

Literatura y Cine

La película Ben – Hur, de William Wyler de 1959, es considerada por muchos como el inicio del cine – espectáculo, al tiempo que, también muchos, la catalogan como el primer ejemplo de un cine pretensioso de Hollywood que deja de lado la profundidad de la historia en función de llamar la atención del espectador con imágenes que producen un estímulo visual tan fabuloso que tapa todo el resto de los elementos del film. Sea como sea, marca un antes y un después en la industria cinematográfica, y casi lleva a su estudio, la MGM, a la quiebra. Basada en una novela de Lewis Wallace de 1880, originalmente llevaba el subtítulo “una historia de Cristo”, y es, claramente, una novela de propaganda religiosa. De hecho, la publicidad de la versión fílmica de 1925, de Fred Niblo, decía “La película que todo cristiano debe ver”. En ambos casos, tanto la versión de 1925 como la de 1959, estamos hablando de las películas más caras de sus épocas.

De cualquier manera, se atrae la atención sobre esta película en particular para establecer de qué manera se relaciona la literatura con el cine. Una obra literaria, la citada novela de Lewis Wallace, produce dos versiones cuya característica principal es la espectacularidad visual. De hecho, se ha filmado una nueva versión, a estrenarse en estos días, que tuvo que recurrir a toneladas de CGI para emparejar esa espectacularidad de sus predecesoras.

Claramente, aquellos que pergeñaron los guiones de aquellas películas, tuvieron una “lectura visual”, si eso es posible, de aquella historia. Sin embargo, el conocido director Quentin Tarantino la cita entre sus películas favoritas porque en su trama se plantea el tópico de la venganza, uno de los preferidos por el cineasta. Dicho de otra manera, aquí estamos ante una “lectura literaria”, si se quiere, ya que lo que destaca es aquello que sucede en la narración, y no cómo esto es mostrado.

La relación entre el cine y la literatura, entonces, se monta sobre elementos comunes y elementos disímiles. Sin ninguna duda, tanto una película como una obra literaria, constituyen una narración, elemento, entonces, común a ambas expresiones. Sin embargo, el cine apela a los sentidos de manera directa, es decir, se obtiene el estímulo visual, o auditivo, y éste es procesado por el cerebro. Por el contrario, en la literatura, el proceso mental precede al estímulo visual, es decir, se debe procesar la información leída y luego “imaginar”, o sea, construir la imagen, de lo recibido en el plano intelectual.

En el pasaje de una obra literaria a una obra cinematográfica, ese proceso intelectual de construcción de la imagen es hecho por otro. De hecho, lo que llega al espectador puede llegar a ser de “tercera mano”, por decirlo así. Es decir, la lectura que el guionista tuvo de la obra literaria y, posteriormente, la lectura que el director tiene del guión.

La transposición

En consecuencia, es necesario “transponer” de un lenguaje a otro. Es necesario sumar al estímulo intelectual un estímulo sensorial o directamente transformar un estímulo intelectual en uno sensorial, para poder transmitir lo deseado. Y aquí, en esta última frase, está la clave: ¿Qué es lo que se desea transmitir?

La literatura está presente en el cine desde el mismo inicio de un proyecto cinematográfico. Un guión es literatura. Pero se basa en la construcción literaria de imágenes y sonidos. De hecho, se puede escribir que alguien “mira por una ventana y recuerda a sus amores pasados” en un formato literario, pero no se puede mostrar en una película a un individuo parado delante de una ventana durante diez minutos, porque, claramente, hacia el final de la escena se fueron todos los espectadores, aburridos de ver a alguien mirando por una ventana con la mirada perdida durante todo ese tiempo.

A este fenómeno, decíamos, se lo denomina “transposición”. Se “transpone de lenguaje a otro”.

Entonces, se impone una pregunta: ¿cómo se realiza un pasaje de una obra literaria a una película?

Primero, tenemos que ser honestos y establecer un punto importante: podemos afirmar que la relación entre literatura y cine no es igualitaria. De hecho, podemos arriesgarnos a afirmar que es un camino de un solo sentido, de la literatura al cine. Esto no quiere decir que no existan versiones noveladas de grandes películas. Las hay. De hecho, en EE UU, cuando una película adquiere status de lo que llaman “blockbuster” se le encarga a algún escritor su versión literaria, para asegurarse la explotación comercial de todas sus posibilidades. Sin embargo, no existe aún una versión novelada de una película que pudiera llegar a ser recordada como una obra cumbre de la literatura, o que revolucione los cánones existentes. En consecuencia, podemos afirmar que, en función de su trascendencia, la referencia obligada es el orden literatura – cine y no es recíproco.

Continuando con la pregunta que señalamos al principio de este párrafo, digamos que existen dos maneras de realizar el pasaje a película de una obra literaria: la transposición y la adaptación. La diferencia básica entre ambas estriba en que mientras una intenta la mayor fidelidad posible al original, la segunda puede hasta inclusive utilizar el argumento y “adaptarlo” a la lectura o mirada del guionista o el director, y así, una narración eminentemente de terror se transforma en una exploración de los límites de la realidad y la mente humana, como en *El Resplandor*, de Stanley Kubrik, basada en la obra del mismo nombre de Stephen King. También debemos mencionar que en ocasiones -ocasiones que abundan- una idea literaria es tomada como disparador de lo que se conoce eufemísticamente como “versión libre”, es decir, una historia completamente nueva que, sin embargo, tiene los



suficientes puntos en común con la obra literaria como para que sea obvia y reconocida la relación.

Para poder encarar la adaptación fílmica de una obra literaria, es necesario que entendamos esa obra en profundidad. Y esto no implica, forzosamente, una lectura erudita o un estudio de sus implicancias simbólicas, si no un análisis literario simple. Roland Barthes, el reconocido semiólogo, en *Análisis Estructural del Relato*, propone que existen ciertos elementos básicos que componen toda narración:

- ❖ Núcleos: Son aquellas secuencias de una narración que no pueden ser omitidas, porque de serlo, la narración carecería de sentido. Dicho en otras palabras, serían como las vértebras de la columna vertebral del relato.
- ❖ Catálisis: Serían aquellas secuencias que justifican lógicamente el pasaje de un núcleo a otro.
- ❖ Indicios: Son los elementos que “indican” la posible resolución del enigma que presenta y representa la narración. Al mismo tiempo, contribuye a la generación de climas y atmósferas.
- ❖ Informantes: son los dónde, cuándo, porqué, para qué, etc. que el relato nos va entregando. Es decir, los datos sobre lugar, tiempo, causa, modo, finalidad, etc. También, claramente, contribuyen a la generación de climas y atmósferas.

Como se puede ver, los dos primeros elementos apuntan al argumento, es decir al qué se cuenta, mientras que los otros dos apuntan al cómo, es decir, al discurso.

Si asumimos que el cine de ficción es, antes que nada, un relato, el principio básico del análisis es perfectamente aplicable.

Imaginemos una película típica de corte dramático. Los núcleos dictarían cada una de las tribulaciones por las que van pasando los personajes y la catálisis se encargaría de cargar de densidad a esos núcleos. Los indicios y los informantes pasarían a un plano secundario. Por el contrario, imaginemos una típica narración policial. Los núcleos serían pocos, y los indicios y los informantes cobrarían una importancia vital para que el receptor de la historia interactúe con ella para intentar resolverla junto con el personaje que oficie de investigador.

Pongamos como ejemplo la típica escena de película con un asesino serial que persigue y mata jóvenes sin ninguna razón. En ella, una señorita estéticamente agraciada se dispone a tomar una ducha. Entonces la cámara nos muestra los preparativos previos: la chica se va desprendiendo de su ropa, prepara el baño, etc. La cámara, entonces, va hacia la puerta de la casa sin salir de ella, vemos como el picaporte se sacude (en estas películas, la gente parece tener serias dificultades con los picaportes, no pueden simplemente accionarlo y entrar, primero lo sacuden,

como si no funcionara correctamente). Volvemos a la chica, quizás ya desnuda, entrando a la bañera. Acompañamos, entonces, a la cámara hasta la escalera. Ahí vemos unos enormes, pesados, ajados y embarrados borceguíes subiendo por ella. De nuevo vemos a la señorita estéticamente agraciada que, ajena a todo, enjabona su pelo y su cara, ya que estas chicas también parecen presentar una seria dificultad al intentar evitar que el shampoo entre en sus ojos y las deje momentáneamente ciegas. Vamos entonces a observar el picaporte de la puerta del baño: se sacude, evidenciando que el problema para manipular puertas es grave. En general, en este punto, comenzamos a ver todo desde el punto de vista de la chica. Es decir, estamos dentro de la bañera, junto a ella, con la visual del resto del cuarto de baño dificultada por la mampara o cortina que evita el enchastre. Entonces vemos una mano, claramente masculina, que toma la cortina y la abre con violencia. La chica pega un grito de sorpresa y terror y luego exclama: -¡Sos vos, estúpido!- Era su novio. A esto agreguemos que la escena transcurre durante una tormenta, plena de truenos y relámpagos, de hecho vemos los borceguíes sobre la escalera cuando ésta es iluminada por los relámpagos, y le adicionamos la típica música incidental sincopada de este tipo de films.

En este caso, podríamos especular con que la escena es un *núcleo*, el picaporte, los borceguíes, la silueta marcada a través de la cortina de la bañera, son los *indicios*, la escalera, el baño, la tormenta y la música, *los informantes*. La *catálisis* se ubicaría antes y después, permitiendo la transición entre núcleos. Ahora bien, claramente la escena apunta hacia algo concreto: la chica va a morir. Y sin embargo, esto no sucede. Esto es porque los indicios no tienen porqué ser verdaderos. De hecho, en esta secuencia, son falsos. Es decir, direccionan al espectador a especular con una resolución de escena que finalmente no sucede. Imaginen una narración policial en la que todos los indicios sean verdaderos. A los diez minutos, el enigma será resuelto y el resto de la trama carecerá de sentido.

El análisis estructural del relato de Barthes y el pasaje de un medio a otro

Veamos como funcionaría esto en un pasaje de la letra al celuloide. Claramente, se deberían respetar argumentativamente los núcleos, se podría manejar la catálisis y se manipularían los indicios. Los informantes, finalmente, estarían puestos al servicio de la nueva historia, o sea, la que se cuenta con imágenes y sonido.

Es decir, habrían cosas que se respetarían, y, de esta manera, el relato original no perdería identidad, otros pueden ser cambiados ligeramente, o directamente omitidos toda vez que no afecten a la lógica del relato, los indicios cambiarían de línea, ya que no serían más “dichos”, sino que ahora serían “mostrados”, y finalmente el último elemento sería ya totalmente dependiente de lo que resulta de los cambios y manejos de los elementos precedentes.

Este mismo sistema nos sirve, asimismo, para juzgar si una adaptación está lograda o, por el contrario, cambia el espíritu primero de la obra fuente.

Igualmente, es necesario destacar que cada individuo tiene una lectura de una expresión artística, única e irrepetible, en consecuencia, nuestra capacidad de juicio se reduciría a los aspectos técnicos y, finalmente, al tan mentado “me gustó” o “no me gustó”, contra el que ninguna lógica puede.

El otro eje sobre el que se deben tomar decisiones al momento de transponer de un lenguaje a otro es el que incluye a los personajes. Se debe tomar una decisión sobre los personajes en función de la lectura que se hizo de la obra a adaptar. Así, la impronta del personaje puede variar en relación con lo que se quiere contar en la narración audiovisual. Veamos un ejemplo al respecto.

Drácula

La más famosa obra de Bram Stoker es un himno a la modernidad y pone de manifiesto las ideas de su época ¿Qué es Drácula, sino la manifiesta imposibilidad del ser humano de superar su propia animalidad?

No nos detendremos, para no extendernos demasiado, en el argumento de la obra, que es conocido por todos: la historia del caballero medieval que por abjurar de su dios es condenado a vivir eternamente, utilizando como único alimento la sangre humana.

Veamos de qué manera la obra pasa al cine en dos de las cientos de oportunidades en que esto sucedió: Dracula de Todd Browning (1931) y Bram Stoker's Dracula de Francis Ford Coppola (1992).

La primera pone a la figura del vampiro como el aterrador engendro demoníaco que, hijo del diablo, bebe sangre humana y anhela obsesivamente a una mujer por pura maldad, y no dudará en matar a quien se cruce en su camino. El estereotipo malvado propio de la época es manejado con sabios pasajes sombríos, escenografías que encuentran grandilocuencia en la economía de elementos y un Drácula compuesto con cuatro gestos por Bela Lugosi, que se convirtió, de esta manera, en el prototipo del vampiro.

Hereda del relato gótico la decadencia de la nobleza y el sistema feudal de privilegios, cuyo golpe de gracia había sido dado por la Revolución Francesa al instaurar el principio de igualdad. Drácula es malvado porque se vale de su posición de privilegio para someter a los más débiles, utiliza su poder adquisitivo para viajar a Londres e intenta someter a quienes se le oponen. Lucy simplemente le gusta y la toma. Quienes acabarán con él serán, finalmente, el Dr. Van Helsing, símbolo de la ciencia, y Jonathan Harker, símbolo del asalariado, y no las autoridades.

Francis Ford Coppola, en cambio, muestra a un Drácula condenado a la vida eterna y a sufrir por amor, que no dudará en poner en peligro su vida con tal de volver a su amor de juventud, cuya muerte lo condenó al vampirismo. Es mostrado como un animal acorralado que defiende su vida y el personaje de Van Helsing



muestra a un científico soberbio por sus conocimientos, que somete a los demás a sus designios sólo porque él domina esos conocimientos que a los demás les faltan. Se erige en líder por saber de qué se trata y no por su capacidad de liderazgo, y sin embargo es débil ante la carne, cuando Mina trata de seducirlo. Es casi la representación de un sacerdote, que media entre lo divino y lo terrenal y utiliza su conocimiento de las esferas superiores como un método para instituirse como individuo por encima del resto de los individuos, pero finalmente, cae en las generales de la ley de cualquier humano. La misma Mina también es presentada como quien puede dejar todo por amor por el ideal que ese concepto representa, al tiempo que es una niña tentada por las realidades de la modernidad, de la que puede salvarla sólo la pureza del amor que, paradójicamente, la convertiría en un ser horrible. Es una versión mucho más intimista y psicológica del vampiro, casi como un marginal que no puede pertenecer porque es mejor eliminar aquello que no se entiende antes que aceptarlo e incluirlo.

El personaje en sí nos remite a la problemática que se presenta durante el modernismo acerca de las verdaderas capacidades del ser humano. Darwin había establecido que la inteligencia era el mero resultado de un proceso evolutivo completamente natural que no tenía nada extraordinario, al tiempo que Freud decía que tampoco podíamos confiar demasiado en ella para comprender la realidad, porque nuestro subconsciente la dominaba.

¿Era, entonces, el hombre capaz de dominar su propia animalidad? Esto es lo que plantea Drácula, de manera gráfica. ¿Es Drácula un hombre que se transforma en animal o un animal que adquiere forma de hombre?

Si, volviendo a la decadencia de la nobleza y el cambio de paradigma social y religioso que representó el modernismo, es Drácula el representante de un orden que ya no existe, ¿es también el representante del destino fatídico del ser humano, volver a su forma animal original, volver al primate de *2001, Odisea del Espacio* cuando ya no pueda dominar sus herramientas? No. Antes de eso, la bestia debe morir.

El teatro y el cine

El teatro, aunque expresión literaria, altera la lógica de la transposición, por su misma concepción como fenómeno audiovisual. La obra de teatro es concebida para ser vista y escuchada. Sin embargo, al mismo tiempo es concebido como una imagen integral, ya que el punto de vista del espectador frente al escenario no permite sesgos visuales. Dicho de otra manera, si en cine se pretende atraer la atención del espectador sobre el rostro de un personaje en particular o sobre un objeto en especial de un grupo, se hace mediante la cámara que, al mismo tiempo, actúa de punto de vista desde el que se observa. En teatro esto es imposible, ya que el espectador tiene la visual de todo el escenario y la totalidad de personajes u



objetos que sobre él se encuentren. En consecuencia, son necesarios otros recursos para llamar la atención del espectador sobre un punto parcial de él.

Asimismo, la cercanía del espectador con el escenario y lo que sucede en él genera una relación sin intermediarios, mientras que en el cine, la cámara misma obra de intermediaria entre el espectador y lo representado, toda vez que ésta muestra y oculta sin intervención posible del espectador y determina el punto de vista desde el que se observan los eventos y la secuencia en que éstos son presentados. Es decir, si dos personajes reaccionan de una manera determinada ante un suceso y ambas reacciones son imprescindibles para el desarrollo de la trama, en teatro serán presentadas ambas reacciones al unísono con el evento que las dispara, mientras que en cine, se requerirá de una secuencialidad suceso + reacción primer personaje + reacción segundo personaje, en el orden que el director juzgue que debe ser presentada esa secuencia.

Al mismo tiempo, la iluminación no se muestra como un recurso equiparable en ambos lenguajes. Aun cuando cumple con las mismas finalidades (destacar u ocultar un objeto, una porción de escena, uno o varios personajes, contribuir a la creación de la atmósfera de la narración, etc.), la posibilidad técnica de utilizar filtros en las cámaras de filmación en conjunción con la iluminación permite otro manejo de la paleta de colores que se presenta al espectador. Es lo que en cine se denomina "fotografía".

Otro ítem en el que el cine se diferencia del teatro es la escenografía. Ésta, en el teatro, se presenta en un solo plano. No hay posibilidades de que en una misma escena se vea una escenografía desde diferentes puntos de vista. Por el contrario, el cine, decíamos, narra desde la cámara. El punto de vista de observación es tan variable como lo son las posiciones posibles de una cámara. Se puede imaginar una esfera que cubre todo punto de vista posible envolviendo la escena y los eventos que en ella se desarrollan. Por delante y por detrás, en ángulos ascendentes o descendentes, inclusive desde arriba o abajo.

En ese contexto, la transposición del teatro al cine se presenta como un desafío de múltiples aristas. Más allá de la lectura que se tenga, la sola idea de imaginar los conceptos que el teatro presenta a una escala audiovisual multiplicada por los recursos, sobre todo técnicos, del cine. Veamos, entonces, lo que sucede con uno de los más emblemáticos autores teatrales que, a su vez, se convirtió en ícono literario: William Shakespeare.

Shakespeare y el cine

Torre de Londres (Roger Corman, 1962)

Ricardo III y Macbeth son, quizás, dos de las obras de Shakespeare más representativas de sus dramas trágicos. Todos los elementos están presentes: la deformidad humana, el egoísmo y la ambición, la violencia, la envidia profunda, los

sentimientos enfermizos derivados de su propia miseria a los que el individuo sucumbe inevitablemente, cayendo en una espiral de muertes. Ambas obras, a su vez, representan la posibilidad de poner en juego una variedad de recursos audiovisuales que tientan a cualquier realizador.

Hacia fines de la década del '30, en 1939, para ser exactos, Rowland V. Lee dirige *Tower of London*, con Basil Rathbone en el rol de Richard of Gloucester, futuro Ricardo III, quien para lograr tal título deberá eliminar a cada uno de quienes se interponen. Esto lo hará con la ayuda de Mord, su deforme servidor, interpretado por Boris Karloff. El film fue exitoso e innovador, al presentar a Shakespeare en un formato que remedaba los filmes de terror. No hay que olvidar que la Universal ya había presentado dos de sus más grandes éxitos de este género: *Drácula*, de Tod Browning de 1931 y *Frankenstein*, de James Whale, del mismo año.

En ese film basado en la obra de Shakespeare, interpretaba a un personaje secundario un tal Vincent Price, quien años después se convertiría en uno de los más importantes actores del cine de terror y, a partir de su asociación con el director y productor Roger Corman, producirían brillantes páginas de la colaboración entre el cine y la literatura, sobre todo a partir de sus adaptaciones de la obra literaria de Edgar Allan Poe.

En 1962, ambos se unieron para una suerte de remake de aquella película de Basil Rathbone y Boris Karloff, y *Torre de Londres*, ahora con Price en el papel del torturado Ricardo, volvía a estrenarse. El producto se presentó como una película de terror. Y claramente tiene todos los elementos del género: un noble decadente, muertes, fantasmas amenazantes y alucinaciones que se mueven sutilmente en una suerte de limbo que oficia de límite difuso entre la realidad y la enajenación mental. La obra del bardo es infinitamente rica, como podemos ver, y permite múltiples aproximaciones.

La película costó U\$S 200.000.-, en una época en la que un film promedio salía entre U\$S 750.000.- y U\$S 1,500,000.- La mencionada al principio de este trabajo *Ben Hur* de William Wyler había salido U\$S 15.000.000.- y prácticamente significaba la quiebra del estudio. Es como se ve, una película de bajísimo presupuesto, clase B, que no está pensada para un público shakespereano, sino para quien consumía la películas de terror de aquellos momentos. Las escenografías son minimalistas, la mayoría de los planos cortos, para evitar mayor gasto escenográfico, con una iluminación dedicada por entero a la creación de atmósferas y las escenas épicas, sobre todo aquellas de las batallas, se resuelven mediante artilugios visuales acompañados de música ominosa.

Mucho Ruido y Pocas Nueces (Kenneth Brannagh, 1993)

Por el contrario, la adaptación que lleva adelante el director inglés Kenneth Brannagh de la comedia liviana de enredos de Shakespeare *Much Ado About Nothing*, plantea una propuesta completamente distinta. Si bien la película es inglesa, toma elementos constitutivos del cine - espectáculo norteamericano, sobre



todo de la comedia musical. De hecho, presenta un elenco internacional destacado, con figuras como Denzel Washington, Keanu Reeves (antes de The Matrix), Emma Thompson y Micheael Keaton. Con secuencias y personajes presentados directamente como cómicos, como el sheriff compuesto por el nombrado Keaton, y escenas netamente musicales, como la final, que muestran a la claras que la pregunta que Brannagh se hizo al decidir el tono de la adaptación es “¿Qué hubiera pasado si Shakespeare hubiera nacido en el siglo XX y se hubiera dedicado al cine?”, demostrando que la obra del gran bardo puede ser concebida como un gran espectáculo también, que atraiga a toda la familia al cine.

Macbeth (Justin Kurzel, 2015)

Esta obra, la innumerable en el mundo del teatro, ha sido adaptada, transpuesta y tomada como punto de partida para versiones libres varias veces. Quizás las adaptaciones más célebres sean las de Orson Welles, con él mismo interpretando el papel principal y la de Akira Kurosawa con Toshiro Mifune en ese rol. En este caso es la última versión filmada de una obra de Shakespeare, y presenta una interesante utilización de los recursos cinematográficos al servicio de una narración. Sobre todo en la acertada fotografía de Adam Arkapaw. El personaje principal y su maquiavélica esposa son brillantemente compuestos por el alemán Michael Fassbender y la francesa Marion Cotillard, y la narración busca más escarbar en la psicología del criminal, casi como en una tesis, que en presentar una puesta en cuestión del texto shakespereano a la luz del nuevo milenio. Quizás por el origen australiano de su director, y la ausencia de actores shakespereanos en los roles principales, escapa un poco de la idea narrativa que destaca la profundidad de los parlamentos, y por ende las actuaciones, por sobre lo visual, para poner un especial énfasis en ello, sobre todo en las escenas épicas.

Conclusión

Hemos paseado por el mundillo de la adaptación cinematográfica, de la transposición entre lenguajes, utilizando como ejemplos tres filmes que adaptan la obra del gran bardo inglés. Navegando por ellos, hemos visto las posibilidades que se presentan, que pueden ir de la grandilocuencia a lo minimalista, que nos puede asustar, divertir y admirar, poniendo de manifiesto la herencia de esos magníficos textos, esa idea audiovisual tan adelantada a su tiempo que nos legó William Shakespeare, y que sigue siendo motivo de investigación y profundización por parte del mundo.

Prof. Marcelo Rossetti