

## LITERATURA Y CINE

**E**NTRE la literatura y el cine existe una indudable relación, aunque la literatura sea la expresión por medio de la palabra, escrita u oral, y el cine, por definición, un modo expresivo a base fundamentalmente de imágenes.

Martín Alonso (1) llama al cine "forma especial de la literatura"; lo cual es a todas luces desproporcionado, y obedece, en todo caso, a una idea excesivamente literaria del llamado séptimo arte, ya que si bien éste, por una parte, se apoya en la palabra, es menester reconocer que su modo esencial de expresarse no es así.

En el extremo opuesto, se hallan los teóricos para quienes el cine es cosa totalmente desligada de implicaciones literarias. Se basan en un concepto *puro* del cine, en el cine que *debería* hacerse, más que en el cine que se da en la realidad de todos los días. Y apoyan su tesis en bases indiscutibles, pero un tanto excepcionales, como el reportaje filmado, el documental, el cine experimental, etc.

A nuestro criterio, las relaciones entre literatura y cine pueden plantearse desde una triple consideración:

- 1.<sup>a</sup> Que toda obra cinematográfica supone una previa materia literaria, que se concreta en el guión.
- 2.<sup>a</sup> Que el cine, con frecuencia, basa sus argumentos en la novela, el cuento y el teatro.

---

(1) *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. M. Aguilar, editor. Madrid, 1947. Pág. 368.



3.<sup>a</sup> Que existe un cierto paralelismo entre la gramática en relación con la literatura y unas normas de lenguaje —otra especie de gramática— utilizadas en el cine.

También cabría añadir que entre la literatura y el cine hay unas influencias recíprocas; sobre todo, que el cine deja sentir su peculiar sentido de la imagen en bastantes escritores modernos.

#### 1.—FUNDAMENTO LITERARIO DE TODA PELICULA: EL GUIÓN

Todo film es, inicialmente, un texto *escrito*, desde el momento en que el cine sale de sus balbuceos infantiles y deja de ser un experimento fotográfico para comenzar a tener un propósito no ya artístico sino simplemente comercial, de espectáculo. Este texto escrito era, en principio, muy breve: apenas un simple esquema sobre el desarrollo de la trama. Más tarde, conforme las películas adquieren mayor duración y más complejidad argumental, dicho texto —que ya se puede llamar *guión*— se hace más importante, más minucioso, más detallado. En la actualidad, el guión de cine es un elemento fundamental en toda obra cinematográfica, en el que se describe el futuro film con gran precisión de matices (2).

La palabra *guión* no da idea exacta de su cometido, porque parece referirse a unos vagos apuntes, cuando en realidad contiene toda una producción cinematográfica, en cuanto ésta puede expresarse por escrito. El vocablo resulta incluso más inconcreto que *argumento*; sin embargo, *argumento* indica sólo la historia, el relato que va a ser filmado, mientras que guión es la disposición cinematográfica de un argumento, su "puesta a punto" de filmación, o sea una etapa posterior y más definida.

#### *Exigencias del guión cinematográfico*

Frente a la libertad del creador respecto a la obra literaria, en el cine la labor del guionista está limitada por una serie de exigencias, de requisitos. En la novela, por ejemplo, el escritor tiene un ancho campo en que moverse cómodamente. La *técnica* novelística no pesa sobre el autor, no le obliga a una disciplina definida: ni la extensión del libro, ni el número de capítulos, ni la contextura del diálogo —por citar unos cuantos elemen-

---

(2) Como ampliación de estas ideas; puede verse *El guión de cine*, de Antonio Crespo.—Ediciones Iberoamericanas.—Madrid, 1966.



tos— obedecen a normas concretas. Incluso pueden escribirse novelas sin acción.

Esta libertad en el cine es mucho menor. En primer lugar, el guión implica una cierta forma narrativa: los hechos han de ser contados del modo más directo, más claro, más eficaz; la atención deberá ir aumentando progresivamente; la intriga, la inquietud, serán dosificadas meticulosamente, etc. Luego, llegará un momento en que el guión alcance una culminación, una cima, en la que se potencien los valores emocionales y estéticos del futuro film. Y después, vendrá el desenlace, siempre humano, lógico, congruente.

El cine es un arte popular y, por eso, esta preceptiva es un tanto rigurosa, ya que, de no cumplirse, la obra cinematográfica no suele obtener la homogeneidad que, como producto destinado a multitudes, necesita. Y no hay que olvidar que el cine se fundamenta en una industria. Por eso, quizá es más importante, como espectáculo, la buena artesanía, el dominio de unos recursos de indudable efecto, que la auténtica calidad literaria de las historias que presenta.

En segundo lugar, en el guión ha de existir una cierta unidad. La narración debe seguir una trayectoria normalmente recta, sin ramificaciones innecesarias que enturbien la idea fundamental. Cualquier escena, cualquier personaje, han de estar justificados, a diferencia de la novela donde es frecuente que aparezcan personajes episódicos, de simple relleno.

En tercer lugar, los personajes deben tener un rico contenido humano, puesto que el espectador de cine gusta de identificarse con los seres de la pantalla. Cuanto más cerca estén de la manera de comportarse de las personas de carne y hueso —con sus defectos y virtudes— más hondamente calarán sus problemas en el ánimo del público (3).

### *El cine, lenguaje visual*

El hecho de que el guión sea una materia indispensablemente escrita, no impide que el cine tienda a ser, y pueda ser, un medio expresivo a base de imágenes, sobre todo. Que una obra filmica responda más o menos a ese sentido del cine depende, en general, de la proporción en que están combinados su acción y su diálogo.

---

(3) Edgar Neville, autor teatral pero, a la vez, guionista y director de cine, dijo en una ocasión: «Hay que ser capaces de dar vida, lógica y realidad, a los personajes: saber hacerlos simpáticos o pintorescos».



Como todo el mundo sabe, el cine nació como un espectáculo mudo. Para hacerlo más inteligible, se le intercalaban unos rótulos explicativos (primera aportación literaria, externa, al cine). Después, llegó el sonoro y las posibilidades de expresión se ampliaron. Sin embargo, el cine sonoro se ha ido convirtiendo en cine hablado. La emoción auditiva se antepone cada vez en mayor volumen a la visual, y la palabra, el diálogo, van relegando las imágenes, indebidamente, a segundo término. He aquí cómo la literatura ha ido influyendo en el cine, transformándolo, haciéndolo un poco a su semejanza.

Ha pesado mucho en este proceso la tendencia a la mayor facilidad, al mínimo esfuerzo de creación. Entre expresar una idea, un sentimiento, por medio de imágenes o hacerlo a través de palabras, resulta más cómodo inclinarse hacia la literatura.

Lo ideal hubiese sido una aportación sonora como auxiliadora de la imagen. O sea, que la parte hablada completase la expresividad del contenido eidético del film, pero no que las imágenes se conviertan en meras ilustraciones de un texto hablado.

*¿Es el guión un género literario?*

Entre el guión de cine y la novela existen algunos puntos de contacto. Hay quienes piensan que el primero es una especie de versión novelada de un film. Sólo en un sentido muy general se podría aceptar este concepto. En la novela, el escritor no tiene necesidad de poner en boca de los personajes todo lo que éstos hablan, ni de detallar sus movimientos; en el cine, sí. Tampoco son precisos en la novela la ordenación de escenas y el engarce de las mismas con el rigor que el guión suele exigir. Y no digamos nada del estilo, que en el guión se caracteriza por la justeza del diálogo, la brevedad de las descripciones y el ritmo ágil y vivo del relato, frente a la libertad del novelista. Esto, referente a la forma, a la simple redacción. Que en cuanto al fondo, ya hemos indicado que en el cine es esencial la expresión por la imagen, mientras que en la literatura la expresión es a través de la palabra.

De todo esto se deduce que el guión es algo peculiar. Pero no parece apropiado considerarlo como *género literario*, ya que existe sólo *en función* del film. en el que se vierte y transforma. Y el guión, aisladamente, importa muy poco como lectura y ofrecé una débil idea de lo que es el film. Es



como ver una tela del revés, que decía Ortega, me parece, sobre las traducciones. "De un mismo guión —ha escrito Julián Marías— pueden salir innumerables películas. Aunque la comparación pueda ser desorientadora, piénsese en la diferencia entre una partitura y la música ejecutada realmente por una orquesta" (4).

## 2.—LA LITERATURA COMO FUENTE CINEMATOGRAFICA

En un breve libro sobre cine, Igual Ubeda escribió: "En la literatura apoya el cine el más sólido contrafuerte de su estética. El cine es una literatura que ha encontrado, de repente, el complemento que le faltaba" (5). La tesis es muy discutible, expresada así, tan tajantemente, pero no cabe duda de que el cine ha utilizado la literatura como punto de apoyo para muchas películas importantes.

Al margen de las dificultades de una adaptación novelística o teatral al cine, hay una realidad, y es que la palabra escrita, al menos en España, es privilegio de minorías. El cine ha popularizado novelas famosas —*El doctor Zivago*, por ejemplo— que no suele leer el ciudadano medio. Y ha llevado a un amplio sector de espectadores obras clásicas fundamentales —Cervantes, Shakespeare, etc.— que son rehuidas sistemáticamente por el hombre de la calle y que, gracias a la pantalla, ha podido conocer, aunque sea de un modo parcial o no muy riguroso. El impacto del cine es incuestionable y cada vez mayor: vamos hacia una cultura audiovisual, según los expertos. Ya en 1955 Jean Guitton auguraba: "Nuestra civilización dejará de leer para escuchar y ver proyectar". Y algo de esto hay ya, a juzgar por las estadísticas sobre la televisión.

Si nos fijamos en un solo género literario, la novela, veremos que es abundantísimo el censo de películas que se han basado en ellas. Limitándonos a España, el novelista preferido por el cine ha sido Wenceslao Fernández Flórez, con cuyas obras se han hecho doce películas. Le sigue Palacio Valdés, con once adaptaciones, tres de ellas de su conocida *Hermana San Sulpicio*. Y después de éstos, por orden numérico, Pérez Lugín, Cervantes, Luisa María Linares (!), Pedro A. de Alarcón, Blasco Ibáñez, Concha Espina, etc. Sólo una novela de Pérez Lugín, la popular *Curruto de la Cruz*, ha sido llevada cuatro veces a la pantalla en nuestro país.

(4) En el prólogo del citado libro *El guión de cine*.

(5) *Una estética del cine*, de Antonio Igual Ubeda. Editorial Seix Barral. Barcelona. 1946. Pág. 51.



Es imposible, por supuesto, hacer una estadística semejante a nivel de la novelística mundial. Pero, a modo de sondeo, consideremos la novela naturalista francesa y los clásicos rusos. Tan sólo las obras de Balzac han originado 48 películas; las de Zola, 25, y las de Maupassant, 19; es decir, casi un centenar de filmes con las novelas de tres autores nada más. Por otra parte, entre Tolstoi, Dostoiewsky y Puschkin, han surgido 112 películas, con gran reiteración en algunos títulos, como *Resurrección* y *Crimen y castigo*, que han producido doce películas, de diferentes nacionalidades, cada una.

Estos datos facilitan una idea de cómo la literatura ha sido —para bien o para mal— fuente generosa de películas. En nivel inferior, el teatro también ha suministrado múltiples argumentos. Sólo el teatro español ha hecho nacer más de trescientas películas, con autores que van desde el Siglo de Oro —Calderón, por ejemplo—, a los actuales —Paso, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, etc.— pasando por Benavente, Arniches, los Quinteros y otros (6).

El problema *inicial* de las adaptaciones novelísticas está en la dificultad de condensar en unas dos horas de proyección todo el contenido de un libro. Por eso, las adaptaciones suelen ser un pálido reflejo de la belleza literaria de novelas importantes. Y acostumbra suceder que el cine logra películas sobresalientes de novelas más bien medianas —*Rebeca*, de Daphne du Maurier, es un inevitable ejemplo— y, en cambio, no suele lograr filmes de categoría cuando escoge novelas de valor universal. El *Quijote* es un caso de novela cuya grandeza no ha reflejado el cine con demasiada fortuna. Hay excepciones: *El gatopardo* es una buena novela y también una buena película.

Pero el principal problema es su diferente lenguaje: el cine debe de reducir a imágenes el contenido literario de una novela y esto es difícilísimo. Por otra parte, la riqueza del diálogo novelístico queda minimizada, porque el cine exige un tratamiento distinto, un ritmo diferente, un *tempo* particular (7).

De vez en cuando, se intentan versiones cinematográficas muy literales, en el terreno del teatro, pero el resultado tampoco es convincente. Así, el

---

(6) Como complemento de estas afirmaciones, pueden consultarse los interesantes trabajos estadísticos publicados por Angel Falquina, en «La estafeta literaria», números 415, 418, 419, 432 y 436.

(7) «El viejo problema de la adaptación —ha dicho recientemente Alfonso Sánchez— se reduce o se eleva a eso: lograr la traducción estética en otro lenguaje».



*Otelo* de Stuart Bruge, interpretado por Lawrence Olivier, seguía a la letra el texto sespiriano, sin lograr superar el *teatro fotografiado* —aunque magnífico teatro—, por mucho que la cámara variase de emplazamiento. Un *Otelo* anterior, de Orson Welles, como actor y director, sí suponía un intento de reflejar en imágenes el atormentado mundo interior del protagonista. Jorge Grau, con gran precisión, ha escrito a este propósito lo siguiente: “Para el autor cinematográfico, la obra teatral no debería ser más que una realidad externa a él, que pueda ser interpretada —yo diría, debe— con entera libertad, asimilada plenamente y plenamente también compartida, pero sin respeto ninguno a su texto, personajes o *arquitectura* (8). Sólo con un criterio así, puede aceptarse la teoría del realizador francés Jacques Feyder, al afirmar que “es posible extraer un film atrayente y humano lo mismo del décimo capítulo de “El espíritu de las leyes”, de Montesquieu, que de una página del “Zarathustra”, de Nietzsche, o de una novela de Paul de Kock”.

### 3.—PARALELISMO GRAMATICAL

Si puede hablarse del cine como lenguaje, como una forma artística de comunicación, hay que hablar también de una gramática del cine, de una preceptiva cinematográfica. Sobre ella se afirma cualquier estilística del séptimo arte. Esta gramática no se refiere al guión, sino a la realización de ese guión: a su puesta en cine. No es, por consiguiente, una gramática para guionistas, sino para directores, para realizadores, para los hombres que han de convertir en materia fílmica la historia previamente escrita.

El cine utiliza, como es sabido, un elemento básico que es el *plano*. Un plano es un enfoque de la cámara hacia algo y que se concreta en una plasmación de imágenes. El plano se considera que sigue siendo el mismo mientras no haya un salto a otra cosa, o un corte brusco de distancia al mismo objeto. Pues bien, el plano es el equivalente a la frase literaria. Un trozo de película a base de planos muy breves, muy rápidos, sería la réplica cinematográfica a un texto de frases muy cortas, muy acuciantes. En cambio, para visualizar un texto de Pereda o Ricardo León ningún cineísta emplearía esta mecánica, sino planos largos, sostenidos, y suaves recorridos de cámara sobre los hombres y las cosas.

---

(8) *Teatro y cine*, artículo en «La estafeta literaria», núm. 415.



El énfasis de la adjetivación lo sustituye el cine con el enfoque de los objetos desde ángulos bajos, con el tomavistas a ras del suelo, para dar grandeza o realce a lo que se fotografía. Y la música de fondo completa esta impresión. Inversamente, los planos desde puntos altos imprimen una idea de empuqueñecimiento, debilidad, soledad, incapacidad para algo..., en sustitución de las frases literarias que en la novela se usarían para indicar todo esto.

El concepto de escena es muy parecido al de novela y teatro —hechos que suceden en un mismo lugar—, pero el cine utiliza otro elemento, llamado *secuencia* que, con otro nombre, también existe en literatura. Secuencia —del latín *sequentia*, continuación— es un grupo de escenas ligadas entre sí por razón de una continuidad en el tiempo. Equivale a lo que en literatura tradicional han sido los *capítulos*. Cuando en el cine termina una secuencia se suele oscurecer la pantalla unos segundos: es lo que se llama un *fundido en negro* o un *cierre en negro*. Lo que le sigue acostumbra ser otra cosa distinta, en otro lugar o en otro momento. El director y escritor Enrique Gómez (9) decía que un *fundido en negro* era como un fin de capítulo y la apreciación es acertada.

Muchas de las figuras retóricas de la preceptiva literaria se dan en el cine de una manera análoga. Es muy frecuente el hipérbaton cuando se altera el orden lógico de las imágenes. (Toda escena retrospectiva —o sea, cuando un personaje “recuerda” algo— es un modo de hipérbaton, tomado el concepto en un sentido amplio, claro está). Algo parecido pasa con la elipsis, cuando se sustituye por un sonido una imagen que se desea más bien sugerir que presentar. (El clamor de la multitud, en la vieja *María Antonieta*, de Van Dyke, para indicar que la guillotina había actuado). Así, también la metáfora, un tanto olvidada por el cine moderno, pero muy expresiva siempre: por ejemplo, cuando una tormenta expresa un estado de ánimo alterado. Otro tanto puede decirse de la antitesis: el silbido del tren, escuchado en una prisión, realza más la idea de falta de libertad. O la paradoja, que subraya situaciones fuertemente contrastadas y de la que puede recordarse un ejemplo clásico: el film sueco *Siempre dinero*, donde Nils Pope, reducido a la máxima miseria, encuentra un empleo para quemar grandes montones de billetes muy gastados.

---

(9) En su libro *El guión cinematográfico: su teoría y su técnica*. M. Aguilar, editor. Madrid, 1944.





#### 4.—INFLUENCIA DEL CINE EN LA LITERATURA

Si la literatura ha influido muchas veces en el cine, como queda dicho, también es cierto que, recíprocamente, el cine influye en la literatura de nuestro siglo. Hay ya varias generaciones de novelistas que se han formado en contacto con el espectáculo cinematográfico, por lo que "algunos autores modernos llegan a ver escenas y a describirlas según la óptica del objetivo cinematográfico" (10).

Un ejemplo puede ser este párrafo de Percy Brown, que nos traslada visualmente a ese "mundo de los sueños" en que el cine nos sumerge en ocasiones: "La gran mancha blanca se achicaba, se achicaba... Ya era tan sólo un círculo flotando a mis ojos en un parpadeo... Y así fue acercándose, como si quisiera meterse dentro de mí. Ya estaba tan próxima que parecía una gota de agua sobre mis pupilas... Y fue como si todo mi ser hubiera pasado a través de aquel punto luminoso" (11).

O este otro, de Vicky Baum, en *El lago de las damas*, que parece contener la situación y movimiento de la cámara: "Mientras Hell estaba acostado boca abajo como una tortuga, con su saco tirolés sobre la espalda, aparecieron algunas personas en el paseo desierto. Cuatro pies rodearon a Hell, tumbado; dos eran masculinos; dos, femeninos. Los cuatro tenían ataduras finas y aparecían embutidos en gruesos zapatos, sobre los cuales caían sueltos calcetines de lana. Hell volvió la cabeza y, en su perspectiva, no pudo ver más que las piernas de la joven, que se perdían justamente por encima de las delgadas rodillas, en la sombra de un traje de deporte" (12).

Más modernamente, Françoise Sagan también describe con técnica de cine una escena de *Buenos días, tristeza*, al decir que veía en primer término el hombro y el cabello de un personaje que estaba de espaldas, en lo alto de una escalera; a mitad de ésta, a otro personaje, y abajo, al fondo, a varios más. La llamada "escuela de la mirada" y, en general, todo el objetivismo literario están impregnados de ese lenguaje sutil de la cámara, que unas veces es frío, penetrante, incisivo, con el realismo de lo documental, y otras, sugeridor y casi mágico.

---

(10) *Puissance du cinéma*, de Eva Lie. Editions des Nouveaux Cahiers. Suíza, 1942.

(11) *Viajes y narraciones*, de Percy Brown. Madrid, 1947. Pág. 43.

(12) Recogido por Eva Lie en su obra citada.

