida, por lo que hubo que buscar nuevas vías de relación entre los medios.

No hace muchos años se pensó que la solución era interpretar cinematográficamente el texto literario, esto es, completar el libro con el agregado fílmico. Se pretendía dinamizar el texto teatral o novelesco con las piruetas de la cámara y la variación de escenarios. El ejemplo más característico de esta postura lo constituyen las adaptaciones televisivas del teatro. El resultado es un tipo de vicio que acaba desvirtuando lo cinematográfico y lo literario, un híbrido sin autonomía poética.

Ahora, en la actualidad, se considera que la solución está en la plena autonomía del filme respecto del texto literario. Lo que importa es un signo personal, la distancia entre la obra literaria y el filme, que aquella sea simple materia que provoque la invención cinematográfica. Así, el libro se ha vuelto fuente de inspiración. No importa ya que el relato haya sufrido modificaciones respecto al original. Lo importante es que se mantenga en pie como filme, que sea una obra nueva juzgable como expresión autónoma. No puede hablarse ya, por lo tanto, de adaptación, sino de renovación o reelaboración. Si antes importaba lo secundario, ahora importa la fidelidad a lo esencial: fidelidad a la idea contenida en el libro o al sentimiento. Hasta aquí el resumen de los tratamientos que la literatura ha recibido del cine.

Sería interesante reflexionar sobre el papel que el espacio fílmico desempeña en el cine y contraponerlo al uso que se hace del mismo en el teatro y en la novela. Otro tanto podíamos decir del movimiento y del tiempo. Todos ellos, elementos esenciales de la estética fílmica y, al mismo tiempo,

elementos que están presentes en la estética literaria. En relación con este punto podemos establecer algunos supuestos.

En el cine, por ejemplo, el lugar no puede desempeñar ningún papel; en el teatro, sí. Al medio teatral le basta la situación moral y el conflicto. Si consideramos la significación, al teatro le importa, sobre todo, la significación ética, mientras que el cine no puede prescindir de la significación física, esto es, de las relaciones de los personajes con el hábitat. Otro caso: la aventura filmica no está situada nunca por casualidad en un lugar; el lugar en el cine es inseparable de los personajes y de la acción. El cinematógrafo tiene que experimentar la solidaridad de las cosas con el hombre. He aquí la situación filmica por excelencia y la función específica del plano general: la cosificación del ser humano. Pero ya Víctor Hugo puntualizaba que toda acción tenía su duración propia, como tenía su sitio particular. Y vamos con otro supuesto. En la novela y en la épica, se ha dicho, todo es pasado. Lo contrario que en el cine, donde todo está en presente. También el teatro y la lírica lo están, pero para la lírica se trata de un presente ahistórico.

Si consideramos ahora las diferencias de un medio fundamentalmente visual, como es el cine, y de un medio como el literario, exclusivamente imaginario, parece que se cumple lo dicho por Sartre al establecer que la actitud perceptiva ha de rechazar la imaginativa, el «mundo flotante» de Ortega, la «distancia interior» de Poulet. Idea muy discutible.

Para algún gran teórico el cine es el arte específico de la epopeya, el cantor por excelencia de los grandes movimientos colectivos de la Humanidad o de los grandes gestos en espacios físicos concebidos a la medida de las hazañas del hombre. El cine ha cantado los hechos históricos y los acontecimientos revolucionarios de nuestro tiempo.

Si hablamos de la tragedia, la cinematográfica viene originada por el entorno, nunca o casi nunca por la palabra dada a uno mismo o por la propia pasión. No es el personaje quien acarrea sobre sí la desgracia, como consecuencia de sus actos, sino que son los hechos exteriores los que le envuelven en la tela de araña de la fatalidad.

A partir de estos planteamientos u otros parecidos, es posible establecer los parentescos y las diferencias del cine respecto a las artes que guardan concomitancia con él: literatura, pintura, música. Hace ya algún tiempo que se fijó el lugar del cine como síntesis de las artes del espacio y del tiempo. Canudo apuntaba, precisamente, en esta dirección. Otro planteamiento sitúa el cine dentro de las artes con personalidad propia; esto es,

reclama para el nuevo medio la plena autonomía expresiva. El cine es un arte nuevo.

Por nuestra parte creemos que el cine utiliza elementos expresivos de las artes de la visión y de la audición, concretamente, el espacio, el tiempo, la imagen dinámica y la acción; pero lo hace de forma idéntica y en ocasiones original, y en esto, justamente, radica su característica particular. Staehlin afirma que el cine es un espectáculo audiovisual que se desarrolla en un conjunto espacio-temporal o que es el arte de la imagen dinámica, obtenida técnicamente y proyectada con un ritmo espacial y temporal. Expresado de otra manera: la apariencia fílmica de la imagen dinámica pide, como la pintura, un conjunto que observar espacialmente de golpe o al instante, pero requiere, asimismo, como la literatura, desarrollo y sucesión, de temporalidad. En nuestra opinión, a su vez, el cine significa una clase de contenidos en los que se evoca o se representa el mundo del hombre sujeto a problemas de espacio, tiempo y movimiento.

Del espacio podemos hablar semánticamente, considerando sus funciones, sus papeles. Así cabe referirse a los distintos pares dialécticos de funciones espaciales: espacio liberador-opresivo, espacio subjetivo-objetivo, espacio dominador-dominado, espacio luminoso-oscuro, espacio de recorrido interior-exterior, espacio de la simple localización-espacio protagonista, espacio real-maravilloso... El espacio resulta significante siempre, y un buen cineasta es el creador u organizador de espacios, aquel que utiliza la geografía de forma estética para expresar los contenidos de la acción. La imaginación, según Bachelard, aumenta los valores de realidad. Godard decía, en 1952, que había que hacer del espacio el lugar palpable de nuestras inquietudes. A su vez, Hitchcock señalaba que la historia debía venir del fondo. Una buena película, por tanto, revela temas del espacio, como la exploración, el viaje, el juego de la unidad de lugar, la expresión de las coexistencias, los temas de la emigración, los conflictos de la ciudad, de la calle y del medio rural, el tema del laberinto, los «huis clos», las atmósferas o paisajes con alma, etc.

Si del espacio hemos dicho que se puede hablar semánticamente, de la misma manera podemos decir que el espacio tiene una consideración estética como el lugar, el campo, el objeto de placer de un arte propio. Se puede hablar con todo fundamento de gramáticas del espacio en el sentido de aquellos conocimientos que nos permiten usarle correctamente y aprehender lo que es. En el cine experimentamos sensualmente el espacio por el movimiento, por la visión y por el oído. El espacio fílmico es una superficie dinámica, un campo de fuerzas y tensiones visuales en el plano y entre

planos. No es un ámbito o recinto como el del teatro o el del circo, ni una caja ni una vitrina, ni un simple juego de delimitación, ni siquiera un espacio convencional, sino el espacio de la vida real, sin paredes, amplio e ilimitado o menos rigurosamente delimitado. Espacio, por lo tanto, más natural, espacio abierto, lugar —como dice Staehlin— de lo que el ojo ve, más lo que intuye. Espacio bidimensional, con ilusión de profundidad, espacio de lo sólido. Espacio de la «profundidad de campo», espacio más fenomenológicamente semántico en el que se exige, inclusive, la libertad de atención por parte del espectador. Espacio, en unas ocasiones sintético, continuo, y en otras, analítico, discontinuo. Espacio, por último, centrípeto y centrífugo para los juegos de la mirada.

Ese espacio, en cualquier caso, es un espacio virtual donde todo puede ocurrir, estancia de lo maravilloso, de lo desconocido, lugar imaginario con apariencias de realidad, en el que uno se instala para complementar la pobre realidad cotidiana. El cine, como lugar de percepción o lectura, es un local que cede su lugar a otro sitio de magia en cuanto se apagan las luces de la sala.

Otro de los elementos de la expresión fílmica es el movimiento, la acción, la imagen mentalmente dinámica. Hay, como en el espacio, una reproducción o registro de objetos que se modifican o se mueven, esto es, un movimiento físico. Pero hay, sobre todo, la acción fílmica y el movimiento del espacio o del cuadro. Este movimiento fílmico revela tres aspectos diferentes: la mecánica de las figuras dentro del cuadro, el movimiento dramático de la acción y el movimiento de la composición plástica. Nunca se insistirá bastante en el peso específico que esta última clase de movimiento tiene en el cine. Hay que hablar, por consiguiente, mucho de las estrategias de diseño visual, de las formas plasticodinámicas.

El cine demanda una serie de temas sugeridos por el hecho del movimiento: el tema de los fugitivos, la persecución, el musical, los temas de los ciclos de la naturaleza y de la vida humana, el crecimiento de los seres, la agitación colectiva, las mutaciones, los cambios, etc.

En cuanto al tiempo, otro de los elementos de expresión de la estética fílmica, común a las artes literarias y musicales, hay que hacer la distinción entre el puro registro de un tiempo de las cosas, visible, y la filmación de un tiempo propio, un tiempo del arte, un tiempo imaginario, invisible, fantástico, libre de la tiranía de la realidad física. El tiempo se hace visible por la sucesión de acontecimientos y por el cambio en las cosas.

Al cine le interesan todas sus posibilidades: el juego del antes y el después, el cambio, las consecuencias y comprobaciones de ese cambio, el

tiempo del mundo, el de los relojes, el del calendario, el tiempo de las estaciones y los ciclos cósmicos, las angustias frente al tiempo, la época histórica, la temperatura moral, el clima social o los gestus definidores de un período concreto. El cine es una narrativa. El cine maneja bien, como la novela, el tiempo que fluye uniformemente, esto es, un concepto convencional del tiempo según el cual éste se compone de una sucesión de ahora o instantes; es el tiempo de Newton. En cambio, para Bergson, el tiempo es psicológico, es decir, que el cine representa felizmente nuestro sentido interno de la duración y el tiempo poético, lírico. Al igual que Minkowski, muchas películas modernas relacionan el espacio y el tiempo, dos parámetros que no son independientes, estableciendo entre ellos un juego sumamente interesante. Ultimamente, las películas ofrecen una visión del tiempo desde el punto de vista de un observador o de varios. No es el tiempo absoluto, sino el tiempo relativista de Einstein. Asimismo están de moda los procesos operativos que no están incluidos en las leyes contemporáneas de la física: los fenómenos precognitivos y parapsicológicos. Algunos filmes plasman este juego temporal.

Son muchas las formas del tiempo cinematográfico, tales como la vuelta atrás, la alternación, el instante, la simultaneidad, la adecuación, el cuadro de época, la llamada segunda dimensión del tiempo, el salto al futuro, el preterible, el futurible, la representación onírica, la aceleración y el retardo del tiempo (dilatación y condensación), etc.

Las películas más interesantes hacen referencia a juegos, dramáticos, del más acá y del más allá, a la inferencia de tiempos varios, o al prodigio de hacer que desde el presente desaparezca el pasado, o a existencias sucesivas o simultáneas en varios tiempos y espacios, fuera de toda posibilidad física, o al tiempo circular o recurrente; posibilidades estéticas todas ellas puestas de relieve por el profesor Staehlin. Pero no podemos olvidar el más manido de los motivos temporales: el tiempo como agente de destrucción, ni ese otro que configura la victoria sobre él: los lugares utópicos donde se existe sin envejecer.

Por todo lo dicho anteriormente se deduce que el cine realiza un espectáculo muy particular con elementos propios o comunes al resto de las artes con las que guarda cierta correspondencia: artes del espacio y del tiempo. Pero lo característico del cine es el peso de presencia de una plástica de la realidad. Ningún arte presenta esta característica con tanta fuerza. Se hace necesario, pues, reflexionar sobre las relaciones entre el cine y la vida.

Partimos de la imagen como signo o del filme como un gran signo. Los conceptos significados son y no son las cosas nombradas, la realidad, el referente. No hay relación de identidad entre la vida en general y el filme-signo. Los cineastas presentan equivalencias, más que parecidos. Para Manuela González-Haba, lo propio del cine son las apariencias. Mitry, a su vez, indica que la imagen fílmica es un «analogon» de la realidad. El Séptimo Arte desprende, por lo tanto, de la realidad una apariencia exactísima. La realidad se hace primero imagen, representación. Una fotografía resulta una impresión mecánica de estímulos lumínicos, según Arnheim. El arte cinematográfico viene de la naturaleza y no es ciego respecto a ella. Antes que ser propiamente un signo, la imagen es otra cosa; no decimos que se un signo natural, pero entre los signos arbitrarios o convencionales y las propias cosas está, justamente, la imagen dinámica: imagen técnica de reproducción, apariencia física, vestigio, rastro directo de lo real, huella de luz, memoria registradora fotoquímica, doble, prototipo, copia, reflejo. Ya Platón consideró las imágenes como algo que, en cierto sentido, es, a la vez, falso y verdadero, que posee, al mismo tiempo, ser y no ser.

Pero la imagen dinámica, sin dejar de ser lo que es —apariencia física exactísima de las cosas—, se vuelve inmediatamente signo convencional. El significante representa, sin más, a la cosa, y, mediatamente, un valor. Así pues, la significación coincide primeramente con lo designado y, al mismo tiempo, pudiera ser otra cosa. Como diría Greimas, la significación cinematográfica está bajo las formas sensibles. El proceso *ver* comienza por identificar los contornos de las cosas y sus estructuras, tanto las externas como las internas; luego el *ver* se hace *saber*. La vista aísla y separa. La realidad tiene y no tiene límites conceptuales, pero los tiene visualmente. La imagen, por lo general, no posee bordes embotados, sino rasgos distintivos. Ver imágenes equivale a identificar formas precisas. La línea guía el ojo. Como anota el profesor Alvarez Villar, la forma no es materia, sino espacio configurado. Así pues, las formas no son sólo vaguedades o abstracciones de manchas y colores. Resumiendo, la imagen fílmica, como diría el lógico, tiene menor o nula extensión, esto es, no es genérica, pero detenta mayor intensidad, o sea, es rica en notas distintivas o particulares.

Las imágenes dinámicas, dígame lo que se quiera, representan, ya que poseen algunas de las propiedades de los objetos a que se refieren; sí toman algo de las cosas, reproducen ciertos factores diferenciales como los contornos, el movimiento, la estructura y el tiempo de las cosas. El reto de la imagen a la lingüística va por ahí, por profundizar esa clase de pertinencia de las imágenes dinámicas respecto a lo que sustituyen. Se ha dicho,

también, que el lenguaje no es constatación, aunque pueda serlo, pero pudiera sostenerse a la contra que las imágenes cinematográficas sí lo son, por tratarse de desprendimientos de lo real. Bettetini habla de la paradoja del signo cinematográfico, de su ambigüedad: casi idéntico a la cosa representada y, no obstante, capaz de librarse de la esclavitud icónica o reproductiva.

Dejemos los puntos de vista lingüísticos para establecer una óptica estética. Puede hablarse, con toda razón, de las relaciones entre la realidad y el cine como arte. Sólo así se admiten los niveles de lo imaginario y el concepto de realismo artístico. Tanto la ficción como el realismo son hechos culturales e históricos. Las formas de representar varían si se cambia la función del arte en la sociedad, como ha dicho muy bien Gombrich. Lo que hoy parece real, mañana no lo será tanto, y algunos años después no lo será de ningún modo. Por esto mismo, la pedagogía del arte cinematográfico en relación con la realidad, obliga a una consideración sincrónica y diacrónica de las películas; para decirlo de otra manera, los realismos evolucionan.

La estética fílmica es una estética de las apariencias de lo real, porque sólo lo real desdoblado en imagen permite la existencia de un lenguaje-arte, de ahí que se puedan establecer diferentes niveles de lo imaginario: de lo casi real a lo abstracto, pasando por lo simbólico. Niveles, a su vez, que encuentran su traducción visual en el arte, como estilos de representación.

La estética fílmica, para terminar, queda centrada como una estética de lo real (la naturalidad es la medida de su arte), pero atravesada dialécticamente en su ser por las posibilidades de lo imaginario.

Queda planteada así, desde el propio cine, una dinámica de debate que otros podrán corregir, precisar y hasta disentir.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA SOBRE EL TEMA

- AGEL-HENRI y GENEVIEVE: *Manual de iniciación cinematográfica*. Rialp. Madrid 1958
- AGEL-HENRI y GENEVIEVE: *Viaje al cine*. Centro Salesiano de Pastoral Juvenil. Madrid 1967.
- AMO, A. del: *El cinema como lenguaje*. Madrid 1948.
- ARNHEIM, R.: *Hacia una psicología del arte*. Alianza Editorial. Madrid 1980.
- AYALA, F.: *El escritor y el cine*. Edic. del Centro. Madrid 1975.
- BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Méjico 1965.
- BALDELLI, P.: *El cine y la obra literaria*. ICAIC. La Habana 1966.

- BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid 1966.
- BUTOR, M.: Artículo *El espacio de la novela. Sobre literatura*. Seix Barral. Barcelona 1967.
- CAMON AZNAR, J.: *El tiempo en el arte*. Organización Sala Editorial. Madrid 1972.
- CASTAGNINO, R. H.: *Tiempo y expresión literaria*. Nova. Buenos Aires 1967.
- CLAIR, R.: *Reflexiones sobre el cine*. Artola. Madrid 1955.
- COZARINSKY, E.: *Borges en /y/ sobre cine*. Fundamentos. Madrid 1981.
- CHIARINI, L.: *El cine en el problema del Arte*. Losange. Buenos Aires 1956.
- DELLA VOLPE, G.: *Lo verosímil filmico y otros ensayos*. Ciencia Nueva. Madrid 1967.
- DONDIS, D. A.: *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili. Barcelona 1966.
- EPSTEIN, J.: *La inteligencia de una máquina*. Nueva Visión. Buenos Aires 1960.
- GEDULD, H. M.: *Los escritores frente al cine*. Fundamentos. Madrid 1981.
- GOMEZ MESA, L.: *La literatura española en el cine nacional*. Filmoteca Nacional. Madrid 1978.
- GONZALEZ-HABA, M.: *Sobre una poética del cine*. Sapientia. Madrid 1954.
- GUTIERREZ ESPADA, L.: *Narrativa filmica*. Pirámide. Madrid 1978.
- LAFFAY, A.: *Lógica del cine*. LABOR. Barcelona 1966.
- LEIRENS, J.: *Tiempo y cine*. Losange. Buenos Aires 1957.
- MARIAS, J.: *La imagen de la vida humana*. Emecé. Buenos Aires 1955.
- MARTIN, M.: *La estética de la expresión cinematográfica*. Rialp. Madrid 1958.
- METZ, C.: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires 1972.
- METZ, C.: *Lenguaje y cine*. Planeta. Barcelona, 1973.
- MOLES, A. A. y ROHMER, E.: *Psicología del espacio*. Ricardo Aguilera. Madrid 1972.
- MONELLI, A.: *Técnica del guión de cine*. Zeus. Barcelona 1960.
- MITRY, J.: *Estética y psicología del cine*. Vol. I y II. Siglo XXI. Madrid 1978.
- PANOFSKY, E.: *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid 1979.
- PRIESTLEY, J. B.: *El hombre y el tiempo*. Aguilar. Madrid 1966.
- ROBBE-GRILLET: *Por una nueva novela*. Seix Barral. Barcelona 1965.
- SKLOVSKI, V.: *Cine y lenguaje*. Anagrama. Barcelona 1971.
- STAEHLIN, C.: *Evolución de un esquema temporal filmico*. Caja de Ahorros Alicante y Murcia 1981.
- STEPHENSON, R. y DEBRIX, J. R.: *El cine como arte*. Labor. Barcelona 1973.
- TODOROV, T.: *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Losada. Buenos Aires 1975.
- URRUTIA, J.: *Contribuciones al análisis del filme*. Fernando Torres. Valencia 1976.

