

CINE, LITERATURA Y ENSEÑANZA DE LA LENGUA

ARTURO DELGADO CABRERA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. Cine y literatura

Comenzaremos haciendo constatación de dos hechos bastante obvios y relacionados entre sí:

- a. El cine es la modalidad del arte más característica del siglo XX.
- b. El realto audiovisual es el más familiar para el público de nuestra época.

En sus inicios, hace aproximadamente cien años, el cinematógrafo (como se le llamó entonces) fue considerado una forma de entretenimiento sin mayor importancia, poco apto para transmitir ideas, poco «serio», más relacionado con la técnica que con el pensamiento, simple distracción para las masas incultas. Los surrealistas fueron los primeros en concederle un valor que los demás le negaban: su intento de renovar el mundo (cambiando la cultura y el arte de la época, trastocando los códigos estéticos, renunciando a las normas morales y cuestionado cualquier valor tradicionalmente admitido como tal) vieron, en la nueva forma narrativa, posibilidades que los demás no presintieron. El entusiasmo con que Buñuel realizó *Un chien andalou* (1928, en colaboración con Dalí) y *L'âge d'or* (1930) así lo demuestran.

Con los años, y especialmente desde la invención del sonoro con *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer* de Alan Crosland, 1927), en cine se fue convirtiendo en un código semántico cada vez más complejo y exigente. Las innovaciones técnicas fueron favoreciendo sus posibilidades de expresión, que han resultado ser enormes. La incorporación de la palabra hablada le proporcionó un elemento que reforzaba grandemente la comunicación visual: el *elemento lingüístico*, que ya estaba con frecuencia presente en el cine mudo, pero en una dimensión completamente diferente (en pasajes escritos explicativos de la acción o reproductores de diálogos, que el público leía: la acción se interrumpía para dar paso a la palabra). La lengua substituía a la imagen, pero no podía mezclarse con ella.

El cine hace lo que venía haciendo la narrativa literaria (en su sentido más amplio) desde hacía siglos: contar historias, dar una visión del mundo, manifestar opiniones (implícita o explícitamente), hablar de los sentimientos humanos. Y, naturalmente, entretener y, en el mejor de los casos divertir al público: *cultura* no debería ser antónimo de *placer*. El cine,

como otras manifestaciones artísticas, sirve para vencer el aburrimiento o puede ser una ayuda para olvidar dificultades cotidianas.

Cine y literatura no se contraponen necesariamente. Ambos tiene un fondo y una forma (o un contenido y un modo de expresarlo): cuenta algo de una manera determinada. Y ese modo de expresión es muy importante, tanto en el cine como en la literatura. Son dos códigos artístico-semánticos diferentes pero no opuestos. En general, importa menos lo que se cuenta que cómo se cuenta. Afirma Eric Rohmer al respecto: «La originalidad es cosa de escritura, de dirección: historia original no hay».

Los presupuestos desde los que se analiza una narración literaria pueden valer, esencialmente, para estudiar la narración fílmica, tal como ya se ha hecho, especialmente por parte de los estructuralistas: Christian Metz sería el ejemplo clásico en la semiología de la narratividad cinematográfica¹.

Evidentemente, hay elementos en el cine, *arte de la imagen*, que no se dan en la literatura, *arte de la palabra*, y viceversa. La creación literaria es, además, quehacer individual, mientras que en el cine el producto final es el resultado de la colaboración de un número considerable de personas: es una obra de creación colectiva. Hay siempre un productor, un director, uno o varios guionistas, actores, un director de fotografía y, frecuentemente también, un compositor, un diseñador de vestuario, de decorados ... Pero sobre todo (y esto es lo más característico y novedoso de cine como producto artístico en contraposición, por ejemplo, con el teatro) hay un montador: el montaje es, en efecto, una parte del proceso sin precedentes en otras artes, completamente nueva. Es una especie de lectura *a posteriori* de lo filmado, y puede dar una significación diferente a la película tal como se había planeado según el guión de rodaje: «esa sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión que se llama montaje»².

Puesto que, como hemos afirmado, el cine cuenta historias, había de buscarlas en algún lado. Y era evidente que la literatura, con muchos siglos de existencia, podía proporcionarlas a un arte recién nacido: no debe sorprender que, desde sus inicios hasta la actualidad (y, previsiblemente, en el futuro) el cine haya tomado y siga tomando elementos de la narrativa escrita; en menor medida (pero no despreciable), del teatro; y realmente poco de la poesía (seguramente por su carácter menos argumental y visual). En palabras de Stanley Kauffmann, «la historia del cine es, en gran medida, la historia de adaptaciones de materiales de otras fuentes»³. Curiosamente, el modelo narrativo imperante en el cine es, desde Griffith, la

1 Especialmente su obra *Essais sur la signification au cinéma* (1968). Para una exposición clara de sus teorías vid. Thompson, R. (1972). «A Guide to Christian Metz» en *Cinema*, vol. 7 n° 2 (issue n° 31), Beverly Hills, Ca., pp. 37-44. Incluye introducción, glosario de términos, gráfico, análisis de la obra y estudio particular de la cuarta parte, «Le langage au cinéma». Ciertos críticos están en contra de este paralelismo. Así Roland Barthes:

le modèle de tous les langages, c'est la parole, le langage articulé. Or ce langage articulé est un code, il utilise un système de signes non-analogiques (...); à l'inverse, le cinéma se donne à première vue comme une expression analogique de la réalité et (...) on ne sait pas par quel bout la prendre, pour y introduire, y amorcer une analyse de type linguistique». Delahaye, M. y Rivette, J. (1963). «Entretien avec R.B.» *Cahiers du cinéma* n° 147 (septembre), pp. 21-30. Sobre la postura de Claude Lévi-Strauss vid. Delahaye y Rivette (1964). «Entretien avec Cl. L.-S.» *Cahiers du cinéma* n° 156, pp. 19-29.

2 Carrière, J.-C. y Bonitzer, P. (1991). *The End. Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, p. 15.

3 Kauffmann, S. (1958). *A World on Film*. New York: Dell Pub. Co.

novela decimonónica. Podría pensarse que sería más lógica la inspiración en el teatro, que es también un arte con importante elemento icónico. Pero no es así. El cine tiene, sobre el teatro, la gran ventaja de la movilidad. La cámara se desplaza fácilmente, y con ella el ojo del espectador. En el teatro no puede hacerse.

La estructura de la novela se adecua mejor al relato fílmico. Y Griffith, que pasa por ser el inventor del relato cinematográfico moderno (en contraposición con los anteriores, particularmente Méliès), aprendió de la novela del XIX, especialmente de Dickens. Un realizador mucho más moderno que Griffith, como es Luchino Visconti, a quien alguien reprochó el recargamiento decorativo y narrativo de *La caída de los dioses* (1969), dijo al respecto «que se había formado en la lectura de Balzac y que lo que estaba llevando a cabo en el cine no era sino la transposición escrupulosa de uno de los principios esenciales de la literatura balzaquiana: la descripción pormenorizada de los escenarios en que vivía cada personaje, a la vez como espejo de su condición social y como proyección de su personalidad. En medio siglo, el planteamiento no había cambiado»⁴.

La relación entre literatura y cine ha merecido amplia atención de los estudiosos: la bibliografía especializada es ya verdaderamente copiosa, y se inscribe en el análisis de los problemas de intertextualidad. No diremos nada más sobre ello. Sólo queremos, para concluir este primer apartado, recordar algo que hemos dicho, con otras palabras, al principio: que el cine es, en nuestros días, una de las referencias culturales más inmediatas y cotidianas para prácticamente toda la humanidad. Desde el punto de vista pedagógico, este hecho tiene gran importancia. En el desarrollo didáctico que proponemos, partimos de una película (*Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff, 1983), con lo que, *a priori*, la motivación está asegurada (¿acaso no interesa el cine a cualquier ciudadano de cultura media?); llegamos a un segundo estadio, el relato que le ha servido de base (*Un amour de Swann*, segunda parte de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, 1913; las otras dos son *Combray* y *Noms de pays: le nom*); y proponemos finalmente actividades cuyos objetivos son tanto la literatura como la lengua (francesas, en nuestro caso: podrían ser cualesquiera otras) en un programa que se pretende interdisciplinar. El acercamiento literario es casi una excusa para que los alumnos mejoren su competencia en F.L.E.

2. El guión cinematográfico

En el producto fílmico se da una cantidad considerable de elementos. Pueden dividirse, *grosso modo*, en dos categorías: los visuales, que se concretan en la imagen, y los auditivos: música, ruidos ambientales y, especialmente, las palabras. Para el sistema de actividades que proponemos, es necesario dar a los alumnos unas pautas, siquiera rudimentarias, sobre la imagen cinematográfica y cómo analizarla, acostumbrándoles a la terminología básica: perspectiva, planificación (tipos de plano, encuadre, angulación), iluminación, códigos gráficos y sonoros, secuenciación, el montaje y sus tipos, escenarios, vestuario, maquillaje, reparto y dirección de actores⁵. Igualmente habrá que sensibilizarles a la asociación de la

4 Gimferrer, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, pp. 7-8.

5 Seguimos en este apartado a Carmona, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

imagen con la música y los ruidos, para deducir el reforzamiento expresivo que suponen cuando se añaden a la imagen.

Pero nuestro objetivo se centra en las palabras, porque se trata de un entrenamiento de tipo lingüístico. Y las palabras están presentes en el guión. Lo que suele publicarse no es el llamado *guión de rodaje*, que es el punto de partida de la elaboración de la película, la historia inicial, la obra del guionista. Se trata, según Jean-Claude Carrière, de «un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa»⁶. A partir del guión de rodaje, lo que cuenta es lo que rueda el director y, finalmente, lo que se haga en la sala de montaje. El resultado final puede diferir substancialmente (y, de hecho, así ocurre casi siempre) con respecto al guión inicial. Para su estudio, es el guión final (el que suele publicarse) el texto que utilizamos. Los guiones franceses más importantes aparecen en la revista *L'Avant-scène Cinéma*, así como estudios y documentos sobre las películas correspondientes. El guión de *Un amour de Swann* se encuentra en el número 321-322 (febrero de 1984).

Se discute si el guión cinematográfico constituye o no un género aparte, y si debería juzgarse según su calidad literaria o según la consideración de otros factores. En realidad, el guión no es más que una parte, y no siempre la más importante, de una película. No se puede utilizar, para enjuiciarlo, los mismos elementos de análisis que para una obra literaria independiente (es decir, la literatura tal como suele entenderse, sin limitaciones de tipo formal). El guión es un elemento subsidiario, podría incluso afirmarse que secundario, aunque sería difícil hacer una buena película a partir de un mal guión. Pero es necesario asegurar igualmente que un buen guión no basta. El guión existe en función de otros elementos, y el cine es un arte visual antes que de la palabra.

Podemos hacer sobre el guión consideraciones similares a las que ya hemos hecho, en otro lugar, con respecto al libreto de ópera⁷. Allí es el elemento de partida, pero lo que cuenta realmente es la música. Por eso se requiere cierta prudencia al juzgar, desde el punto de vista literario, tanto los libretos como los guiones, y no olvidar que se trata, en ambos casos, de elementos dependientes de otros primordiales en el producto artístico final (la ópera en cuestión o la película). Según Gimferrer, el guión debe ser considerado «como un nuevo y anómalo género literario subsidiario, ni más ni menos seductor que el libreto de una ópera cuya música no hubiera llegado a componerse»⁸. Lo importante es que presenten una acción clara (que luego ha de ser visualizada, en el escenario o en la pantalla) y que sean el apoyo adecuado para la partitura, en un caso, o el relato fílmico, en el otro. Más que la belleza de las palabras, importa la estructura narrativa, la búsqueda de momentos «álcidos» que sirvan de *nudos* («turning points») y la articulación equilibrada de las secuencias. La limitación temporal (frente a las posibilidades infinitas de expansión de la novela) obliga, tanto al libretista como al guionista, a concentrar la acción en un número relativamente corto de episodios, cuando se parte de un relato largo (caso más frecuente: la adaptación por expansión, y no por compresión, es más bien rara). Veremos cómo resuelven este problema los guionistas de *Un amour de Swann*.

6 Carrière, J.-C. Op. cit., p. 13.

7 Delgado Cabrera, A. (1987). *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*. Madrid: Universidad Complutense, esp. Capítulo I y Conclusión.

8 Op. cit., p. 144.

3. Proust y Schlöndorff

Obviamente no vamos a decir aquí nada nuevo sobre Marcel Proust (1871-1922), seguramente el más estudiado de todos los escritores franceses del siglo XX. Los análisis de su obra son innumerables, particularmente de la principal, que forma el conjunto titulado *À la recherche du temps perdu*, publicado en siete partes entre 1913 (año de *Du côté de chez Swann*) y 1927 (año de *Le temps retrouvé*, póstuma, como las dos anteriores (*La prisonnière* y *Albertine disparue*; completan la serie *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes* y *Sodome et Gomorrhe*). Se conoce bien su vida aunque, según Adam, «l'essentiel reste enveloppé d'ombre et nous pouvons seulement soupçonner ses amours et les obsessions de ses nuits»⁹ Presentaremos al escritor, en clase, situándolo en su contexto cronológico y personal y destacando la importancia que tiene en la renovación de la novela moderna, junto a V. Wolf, T. Mann, R. Musil o J. Joyce. Destacaremos aquellos aspectos que pueden interesar más para la adaptación al cine. El punto de partida del relato en Proust es la memoria involuntaria, lo que hace que la narración (no se ha dejado de discutir si se trata de una verdadera novela) sea sinuosa, llena de dislocaciones temporales, y ello es un inconveniente para la elaboración del guión. Jean-Claude Carrière, uno de los autores de la adaptación del texto, no duda en afirmar que «la chronologie chez Proust est une chose complètement illusoire, poétique, elle est inadaptée et inadaptable à la forme cinématographique». El lenguaje de Proust es muy metafórico, de frases largas. En el texto ocurren pocas cosas en comparación con la cantidad de páginas, y está lleno de reflexiones sobre el arte o sobre los sentimientos humanos; no es el «argumento» lo que mantiene la atención del lector. Es más idóneo para la adaptación un relato de sucesión cronológica lineal, una historia bien delimitada y fácil de seguir, un lenguaje llano y directo, poco «poético» (en el sentido amplio del término).

Según lo dicho hasta ahora, la obra de Proust es de las menos adecuadas para hacer de ella un guión de cine: parece presentar todos los inconvenientes posibles. Cierta crítica habla de «las atroces dificultades que el texto en su conjunto plantea cara a la transcripción cinematográfica»¹⁰. La novela contemporánea, en efecto, se aviene mal con el relato fílmico. Sin embargo, ciertas características del estilo de Proust podrían considerarse vecinas de la narración cinematográfica. Por ejemplo, la calidad plástica de muchos de sus episodios, con detalle suficientes para hacernos una imagen visual de los episodios en cuestión. O bien, un cierto sentido del «suspense», de lo inesperado: «Une bonne partie de l'oeuvre est consacrée à ces analyses minutieuses et quasi-policieres où l'on revient sans cesse sur un geste, un regard, une parole; derrière une façade virile, il y a l'homme-femme; derrière une attitude hostile, une timidité; derrière un mot gentil, la pire des insultes; sous la conversation, une escrime silencieuse»¹¹. Igualmente, «[il existe] chez Proust ces demeures mystérieuses, ces légers décalages qui peuvent lancer sur une piste nouvelle; ce goût aussi du voyerisme et de l'espionnage: Swann guette Odette sur les boulevards, le narrateur

9 Adam, A. (1965). «Une vie laboratoire d'une oeuvre» in *Proust*. París: Hachette.

10 Torreiro, M. (1984). «*Un amour de Swann* de V.Schlöndorff». Dirigido por nº 119 (noviembre), p. 21.

11 Couty, D. y Preiss, A. «*La Recherche du temps perdu*, une architecture vivante». *L'avant-scène Cinéma* 321-322, p. 93.

écoute Charlus et Jupien; sa jalousie même n'est-elle pas une sorte de folie soupçonneuse et interprétative?»¹².

Nicole Stéphane compró los derechos de la adaptación al cine en 1962. Pasó el tiempo y casi caducó el periodo legal para la realización de la película: tras la negativa de ciertos directores franceses (Truffaut, Malle, Resnais), que veían demasiadas dificultades en la empresa, y de otros como Visconti, Losey o Brook (quien había trabajado más de un año en la adaptación de toda la *Recherche...*), se decidió finalmente Volker Schlöndorff, alemán pero muy relacionado con la cultura francesa desde su infancia. Schlöndorff tenía, además, larga experiencia en la adaptación de novelas al cine, alguna de características similares a la de Proust, particularmente *El joven Törless* (1966), sobre el relato de Robert Musil del mismo título (1906), en el que la introspección psicológica es «de enorme finura y complicación», y también con escasa acción: «Toda la obra se reduce a divagaciones nebulosas (...) del joven Törless, que sólo al final desembocan en un par de escenas de gran violencia»¹³.

Los autores del guión son Peter Brook, Marie-Hélène Estienne y Jean-Claude Carrière (seguramente uno de los guionistas de más prestigio en Francia, que había trabajado con Buñuel en numerosas ocasiones). Tuvieron la idea de concentrar toda la acción en una sola jornada de Swann, que se sitúa en el momento de máximo sufrimiento por los celos. Las explicaciones previas a esa circunstancia (conocimiento de Odette de Crécy, enamoramiento, inicio de su relación sexual) se dan por medio de «flashbacks». Los diálogos están sacados literalmente del relato (donde no son muy abundantes). Contó el director con los actores adecuados (Jeremy Irons, Ornella Muti, Alain Delon, Fanny Ardant y Marie-Christine Barrault en los papeles principales), un buen director de fotografía, una buena partitura, vestuario y decorados de calidad. La crítica fue más favorable fuera de Francia que en el propio país de origen¹⁴. Consciente de la grandeza del relato de partida, Schlöndorff no dudó en afirmar: «À partir de la nouvelle de Proust, je propose une variation en mineur». Y Carrière: «Elle n'existe pas, l'adaptation qui fera oublier Proust, qui remplacera la *Recherche*».

4. Actividades para la práctica pedagógica

Pretendemos integrar, como decíamos al principio, la práctica lingüística en el contexto de un estudio que parte de la literatura (a la que se llega a través del cine). Se contemplan, como objetivo general, las cuatro destrezas: las orales (entender y hablar) y las escritas (leer y escribir). Las actividades están pensadas para un nivel avanzado, durante un período de un mes aproximadamente (doce sesiones).

El desarrollo de las actividades es el siguiente:

12 Ibid., p. 94.

13 Amorós, A. (1968). «*El joven Törless* y su adaptación cinematográfica». *Revista de Occidente*, 63 (segunda época), junio, pp. 352-353.

14 Para más detalles sobre la adaptación y las críticas que recibió vid. Delgado Cabrera, A. (1993). «Adaptaciones de la novela al cine: *Un amour de Swann* de V. Schlöndorff». *Epos IX*. Madrid: UNED.

1. Visualización de la película.

Es indispensable disponer de la versión original francesa. Por si hay dificultades de comprensión, la situación ideal es que los alumnos pueden verla cuantas veces les sea necesario, permitiéndoles el acceso a la sala de vídeo y manejando la cinta libremente. Nos parece mejor esto que hacerles leer la novela en primer lugar, por la mayor dificultad, y por las consideraciones que hemos hecho sobre la cultura audiovisual.

2. Estudio del guión.

Se hará por partes, en grupos. Cada grupo (si no cada alumno) deberá disponer de una copia. Será un trabajo colectivo, al final del que se hará un análisis de la secuenciación y de la estructura del relato fílmico. Lo estudiantes se documentarán convenientemente sobre el director, los guionistas, etc.

3. Estudio de la novela.

Se procederá de modo similar al estudio del guión. El profesor podrá hacer una breve presentación de Proust, y los alumnos deberán documentarse más ampliamente sobre su obra y su época.

4. Comparación guión-novela.

Se propone aquí un trabajo colectivo de intertextualidad¹⁵, centrado en la pertinencia de la estructura del guión, el origen de los diálogos y la elección de los episodios que forman el guión. Algunos de ellos han sido tachados de poco adecuados para Proust, por ejemplo las dos escenas marcadamente eróticas que hay en la película: la del burdel (Swann intenta conseguir cierta información sobre la vida anterior de Odette en un burdel de Niza, referida a sus posibles relaciones lésbicas) y la que cierra la angustiada noche del protagonista (finalmente encuentra a Odette en su casa y hace el amor de un modo «especial»)¹⁶. Se analizarán las soluciones aportadas por los guionistas y se discutirá sobre lo que los alumnos consideren aciertos o errores en la narración fílmica.

5. Estudio temático.

Se trata de un trabajo escrito de los estudiantes, previo debate en clase, sobre los personajes y su psicología, la concepción del amor en Swann, el matrimonio, los celos, la sociedad burguesa y aristocrática de finales de siglo, el antisemitismo, la prostitución, los salones... Se elegirá un tema para cada grupo o para cada alumno.

15 O de hipertextualidad, según la terminología de Genette.

16 Preguntado por un periodista («Proust est si elliptique dans ses descriptions, si raffiné»), Carrière responde: «Il est écrit expressément que Swann est un homme à femmes, un baiseur (...) Cette couleur du personnage existe, je ne vois pas pourquoi nous l'aurions estompée (...) Il ne nous a pas semblé que l'on dût faire de Swann un personnage prude. Au contraire, le fait qu'il cherche des satisfactions physiques en dehors d'Odette (il en cherchera encore après son mariage) valait d'être souligné» (*L'Avant-scène Cinéma*, op. cit., p. 15). Por su parte, Schlöndorff afirma que «Proust es el escritor más sensual que existe (...) Esta sensualidad es lo que yo he intentado traducir. He querido hacer una película muy directa, epidérmica»: Fidalgo, F. (1984). «Gloria y profanación de Marcel Proust». *El País*, 25 de febrero.

6. Estudio lingüístico.

Se puede hacer sobre diversos aspectos, siempre con la guía (directa en clase y por medio de bibliografía) del profesor: niveles de lengua, anglicismos, presencia de adjetivos, uso de los tiempos verbales... Opcionalmente, se puede proponer la elaboración de un nuevo guión o la reelaboración de algunas partes, buscar un final distinto para la historia (Swann y Odette no acaban casándose) o realizar «pastiches literarios».

Todas estas actividades habrán dado al alumno la ocasión de familiarizarse con la relación entre literatura y cine y con otros aspectos concretos (una etapa de la civilización francesa, el estilo de un escritor ya clásico, un relato peculiar), dentro del marco de la práctica lingüística que es nuestro objetivo.