



¡ÁBRETE LIBRO!

REVISTA SOBRE LIBROS Y AUTORES



mayo-julio 2009

Número 1.

La literatura y el cine

Editorial

Arantza Ibergallartu

Los entusiastas de la lectura siempre hemos encajado mal la eficiencia de una sola imagen. Poco después de que el gran Chaplin se encargara de fundamentar la afamada sentencia, llegó la banda sonora, y la hacendosa imagen pudo al fin zafarse de tamaña responsabilidad: dejaba de ser preciso hacerse eco de tan dilatado discurso, más bien propio del mundo de las letras. Claro que para entonces, Griffith, padre del cine moderno, ya había acreditado que la pantalla era capaz, por sí misma, no solo de contar historias, sino de transmitir y emocionar.

Siendo que el arte ha reflejado siempre la búsqueda del hombre, no sorprende la espontánea sintonía entre sus diferentes manifestaciones. Desde sus inicios, el cine ha rondado a la literatura abordándola en todos sus géneros, al tiempo que el lenguaje de la pantalla ha sido constante referencia para autores que incorporan procedimientos cinematográficos en el desarrollo de sus narraciones. Tal es este vínculo, que el propio guión se insinúa nuevo género literario. También desde la combinación texto-imagen,

el cómic acredita una voz singular dentro de la literatura. Aún por comprender y explorar, es deuda pendiente para muchos de nosotros.

Parece tarea fácil pero hacer de un libro una película es cosa de valientes dado que el lector espera encontrar en la cinta la traslación de la obra literaria. Pero el cine es otra cosa... la proyección vierte el contenido del mensaje con sus particulares ingredientes. Desde la seducción que prestan imagen y sonido, se hace preciso desmontar la estructura narrativa para adaptarla al discurso fílmico. Es decir, la obra escrita debe descodificarse y reinventarse. Es así que imperiosamente se transforma: la historia deja de ser Literatura para convertirse en Cine.

Y por rendir a cada arte el culto que se merece, yo les propongo que cuando acudan a una sala a ver la obra que leyeron, ocupen sus asientos dispuestos a ver Cine. Merece la pena.

El guión cinematográfico como género literario

PFANNER Y ANNAWALSH

Hace tiempo que la teoría literaria empezó a debatirlo: ¿puede considerarse un guión cinematográfico una obra literaria de pleno derecho? ¿Es un género literario más? ¿Es necesario eliminar la frontera que desde hace demasiado tiempo separan la escritura cinematográfica y la literaria?

En el ámbito de las letras existe una opinión mayoritaria que considera el guón como una forma de transición entre la obra literaria y la obra cinematográfica; un escalón técnico, una obra imperfecta, una burocracia que exclusivamente debería llevar al resultado final de una película. Sin embargo, pocas veces el guón cinematográfico termina siendo una representación exacta cuando llega a la pantalla de cine. Es el mismo caso que podemos contrastar cuando lo que se adapta es obra teatral: tanto el guón como el texto teatral no están concebidos para ser leídos como una obra literaria más. Son textos cuya interpretación definitiva queda matizada por un entorno que en casi todas las ocasiones queda al margen del escritor.

Una película, una obra acabada y puesta a disposición del público, no es otra cosa que la interpretación de un guón, una versión que depende de la personalidad de un director, de la capacidad técnica de un equipo o de la presencia más o menos evidente de un equipo de producción. Un film pasa por la experiencia del rodaje y de la postproducción, y nada de ello le es ajeno.

Por otro lado, el proceso de elaboración de un guón es largo, responde a

diferentes modelos y su escritura consta de varias etapas, partiendo de una idea inicial, la elaboración de una sinopsis, etc., y que culmina en una extensa obra escrita en la que, en el modelo estandarizado, cada página equivale aproximadamente a un minuto del film. Ese texto final, ese que en el mundo del cine se llama abiertamente guón literario, es el que posteriormente pasa a manos del realizador, quien se encargará de adaptarlo a imágenes a través del guón técnico. El guón literario es, en consecuencia, la narración de una historia que se desea contar, un texto donde, además de los diálogos, abunda en las descripciones. Es este aspecto el que lo distingue del género dramático o teatral. Es una historia con la característica definitoria de pretender ser visual, escrito para que puedas verlo más tarde en su proyección en una pantalla.

Partimos de todas esas variantes y somos conscientes de su complejidad. El guón no deja de ser una parte más, importante en todo caso, del engranaje de la creación cinematográfica. Sin embargo, el guón como paso intermedio entre la literatura y el cine reclama un lugar en el ámbito de la creación literaria. Un lugar que incluso lo aísle del resultado final del proyecto en el que se inscribe. Por todos es conocida aquella frase que dice que un buen guón puede dar una mala película, o su contrario. Y, además, ¿cuántos guiones se han quedado en un cajón sin poder filmarse? Así ocurrió con la versión

de *El embrujo de Shanghai* que iba a dirigir **Víctor Erice**, guión que se llevó todos los elogios de **Juan Marsé** pero que al final fue descartado por el productor **Andrés Vicente Gómez**, quien se decantó por **Fernando Trueba** para llevar a cabo el proyecto, descartando el guión original. ¿Qué ocurre con esos guiones perdidos? ¿Alguna vez serán recuperados? ¿Merecen ser olvidados? Todos conocemos guiones que han sido filmados décadas después, como fue el caso de *La vaquilla*, guión de **Rafael Azcona**, que por motivos de censura esperó su momento durante más de treinta años, hasta que **Luis García Berlanga** pudo llevarlo a la pantalla. Es un terreno demasiado amplio, una cantidad considerable de obras abortadas o aplazadas sobre las que es imposible no fijarse.

Nos movemos en un terreno ambiguo, poco frecuentado por la teoría o por la literatura en general. Sin embargo, el guón comparte con los géneros literarios de siempre una misma proyección y un mismo objetivo: contar historias. Y para ello parte de una serie de estructuras y de normas de trabajo que no son ajena a las técnicas literarias al uso. Comparte la forma, comparte el fondo; comparte códigos, tradiciones, temas... ¿No es, por tanto, también un género literario?

Pere Gimferrer, en su ensayo *Cine y literatura*, hablaba del guón cinematográfico como representante de un género literario nuevo y anómalo. Pero lo consideraba género, levantando cierta polémica ya en los años 80 en el ámbito de los estudios literarios. En el otro extremo del debate, el director de cine ruso **Andrei Tarkovski** negaba en sus ensayos teóricos (ver *Esculpir en el tiempo*) tal consideración, mientras que **Jean-Luc Godard** renegaba de la literatura por considerarla una rémora para la evolución histórica del arte cinematográfico. El debate entre los propios creadores ha sido siempre vivo y encontrado, y de toda esta dialéctica ha sido siempre la que más frutos ha dado.

Desde la literatura, autores como **Dos Passos** y **Valle-Inclán**, que nunca

escribieron un guón, ofrecen en sus obras claras influencias del lenguaje cinematográfico (la inclusión de primeros planos, la narración extremadamente visual, descripciones que recuerdan travellings...). Desde los orígenes del cine, la literatura ha impuesto su presencia, imprimiendo en la estética y el lenguaje sus propios códigos. Así lo reconoció **David Wark Griffith** (*El nacimiento de una nación*, 1915; *Intolerancia*, 1916) cuando derivó una primeriza escala de planos a partir de sus lecturas de las novelas de **Charles Dickens**. El montaje cinematográfico, apuntado ya por **Griffith** y teorizado poco después por **Sergei M. Eisenstein**, sería una derivación de la literatura; el cine, su técnica y su expresividad, nacería, según esta teoría fundacional, de una lectura visual y visionaria de la novela decimonónica.

Y en su vertiente poética, **Pier Paolo Pasolini** llevó al cine la fragmentación de su poesía gracias a una relectura personalísima del montaje. **Pasolini** se consideraba a sí mismo como un literato metido a director, y su cine no hace otra cosa que demostrar la fina frontera que separa ambas artes. Escritores y guionistas han compartido oficio desde siempre: **William Faulkner** adaptando una novela de **Raymond Chandler** al cine, o el propio **Chandler** recuperando una novela inacabada y convirtiéndola en guón; el anteriormente citado **Rafael Azcona** sacrificando una carrera literaria para escribir los mejores guiones del cine español, y **Luis Buñuel** reconociendo su incapacidad para la escritura y rodeándose de escritores de la talla de **Max Aub** o **Juan Larrea** para proyectos que terminaron en película (*Los olvidados*, 1950, en el caso de **Aub**) o en guiones sin versión cinematográfica (*Ilegible, hijo de flauta*, con **Larrea**), que aún hoy esperan su oportunidad y reconocimiento.

Casos que dibujan un margen entre cine y literatura como un territorio extremadamente difuso. Visiones diversas de un mismo acto creativo que quizás hoy empiezan encontrarse.

Cine y cómic

Amigos con derecho a roce

Eduardo M.

Con el nuevo siglo, la adaptación de cómics a la gran pantalla ha dejado de ser un fenómeno puntual para constituirse en tendencia. Así lo demuestran tanto el creciente número de producciones de esta naturaleza estrenadas en los últimos años como la cantidad de proyectos en curso. El presente artículo se detiene en algunos aspectos de esta larga y fructífera relación.

Un dato parece demostrar que la relación entre cómic y cine ha entrado recientemente en una nueva fase: no sólo aumenta el número de adaptaciones que se estrenan, además la tipología de las obras adaptadas es cada vez más variada. Así, no sólo la familia superheroica o los autores más populares en el mercado americano (**Will Eisner, Frank Miller, Alan Moore**) han tenido su oportunidad de la mano de Hollywood; también han sido adaptados trabajos del ámbito independiente (*Camino a la perdición* de **Max Allan Collins y Richard Piers Rayner**, *Una historia de violencia* de **John Wagner y Vince Locke**) o del *underground* (*Ghost World* de **Daniel Clowes**, *American Splendor* de **Harvey Pekar**); el manga (*Meteoro-Speed Racer* de **Tatsuo Yoshida**, *Bola de Dragón* de **Akira Toriyama**) y algunas de las franquicias más exitosas de la BD europea (*Asterix* de **Goscinny y Uderzo**, *Lucky Luke* de **Morris**,

Iznogud de **Goscinny y Tabary** o, en un futuro próximo, *Tintin* de **Hergé**) han gozado también de su oportunidad; el propio tebeo hispano se ha sumado a la corriente (a *Mortadelo y Filemón* de **Ibáñez** se unirá pronto el *Capitán Trueno* de **Víctor Mora y Ambrós**).

Sin embargo, conviene dejar claro que si bien el salto cuantitativo en los últimos años es evidente, los personajes e historias surgidos del mundo de la viñeta han inspirado al cine desde siempre¹. Sin duda, el avance del cómic en cuanto a su consideración social en los últimos años se ha traducido en una mayor atención por parte de otros medios. No obstante, el fenómeno es más complejo y admite otras muchas explicaciones.

Por una parte, la popularidad de algunos personajes de cómic los convierte en un

¹ The Internet Movie Database registra en torno a 800 largometrajes basados en cómics, el más antiguo de los cuales, *Trouble in Hogan's alley*, data de 1900. Sin embargo, cerca del 40% de las películas que integran el listado han sido producidas en los últimos diez años.

objetivo de gran atractivo para el cine comercial, que en los últimos años se esfuerza por crear franquicias duraderas a partir de diferentes iconos de la cultura de masas. Además, los más recientes avances técnicos han facilitado notablemente la tarea de trasladar a la pantalla el imaginario de los autores de cómic. La introducción y mejora de técnicas digitales y su combinación con el trabajo de maquilladores y escenógrafos ha permitido reproducir seres y localizaciones con un grado de realismo que hace unos años resultaba inalcanzable. Los escenarios fantásticos, la acción superheroica o la estilización *cartoon* pueden hoy ser trasladados a la gran pantalla con un grado de similitud formal hasta ahora imposible. Y viceversa, porque el catálogo tecnológico de que dispone hoy el cine parece demandar un tipo de producciones que permitan desarrollar al máximo sus posibilidades.

Pero hay más factores a considerar. En el caso del *mainstream* norteamericano, el continuado descenso en las ventas de cómics por parte de las dos grandes editoriales de títulos superheroicos², [Marvel](#) y [DC](#), las ha forzado a buscar nuevas estrategias comerciales, entre las cuales destaca la producción sostenida de películas basadas en personajes de su propiedad. Si DC cómics pertenece a un entramado empresarial tan vinculado a la producción cinematográfica como [Warner Bros.](#), Marvel optó a finales de los 90 por crear su propia productora, [Marvel Studios](#), a través de la cual desarrolla desde entonces sus proyectos para la gran pantalla. Cine y cómic se ensamblan desde el origen en una estrategia que es todavía más compleja, al incorporar otras formas de rentabilización de sus licencias: *merchandising*, series de televisión, videojuegos, etc. El cine ha contribuido a salvar la viabilidad de unas editoriales que dudosamente podrían

sustentarse hoy sólo en la venta de cómics³, y no ha faltado quien aventure que el futuro de los superhéroes, a medida que se mejoren las técnicas digitales y se abaratén los costes, es la producción directa para la gran pantalla. Por el momento, tanto Marvel como DC están listas para dar el siguiente paso en el desarrollo de sus proyectos cinematográficos: la unificación de sus respectivos universos también en la gran pantalla⁴.

Dada la larga relación entre cine y cómic, no es de extrañar que haya habido influencias mutuas. Así, durante los años 60 y 70, autores de historieta tan reconocidos como [Will Eisner](#), [Jim Steranko](#) o [Richard Corben](#), introdujeron algunas técnicas novedosas que pretendían aproximar el cómic a la narrativa cinematográfica⁵. De igual modo, la influencia de los tebeos se ha dejado sentir también en el celuloide, en cuestiones como la imitación del trazo expresionista en el aspecto de los personajes (*Popeye* de Robert Altman), el recurso a los colores básicos (*Dick Tracy* de Warren Beatty), la división de la pantalla en viñetas (*Hulk* de Ang Lee), etc.

Más recientemente, películas como *Sin City*, *300* o, en menor medida, *Watchmen*, han ensayado una nueva vía, la de la transcripción literal, casi viñeta a viñeta, del cómic a la gran

³ De hecho, Marvel Entertainment quebró en el año 1996, si bien por motivos no directamente relacionados con el volumen de ventas.

⁴ Hace tiempo que se habla en DC cómics de un proyecto conjunto *Superman/Batman* que no termina de cuajar; en cualquier caso, está ya en marcha una película de la *Liga de la Justicia* en la que ambos personajes compartirían pantalla junto a otros héroes de la compañía. Más avanzada se encuentra Marvel, que unificaría bajo un solo título, *Los Vengadores*, a un conjunto de personajes que ya habrían protagonizado películas en solitario: **Iron Man** y la nueva versión de **Hulk** (ya estrenadas), junto a **Thor** y el **Capitán América** (con proyectos en fase de producción).

⁵ Para saber más acerca de estas innovaciones puede leerse [este magnífico artículo](#) de **José Antonio Serrano** sobre **Jim Steranko**.

² A mediados de los 80, un título puntero podía vender en torno a 750.000 ejemplares en Estados Unidos; a día de hoy, pocas cabeceras exceden las 150.000 unidades vendidas.

pantalla. Se trata de una apuesta arriesgada, directamente derivada del actual estado tecnológico y que ha sido aplaudida tanto por su audacia visual como por llevar al extremo la idea de fidelidad al original. Sin embargo, este último aspecto ha sido muy contestado desde otras posiciones, que acusan a esta forma de hacer cine de desconocer las diferencias entre ambos medios.

En una primera aproximación puede parecer que cine y cómic, como medios que narran a través de imágenes generalmente acompañadas de texto, se valen de lenguajes semejantes. De hecho, durante un tiempo obtuvo cierta difusión la idea del cómic como "cine para pobres", al percibirse los tebeos como una versión mutilada del espectáculo cinematográfico: sin movimiento ni sonido, producidos y difundidos como un entretenimiento barato en contraste con el glamour y la carestía de las superproducciones de la gran pantalla. Se trata de una visión errónea que jerarquiza injustificadamente dos medios autónomos y obvia sus notables diferencias.

Cómic y cine deparan al público roles distintos, el de lector en un caso y el de espectador en el otro. Ante la gran pantalla, el espectador accede a un producto acabado y lo hace a un ritmo que le viene impuesto. Es el director quien, fundamentalmente a través del montaje, mantiene un absoluto control sobre la cadencia de la narración. Frente a esta contemplación pasiva, los cómics se leen; no sólo se lee el texto sino también la imagen. El lenguaje del cómic consiste esencialmente en la yuxtaposición de imágenes estáticas capturadas en viñetas, de modo que entre una viñeta y otra existe una ruptura de continuidad, una elipsis que el lector debe dotar de contenido⁶. Así pues, el lector construye activamente la narración interpretando no sólo los hechos que tienen lugar en las viñetas sino también entre las

viñetas. Los recursos de que dispone el autor de cómics (la composición de página, el número y tamaño de las viñetas, la disposición y contenido de los bocadillos, de las onomatopeyas, etc.) condicionan el ritmo de lectura, pero no pueden determinarlo absolutamente.

El storyboard, a mitad de camino entre cómic y cine, ejemplifica correctamente las diferencias entre ambos medios. En un Storyboard todas las viñetas son de igual tamaño y se suelen disponer en una sucesión inequívoca: de izquierda a derecha, de arriba abajo. Ello es así porque la pantalla de cine es única e indivisible y el concepto de página no le resulta aplicable. Si un Storyboard leído como cómic resulta demasiado elemental, debemos preguntarnos hasta qué punto es adecuado tomar un cómic como Storyboard. Las viñetas adquieren sentido en el entorno de una página y al servicio de un lenguaje narrativo específico, el del cómic. Trasladarlas unitariamente a la pantalla es descontextualizarlas, desarticular un discurso más complejo y autoimponerse unas opciones visuales que no tienen por qué ser las más efectivas en términos cinematográficos⁷.

En el caso de las tres películas mencionadas (*Sin City*, *300*, *Watchmen*), el resultado es más artificioso cuanto más anclada está cada una de ellas en el referente original, lo cual, lejos de asimilar ambos medios, termina por poner de relieve sus

⁷ Marjane Satrapi, que co-dirigió la adaptación al cine de su obra *Persépolis*, señalaba en una entrevista: "En vez de coger el cómic e ir filmando cada viñeta, dejamos el libro aparte y lo tomamos sólo como base. Había que utilizar otro lenguaje. Quien piense que el cómic es un buen storyboard está equivocado. El lenguaje del cine es distinto. Tiene otros instrumentos, como la música, el sonido, el movimiento... Y al mismo tiempo no puedes confiar en la imaginación del espectador tanto como en la del lector. En la película impones una historia al que la ve. En el libro tienes la posibilidad de imaginar mucho más entre viñeta y viñeta". Público, 28 de octubre de 2008.

⁶ Scott McCloud denomina a este fenómeno "clausura" en su ya clásico Comprender el cómic.

diferencias⁸. No obstante, sería injusto no reconocer tanto su desafiante heterodoxia como su voluntad de incorporar nuevas formas de expresión al lenguaje cinematográfico.

Está por ver si esta forma de adaptar se proyecta hacia el futuro o si, por el contrario,

⁸ Señala el crítico **Jordi Costa** ([Esparta anabolizada](#), El País, 23 de mayo de 2007) que la versión cinematográfica de *300* "(...) no es tanto una adaptación caligráfica como una traición medular", conclusión que bien podría aplicarse a las otras dos películas.

se queda en una simple moda. Sea como sea, parece indiscutible que entre cine y cómic hay demasiada promiscuidad para que sigamos creyéndonos que sólo son amigos.

Cine / literatura (*)

Ritos de pasaje

Andrómeda



*En **Cine/Literatura**, Sergio Wolf desmitifica la idea de que la obra literaria deba trasladarse íntegramente a su versión cinematográfica, destacando las dificultades y matices a los que se enfrenta esta última en sus intentos por ser fiel al texto, dentro de lo que le permite su propia autonomía.*

En esta obra se analizan algunos aspectos relacionados con la literatura y su interpretación cinematográfica. El autor advierte desde el prólogo que el tema central radica en "el proceso de transportar un texto a un filme", y que se trabajará con obras literarias consideradas como buena literatura para analizar los principales aspectos de su traslación al cine. Asimismo, advierte que prefiere el término "transposición" a

adaptación, ya que este último supone, desde su punto de vista, un significado negativo que, a grandes rasgos, se englobaría en la "inadaptación" y en el hecho de que un formato (literario), tendría que caber en otro (cinematográfico). En cambio, "transposición" implicaría la idea de "traslado", que en este sentido sería mucho más apta para definir la labor que nos ocupa al incursionar en el texto de Wolf.

La literatura tiene un invaluable valor como fuente argumental y el cine se encargaría de “popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escritor”.

El autor analiza paso a paso los diversos factores que tienen que ver con este hecho, exemplificando con distintos textos llevados a la pantalla y demostrando que es la creatividad y la inventiva del cineasta (y del guionista) lo que hace la diferencia real entre las distintas versiones cinematográficas de un mismo texto. Se aborda principalmente el asunto que procede a equiparar el resultado fílmico con el de la obra literaria, que por lo general otorga un mayor valor a esta última al momento de evaluar. Los cambios hechos al texto en su preparación para vincularlo a la pantalla suelen criticarse despiadadamente; no se perdonan la grave falta que supone hacer transformaciones sustanciales en el relato aunque, por otra parte, no es tan común que el espectador se detenga a pensar en que la alteración de diversos aspectos es esencial a una forma artística diferente, que contiene otras reglas en base a su propia naturaleza. Dicho de otra manera, tal parece que en el cine los resultados se observan y examinan en mayor medida que el complejo proceso creador.

Al tratarse de medios diversos, literatura y cine deberían tomar esa distancia que los distingue ante los ojos de quienes pretenden ver sus elementos cohesionados.

El principal problema radica en que se piensa que al llevar una obra a la pantalla se está “traduciendo” al cine, por lo que la idea de “traición” se hace presente:

“La idea de la transposición como traición recorre la historia de la literatura y sus conexiones con el mercado, pero también las relaciones de la literatura y el cine en tanto soportes específicos y diferentes”.

Al hablar de traducción, el autor indica que esto supone conservar al máximo la fidelidad al texto, aclarando que la transposición no deja de requerir un espacio de acción propio.

Se habla también de la sustitución como un remedio a la traición, a esa cuenta pendiente

que adquiere el cine al cometer la falta de modificar la obra para poder trasladarla al cine. Los mismos autores se quejan frecuentemente al no ver en la pantalla sus novelas como las habían imaginado.

Pero el cine y la literatura son disciplinas que tienen sólo algunas coincidencias; su lenguaje expresivo difiere ante la realidad de las palabras empleadas en el texto y las imágenes y sonidos predominantes en el cine.

Cada transposición (no olvidemos que el autor prefiere no usar el término adaptación) presenta sus propias dificultades; hay aspectos que no se pueden transferir al cine, por lo que la búsqueda de elementos compensatorios es interminable.

El autor declara que existen “zonas compartidas” entre ambos formatos artísticos, como “el contenido de la historia”, sin dejar de reiterar que cine y literatura son productos autónomos.

El guionista se enfrenta al texto desde la subjetividad que supone su individualidad y sus capacidades, por lo que a menudo el guión tiene que ver más con su concepción o punto de vista que con la propia obra literaria.

Por otra parte, destaca el aspecto concerniente a la voz *off*, que se utiliza en el cine independientemente de su presencia en el texto para suplir algunas situaciones imposibles de contar de otra manera (como el monólogo interior en algunos casos). El autor insiste en que este recurso no es una manera de simplificar el hecho de transponer la obra al cine, ya que su manejo no es tan sencillo. El mencionado monólogo interior, empleado en literatura, constituye uno de los aspectos más complejos que se presentan al cineasta, siendo la voz *off* uno de sus remedios, aunque sus efectos difieren considerablemente de los de la obra literaria, sobre todo por considerarse como más impersonal.

Los problemas a los que se enfrenta el guionista son proporcionales a la diversidad de estilos literarios. Si en una obra destaca la función poética del lenguaje, por ejemplo, el encargado de transponerlo al formato cinematográfico se verá forzado a tomar decisiones que ya no pueden resolverse

mediante el recurso de la voz *off*. De cualquier manera, el cineasta buscará que su película "recupere, reproduzca o prolongue el 'efecto' que produjo en él el texto".

Sin embargo, cuando se trata de recuerdos o de penetrar en el mundo onírico, el cine logra su transmisión con mayor facilidad, siendo el flashback un recurso propicio para trabajar, de distintos modos, las variantes que implican estos elementos.

La obra literaria es, pues, alterada en el curso de su transposición al cine. Coincido plenamente con la idea del autor de que "lo que quedó no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película".

Indudablemente tendemos a buscar similitudes entre una película y el texto en que se apoya, a verla con la esperanza y la predisposición de encontrar las palabras del autor fielmente reflejadas en la composición cinematográfica, sin detenernos a pensar en que nos enfrentamos a un producto independiente que se rige por sus propias leyes, que debe condensar obras extensas y complementar relatos con la precisión que le exigen los minutos que el espectador está dispuesto a permanecer en una sala de cine.

El texto es transpuesto en base a la interpretación y al trabajo realizado por director y el guionista, y el resultado siempre deberá contemplarse a partir de este tamiz. Es de especial interés la cuestión que aborda el punto de vista del director, quien percibe el potencial cinematográfico de una obra de acuerdo a su propia lectura, aficiones y afinidades.

Se habla también de la fidelidad al texto considerando diversos aspectos –como las distintas lecturas– y estableciendo algunos patrones de acuerdo a varias adaptaciones cinematográficas.

Esta obra se abre a infinitas posibilidades de transposición gracias al número considerable de textos mencionados y

a la prolífica información sobre la labor de los cineastas para trasladarlos a otro formato, de acuerdo a sus aptitudes y percepciones, dando lugar a un producto enteramente nuevo que trasciende al texto, no en superioridad, sino en la novedad que caracteriza ahora a la historia y a la manera de contarla; en la disolución de sus componentes para recrearlos en otra disposición, tan compleja y elaborada, que merece que los observadores otorguen la atención adecuada a sus procesos antes de emitir una crítica despiadada.

De acuerdo al autor, el texto se reinventa tras su apropiación, diferenciándose sustancialmente de su fuente original, al trazarse a través de otro lenguaje y elementos.

Para terminar, me gustaría citar el epílogo, que de alguna manera concreta lo que el autor quiso transmitir a lo largo de esta obra:

Este texto intentó aproximarse a ciertos temas y problemáticas, plantear algunas hipótesis y conjeturas, discutir algunos juicios tan frecuentes como nunca revisados. Pero de las seguramente rudimentarias –y quizás equívocas– convicciones, siempre hubo una que hizo de faro y jamás fue puesta en duda, y que es de André Bazin: "Constatar que el cine ha aparecido 'después' que la novela o el teatro no significa que vaya tras sus huellas y en su mismo plano. El fenómeno cinematográfico no se ha desarrollado en absoluto en las condiciones sociales en las que subsisten las artes tradicionales. Sería tanto como pretender que la java o el fox-trot son herederos de la coreografía clásica".

Clásicos del terror literario y el cine

Julia Duce Gimeno



Es imposible hacer un análisis detallado de la relación entre cine y literatura clásica de terror. Los contactos entre una y otras son numerosos y profundos. En este artículo vamos a pasar revista a los principios de esta relación deteniéndonos en algunos de sus títulos, claves, y a hacer un seguimiento de los temas más importantes.

Desde el principio de la historia del cine el miedo jugó un importante lugar entre los argumentos. También fue el cine quien fijó los arquetipos clásicos del género; la iconografía y las novelas se leen ya con la estética fijada por sus imágenes fílmicas.

En nuestra imaginación, *Frankenstein* y *La Momia* serán para siempre Boris Karloff. Mas variedad de matices vemos en *Drácula*, que cobrara en nuestra imaginación la animalizada imagen de Max Schreck en la película de Murnau, la inquietante personalidad de Bela Lugosi, o la elegante frialdad de Christopher Lee o, finalmente, en estos últimos

años, la inquietante presencia de Gary Oldman.

Sin embargo, no son los únicos mitos literarios que se han trasladado al cine.

El origen del cine gótico, tan próximo temporalmente en su primer momento de gloria a los movimientos estéticos de las vanguardias dadaístas y de los primeros años 20, tuvo en el expresionismo cinematográfico alemán su crisol estético.

Define muy bien Martin Makus el significado del movimiento: "Su principal característica

consiste en el intento de representación opuesta al naturalismo y la observación objetiva de los hechos y sucesos externos, haciendo énfasis en lo subjetivo. Para el artista expresionista lo importante es su visión interna, que se extiende a aquello que se intenta representar deformándolo, intentando encontrar su esencia. Algunas de sus principales preocupaciones se plasmaban en críticas al materialismo dominante en la sociedad de la época, a la vida urbana y en visiones apocalípticas sobre el colapso de la civilización, a veces cargados de contenido político revolucionario."

Los márgenes temporales que se fijan para el cine expresionista, son los comprendidos entre 1913, año en el que **Paul Wegener** rueda su primera versión del "*El Estudiante de Praga*", y 1933, cuando se dispersa el grupo de directores más relevantes. Son unos años de crisis profunda que concluirán con el ascenso del nazismo y la condena de una estética alejada de la grandilocuencia en el arte que marcaba el gusto de aquellos que dominaban todos los aspectos de la vida y la cultura. En el cine dos temas fueron los dominantes: los mundos fantásticos y los dramas sociales y psicológicos.

Los directores que fueron los pioneros de su creación: **Fritz Lang**, **Friedrich Murnau**, **Paul Leni** y **Paul Wegener**, desarrollarán sus carreras en estos años y fijarán unos esquemas que traspasarán fronteras y luego, condenados al exilio, continuarán sus carreras fuera de su país.

Sin embargo la primera "película" inspirada en un clásico que fue *Frankenstein*, en 1910, realizada para los Edison Studios por **J. Seattle Dawley**, con el Kinetoscopio.

No se trataba de cine tal y como lo entendemos ahora, la técnica era distinta a las de los hermanos Lumière. Con esta la película solo podía verse por un espectador en cada pase, pero demuestra ya la evidencia, la importancia que tendría en el nacimiento del cine este género de literatura.

Pero, como decíamos, fue el cine alemán quien fijó los rasgos más característicos que luego se irían convirtiendo

en señas de identidad: los rasgos más definitorios del cine expresionista derivan del teatro de **Max Reinhardt**, auténtico revolucionario de la escena y la interpretación. Destaca el tratamiento de la luz, cercano a la pintura y los decorados interiores sobrios; los exteriores son utilizados como elementos dramáticos: son unos paisajes artificiosos y sombríos, sobrenaturales.

Los personajes exagerados rozan la normalidad para acercarse a la monstruosidad y está muy presente el tema de la doble personalidad y los juegos de sombras y espejos.

Hay un gran respeto a la unidad de tiempo, lugar y acción. Los argumentos son simples y lineales, lo que facilitaba el que no necesitaran la inclusión de carteles que explicaran lo que sucedía. La interpretación era sobria. Todos estos elementos tan simples favorecían la creación de unas atmósferas cerradas y agobiantes, en las que la historia se desarrollara sin elementos que la distrajeran. Estos cimientos iconográficos se trasladaron luego al cine Americano y constituirán las bases sobre las que se construirá el género de terror.

El cine expresionista alemán influyó de forma decisiva en la estética cinematográfica americana, ya que los talentos que crearon este cine se habían trasladado a Hollywood, y que comenzaron a surgir un tipo de películas en las que los protagonistas no eran ya los héroes y galanes, sino una galería de monstruos salidos de la literatura clásica.

Quedan como hitos el *Estudiante de Praga*, película construida sobre el relato de **Poe**, *William Wilson*, y el *Fausto* de **Goethe** se rueda en 1913, dirigida por **Stellan Rye** y protagonizada por **Paul Wegener**, que había formado parte de la compañía del director **M. Reinhardt**. Volverá a rodarse en 1926, dirigida por **Henrik Galeen**, con guion de el mismo **Galeen** y de **H. H. Ewers**. Del mismo **Ewers** se llevará a la pantalla *Alraune* (*La Mandrágora*), una traslación al universo femenino del mito de *Frankenstein*, de *Jekyll y Hyde*, de *El Golem*, mezclada con leyendas populares: La mujer fatal. Es rodada varias veces pero nos llega en la versión 1926.

El cine cristalizará el que será el malvado por definición y que inspirará a toda una tipología de malvados absolutos: *El Doctor Mabuse*, 1922, sobre la base de una novela que pasó sin mucha pena ni gloria, del escritor belga **Jacques Norbert**. Será **Fritz Lang** quien se encargue de ello, con el actor **Rudolf Klein-Rogge** de protagonista.

Las versiones de los temas clásicos repiten una y otra vez: **Paul Wegener** realiza tres versiones, en 1915, 1917 y 1920 de *El Golem*, la novela de **Gustav Meyrick**. Es la de 1920 la fija en la memoria el personaje. Pero solo algunos mitos perduraron como arquetipos y sus imágenes se apoderarán de los personajes literarios y continuarán su desarrollo a lo largo de todos estos años. Son en los que nos vamos a fijar pasando por encima de tantos otros que quedaron en el camino.

El primero de estos personajes que se trasladó al nuevo arte fue, como hemos dicho, *Frankenstein* 1910: El personaje que imaginó **Dawley** volvía a la vida en un caldero hirviendo. Más tarde serían las fuerzas de la naturaleza quienes le transmitirían el hábito de vida. Cuando en 1931 **Boris Karloff** se convierta en la creación de **Mary Shelley**, se abrirá la puerta a toda una serie de secuelas, entre las que destaca la primera: *La novia de Frankenstein* de 1931, soberbia película a decir de la crítica mejor que su predecesora. Los títulos se suceden en una curiosa letanía: *La sombra de Frankenstein* 1939, *El fantasma de Frankenstein* 1942, *Frankenstein y el hombre lobo* 1943, *La zíngara y los monstruos* 1944, *La mansión de Dracula*, 1945, *Contra los fantasmas* 1948 y, como no, la inevitable *Abbot y Costelo contra Frankenstein*, de 1948 también. En toda esta serie de películas de los Estudios universal de Hollywood, la atención estaba fijada en el personaje del monstruo. En la década siguiente, la productora inglesa Hammer revisiones en los años 50-60, en las que más destacable es la personalidad que presta su imagen al enajenado Victor Frankenstein, el actor **Peter Cushing**. En 1970 hay una reinterpretación del mito con gran dosis de humor, *El horror de Frankenstein* y por fin una vuelta al los orígenes en 1994 con **Kenneth Branagh** y su *Frankenstein de Mary Shelley*, en la que el monstruo era encarnado por **Robert de Niro** y el mismo **Branagh** hacía el papel del

ambicioso científico. En el camino toda una serie de versiones en el Serie B en las que conviven el humor con el gore mas furibundo en los principios de los 70, hasta que el cine descubra nuevos mitos en los que cebarse esta vez puramente cinematográficos y una auténtica joya que en tono de humor pertenece ya a la historia: *El jovencito Frankenstein*, dirigida en 1974 por **Mel Brooks**.

El tema del vampiro tuvo una evolución diferente: fue adaptado al teatro muy cerca de su creación como novela. El mismo **Stoker** pensó en una versión teatral protagonizada por su tiránico amigo, el actor **Henry Irving**, que nunca vio la luz.

Desde el principio hay dos diferentes arquetipos cinematográficos del vampiro: El primero aparece fijado por **F. W. Murnau**, en 1922, en su película *Nosferatu, el vampiro* que lleva a la pantalla el libro adaptándolo y cambiando nombres, ya que no pudo conseguir los derechos de autor de la viuda de Stoker. El tenebroso Drácula que interpretará el actor **Max Scherk**, será el conde Orlov, con una estética feísta que irá progresivamente acentuándose para dar vida al vampiro más repelente del cine. Tiene una gran cantidad de escenarios exteriores y en la película consigue que la naturaleza se convierta en una prolongación de los personajes. Es un auténtico mito del cine.

Murnau fue demandado y perdió el juicio. Se ordenó destruir las copias de la película y lo que hoy nos queda es lo que sobrevivió en poder de particulares y se sacó a la luz a la muerte de la viuda del escritor.

En 1979, el director alemán **Werner Herzog** dedicó un homenaje-revisión de este film. El resultado, pese a ser realizado con un presupuesto escaso, fue aclamado por la crítica y **Klaus Kinski** realizó una formidable interpretación. Aún hubo otra película que rendía culto a este primer vampiro: en el año 2000, **Elias Merhige** rueda *La sombra del Vampiro*. En la historia es el rodaje de película de 1922 y un **John Malkovich** da vida a Murnau, que contratará a un **William Dafoe** como Max Scherk, al que convierte en un vampiro de verdada.

Este vampiro repugnante encontrará su otra cara en la versión de los estudios Universal de Hollywood que en 1931 y bajo la dirección de **Tom Brownig**, llevará al cine una versión teatral de la novela hecha en vida del escritor. Este será el que se convertirá en el Drácula clásico en la caracterización de **Bela Lugosi**, enfundado en una capa negra forrada de satén rojo, nos presentara un conde elegante frío, con unos rasgos aristocráticos que lo harán más sociable y que adoptará también luego la Hammer en sus versiones sobre el vampiro. Su secuela, *La hija de Drácula* de 1936, se inspirará en un fragmento que **Stocker** eliminaría de la novela y quedaría como cuento, *El invitado de Dracula*. Esta misma estética es la que adoptará la Hammer con la imponente presencia de **Cristopher Lee**, que le añadirá una fuerte carga erótica que no tuvo **Bela Lugosi**. Es una sexualidad perversa y amenazante. La Hammer, en su época más clásica, tuvo como referentes, personificado en dos actores estrella: el citado **Cristopher Lee** y a **Peter Cushing**, la constante presencia de la lucha entre el bien y el mal.

El contraste entre las estéticas de la Universal y la Hammer se puede seguir sobre todo en las películas que tienen como tema a Drácula: a la derivada del expresionismo con escenarios góticos y tenebrosos, telarañas, claroscuros, paisajes tormentosos, ruidos chirriantes, le sucede en los estudios ingleses un uso magistral del color, como instrumento para resaltar la fuerza de la sangre. Hay incongruencias en decorados y caracterizaciones, buscando que el espectador se sienta más próximo a la historia, que la fantasía sea más cercana.

A la par que el personaje de *Frankenstein*, las secuelas de las diferentes versiones americanas fueron múltiples, mezclando componentes según el momento, mas cargados de sexualidad, y añadiendo matices lésbicos que de alguna forma ya estaban insinuados en la *Carmilla* de **Le Fanu**. Es curiosos que el mito de la mujer vampiro haya tenido tan poca repercusión y solo se haya desarrollado como una derivación de masculino, pese a tener en literatura algunos referentes muy atractivos como la *Cristhabel* de **S.T. Coleridge**, *Thalaba el Destructor*, de **Robert Southey** y la citada *Carmilla*, por solo citar unos ejemplos. Aunque

la mujer vampiro no tuvo una película que la consagrara definitivamente como un ícono en la imaginación, merece destacar sin embargo la extraña película *Vampyr* de **Carl Dreyer** de 1931 a medio camino entre el cine sonoro y el mudo: rodada como cine sonoro seguía manteniendo carteles explicativos entre las escenas. Técnicamente fue un interesante experimento que conseguía un ambiente onírico al ser rodada solo al amanecer y al atardecer con una lente de gasa.

El personaje original de **Stocker** será nuevamente revisado en 1992 por **Francis Ford Coppola** que le dotará de un componente más romántico conciliando, de alguna manera, su imagen más animalizada para atacar a sus víctimas y adoptando la imagen del aristócrata elegante para seducir a Mina. Pero el resultado, que acerca el mito inicial a las nuevas corrientes de los temas vampíricos en literatura y cine o televisión, (medio este ultimo que ha utilizado de forma reiterada la imagen de un vampiro "bueno", que lleva su inmortalidad y su adicción como un pesada carga), ha sido de alguna forma pervertir al personaje que dio lugar al mito.

El tema de los vampiros dio un giro radical con la visión que da del mismo **Anne Rice** en literatura y la barroca escenografía con que se llevo al cine su *Entrevista con el vampiro* de 1994, dirigida por **Neil Jordan** e interpretada por **Tom Cruise** y **Brad Pitt**, en la que el personaje se convierte en un ser atormentado y añadiendo sugerencias homosexuales que si aparecían en las versiones femeninas del mito.

Otro de los temas recurrentes en el cine de terror, tratado con menos éxito en la literatura, pero con mucha presencia en el cine, sobre todo el posterior a los años 70 es el arquetipo del zombi. Tuvo unos antecedentes más difusos. No hay una novela y una película definitiva y clave como en el caso de *Frankenstein* o de *Drácula*. Sin embargo si hay varias películas de culto poco conocidas que abrieron camino: *White Zombie* de 1932 basada en el *The magic island*, de **W.B. Seabrock**, un clásico de la literatura pulp, sobre la que ya se había llevado a los escenarios teatrales una adaptación con no demasiado éxito. La otra película de referencia sobre el tema y con una base literaria es *Yo anduve con un zombie* de 1941

y dirigida por **Jacques Tourneur** y a la que se considera inspirada ligeramente en *Jane Eyre* de **Charlotte Brontë**, aunque el argumento poco tiene que ver esta película junto con *La mujer pantera*, de 1942, han pasado a la historia del cine al margen del cine de género.

Algo parecido sucedió antes con el mito de la momia. Si bien tuvo su película, la dirigida por **Karl Freund** en 1932, y protagonizada por **Boris Karloff** en 1932, no está basada en un texto concreto, sino más bien inspirada por la serie de leyendas que surgieron en torno los descubrimientos arqueológicos de la tumba de Tutankhamon y las supuestas muertes que la rodearon de un halo de maldiciones. Pero varios autores clásicos trataron el tema: **Conan Doyle**, *El anillo de Toth* o *El lote número 249*, **Teophile Gautier**, *La novela de la Momia*, **Rudyard Kipling**, *Reyes muertos*, **Poe Conversación con una Momia**, o el mismo **Stocker** con buena novela, *La joya de las siete estrellas*, sin embargo el cine se ha dejado llevar por la línea de la fantasía asociada a la historia de arqueólogos y maldiciones.

Pero si un escritor ha marcado la línea que separa los clásicos de la literatura contemporánea en el género es E. A. Poe.

Así, a principios de los años 60, la compañía American International Pictures, quiso aprovechar el tirón internacional de la Hammer y su películas de terror y acudió a **Roger Corman** para realizar una película basada en el relato de **E. A. Poe** *La caída de la casa de Usher*. Fue el punto de partida para una serie de películas basadas en los relatos del escritor que se convirtieron en un punto de referencia. **Samuell Arkoff** y **Jack Nicholson**, a la cabeza de la productora, contactan con **Richard Matheson**, autor de culto de novelas a medio camino entre la CiFi y el terror, para que escriba el guión. A *La caída de la casa de Usher* de 1960, seguirán *El pozo y el péndulo*; en el 62, *Historias de terror* (basada en los relatos *Morella*, *El barril de amontillado*, *El gato negro* y el *Extraño caso del Sr. Valdemar*) y, en el 63, *El Cuervo*. Todas ellas con guion de **Matheson** y con **Vincent Price** de protagonista.

Forman parte de serie *El entierro prematur*, de 1962, protagonizada por **Ray Millard**, *La Mascara de la muerte Roja* y *La tumba de Ligeia*, ambas de 1964.

Desmarcándose de **Poe**, rueda una película basada en la novela de **Lovecraft**, *El Caso de Charles Dexter Ward*, *El palacio encantado* 1963.

Lo característico de esta serie, además de su peculiar estética, es que las historias que las inspiran son apenas una excusa, que dan lugar a historias muy diferentes al original, pero que consiguen mantener el espíritu de Poe. Son unos filmes muy homogéneos, casi indistinguibles unos de otros, en las que el protagonista es casi siempre el actor **Vincent Price** en un protagonista con los mismos rasgos: un noble con manía persecutoria, obsesionado con maldiciones familiares y aterrorizado con la idea de ser enterrado vivo.

Estas películas eran rodadas con escaso presupuesto y pocos medios; en ellas se reutilizaban vestuarios, escenarios, objetos, e incluso la misma maqueta del Castillo con diferentes iluminaciones. La niebla disimulaba una falta de atrezzo y decorados, pero Croman fue capaz de convertir el cine B en un referente de calidad incuestionable. La creación de atmósferas cerradas y opresivas y los temas obsesivos presentes ya en los relatos de Poe son trasladados brillantemente a la pantalla, y sus temas, las enfermedades hereditarias, el miedo a la muerte y a los entierros prematuros, el miedo paranoico, las antiguas maldiciones, construyen un cine con una definida personalidad que acabará con una época de cine gótico, tras la que vendrán otros héroes perversos y otros iconos, esta vez menos románticos y mas diabólicos, iniciada tal vez por el cine de **Alfred Hitchcock** con alguna de sus obras, difíciles de deslindar entre la intriga y el terror, pero de influencia indiscutible como son *Psicosis* basada en la novela de *Robert Bloch* o *Los pájaros* sobre un relato de **Daphne du Maurier**.

El cine cambiara de mitos, y de estética, inclinándose por una tendencia que oscilará desde el Gore al cine de psicópatas y que dará lugar a otros iconos propios de otra época menos roántica.

Pero esas son otras historias.

Shakespeare.

y «Campanadas a medianoche» de Orson Welles

Conchi Sarmiento

En 1965 Orson **Welles** estrenó, a nivel mundial, «Campanadas a medianoche» en el cine Coliseo Equitativa de Zaragoza. **Welles** daba vida a Sir John Falstaff, personaje central, basado en varias obras de **William Shakespeare**, en estrecha relación entre el cine y la literatura.

Para cada hombre hay una hora, un minuto, un instante que cobra tal relevancia en su vida, que se hace eterno y se inmortaliza. Ese instante suena como una campanada a medianoche, y anuncia el paso de un antes y un después, *el fin de un hechizo*.

En sus películas, **Orson Welles** siempre trató de percibir si el motivo de la gran tragedia humana fue la pérdida de la inocencia, desarrollando el mito de la Caída. Escogió personajes de muy elevada catadura moral, psicológica y dramática para indagar en esa búsqueda y así, por ejemplo, dio vida a Charles Foster Kane (*Citizen Kane*, 1941) -su inolvidable Rosebud- o a uno de los personajes shakespeareanos más carismáticos: Sir John Falstaff, en *Campanadas a medianoche* (1965). En esta "superproducción" su prodigiosa inventiva y su desbordante imaginación, empujadas por la necesidad, se agudizaron, y sirviéndose de lo que disponía, transformó monasterios románicos en castillos ingleses, hizo que las murallas de Ávila marcaran las distancias físicas entre el mundo de la Corte y el mundo de Falstaff y que la Casa de Campo de Madrid se convirtiera en campiña británica donde se lleva a cabo una cruenta batalla de sangre, sudor y lodo.

Welles siempre pudo y supo elegir a los personajes que encarnaba. Del resto se encargó la interrelación mágica entre el cine y la literatura, que obró el milagro: Falstaff hizo suyos los rasgos físicos de **Welles** o **Welles** hizo suya la esencia de Falstaff, tanto da: lo cierto es que es inevitable para el espectador

no relacionar indisolublemente a ambos. Como tampoco podrá leer *Enrique IV* del bardo inglés sin ver a **Orson Welles** en Falstaff, ni disfrutar de *Campanadas a medianoche* sin sentir a Falstaff en **Welles**.

Para recrear a ese redomado bribón, resabiado, mentiroso, sin escrúulos, ladino, lujurioso, cobarde y bonachón Falstaff, **Welles** recopiló escenas de varias obras dramáticas de **Shakespeare**: *Ricardo II*, ambas partes de la historia de *Enrique IV* (centrándose especialmente en éstas), *Enrique V* y la comedia *Las alegres comadres de Windsor*. **Welles** y **Shakespeare** solos. El resultado es soberbio.

Los aspectos de las obras de los que **Welles** hace uso serían, someramente, los siguientes:

- *Las alegres comadres de Windsor*: De esta comedia, **Welles** acoge el carácter general de Falstaff, así como el del juez Robert Shallow (**Alan Webb**).
- *Ricardo II*: Se hace uso de detalles de esa obra para establecer los antecedentes de algunos personajes. Por ejemplo, cómo alcanza Enrique IV el trono.
- *Enrique IV*: Núcleo central de la película, pues en ella se desarrollan ambos dramas.

- *Enrique V*: Drama en el que se anuncia la muerte de Falstaff, que es lo que a **Welles** le interesa para la película:
 - La noticia de que Falstaff ha fallecido (Act. II, esc. 1), anunciada por su paje (**Beatrice Welles** en el film).
 - La "clemencia" del príncipe Hal, ahora Enrique V (**Keith Baxter**) hacia Falstaff: "*Tío de Exeter: libertad al hombre que ayer fue metido en prisión por haberse mofado de mi persona*" (Act. II, esc. 2).
 - La descripción de la muerte de Falstaff un monólogo de Mistress Quickly (**Margaret Rutherford**), (Act. II, esc. 3). Orson **Welles** se permite el lujo de filmar este largo monólogo: La tabernera apoyada en el quicio de la puerta, la mirada perdida y clavada en el techo, la voz llorosa... Un monólogo de 1 minuto y 22 segundos ante quienes velan el cuerpo del enorme Falstaff: su paje, Pistol, Nym y Bardolf.

Otro de los monólogos más largos que nos brinda la película es el que refiere el rey Enrique IV (**John Gielgud**) sobre la venida del sueño... "*Oh, Sueño, amable Sueño*" (Segunda parte: Act. I; esc. 3). En la película, es subyugante ver a ese rey solo, su rostro iluminado por la luz del amanecer tras los barrotes de hierro forjado del enorme ventanal, enjuto y solo, lamentando su falta de sueño.

Ciertamente la fuerza de ambos monólogos cobra más relevancia después de haberse visto la película.

Y es que hay momentos sobrecededores en el film que no son captados con la misma facilidad al leerse la obra. Son instantes en los que la fuerza de la interpretación, los gestos, las miradas y los silencios dicen más de lo que la lengua calla.

Esto sucede, por ejemplo, en la complicidad de Sir John Falstaff y Hal. Existe una escena especialmente inquietante, en tanto que se presenta como un vaticinio, un aviso de la futura traición de Hal: Es cuando éste le dice a Falstaff: "*Lo hago, lo haré*" ("I do, I will", Primera parte: Act. II, esc.4). **Welles** hace que Falstaff, por primera vez, vislumbre algo del futuro en un gesto fugaz, una reacción sutil, una mirada fija, un silencio espeso en medio de la algarabía general. (Un juego de representación teatral, donde Hal imita a su padre y Falstaff al propio Hal, en la taberna de Mistress Quickly). Hay algunas escenas que pronostican la futura actitud de Hal para con Falstaff (pero tal vez esa sea la más reveladora). Después, ya casi al final del film, acontece "*una de las escenas más tristes y despiadadas de la historia de la literatura y el cine*", como dice **Javier Marías** en su artículo "Todos los días llegan" (Academia, núm. 12, octubre 1995), "*aquella en la que el viejo y gordo Falstaff, mentor y compañero de correrías del príncipe Hal, se ve rechazado, negado y abominado por su pupilo una vez que éste ha sido coronado, y ya no es príncipe ni se llama Hal, sino Enrique V*".

Es la terrible caída en desgracia de Falstaff.

Un Enrique V, enfocado en contrapicado, le espeta a un Falstaff que es la viva imagen del Desengaño y de la Credulidad Traicionada: "*No te conozco, anciano. (...) He soñado largo tiempo con una especie de hombre como tú, así de libertino, pero ahora he despertado y desprecio mi sueño (...). He dado la espalda a mi antiguo yo, así que cuando oigas que vuelvo a ser el que he sido, acércate a mí y tú serás el que fuiste*" (Segunda parte: Act. V, esc. 5).

Ésas palabras son como el sonido de las campanas a medianoche para Falstaff. *I Know thee not, old man...*

El príncipe Hal también oye sus propias campanadas de medianoche, que quiebran el hechizo de las alegrías irresponsables y que le hacen "despertar" de un sueño que, ya en la vigilia de la realidad, desprecia. Ya es rey. Es una realidad que ve y que acepta y aprecia. Pero Falstaff, al despertarle –metafóricamente– el sonido de las campanadas, no desprecia su sueño del pasado. **Shakespeare** no nos da la clave de su sentir, **Welles** la cubre con un sutil velo de incredulidad: Falstaff abre los ojos a la cruel realidad y no quiere ver, pero ve. Nosotros no le vemos morir, ambos autores nos conceden esa delicadeza. Pero muere. Y lo hace víctima de la soledad, de la amistad traicionada por el poder y de su propia decrepitud. Inevitablemente la aceptación de su pena solo puede aliviarse con la muerte.

Como señala **Shakespeare** en *Las alegres comadres de Windsor*, "when night-

dogs run, all sorts of deer are chased"..., pues lo que no se puede evitar ha de ser aceptado. Y "*las cosas son siempre como son*" (Nym, en *Enrique V*: Act. I, esc. 1)

Cine infantil

¿El mata - lectores?

Hans_Christian_Andersen

Actualmente, encontramos en las carteleras decenas de películas inspiradas en los libros infantiles de mayor éxito, ¿pero consiguen esas películas acabar con la lectura? ¿O favorecen que los niños se animen a leerlo una vez vista la película? Entramos en uno de los temas de debate más delicados de la Literatura Infantil y Juvenil.

El cine y la literatura han ido muy unidos durante décadas. Se ha establecido entre ellos una relación de amor-odio que ha llevado a muchos a preferir uno u otro, pero nunca los dos. Que fácil es oír aquello de: "Seguro que la película no le llega ni a la suela de los zapatos al libro", frase típica de lector preparado que sabe que las adaptaciones cinematográficas de un libro que ha sido bueno, normalmente dejan mucho que desear. O por contra, la frase del defensor de la no-lectura, eso tan conocido de "Para qué voy a leer el libro si ya he visto la película".

Pero ¿han superado las películas a los libros? La respuesta podría ser sí y no a la vez aunque parezca una contradicción, pero está más que justificada. Sí han superado a sus homónimos escritos en: fama, renombre y conocimiento general. Si hoy en día hacemos una entrevista a niños y adultos, la mayoría ni siquiera saben que *Mary Poppins* está basada en un libro y eso mismo pasaría con *Bambi*, una de las grandes películas de **Disney**, de la que el libro ha quedado relegado al olvido casi

por completo. Pero, no han superado a los libros, porque la mayoría de estas historias no se han visto fielmente reflejadas en las adaptaciones a la gran pantalla. En muchos casos, la película le ha dado la vuelta completamente, y se ha adaptado de una manera que haga mucho más apetecible conocer el final de las películas que el de los libros. De estas apreciaciones, podemos poner como ejemplo a **Walt Disney** que ha sido considerado como el gran referente de la literatura infantil adaptada al cine, pero ¿es esa reputación verdadera y merecida? Expongo a continuación el caso más sonado.

Cuando *Mary Poppins* fue adaptada al cine, mucha gente descubrió a la niñera más famosa por primera vez. Pero esa película venía de un libro de **Pamela Lyndon Travers**, una escritora que vio como **Disney** le cambiaba por completo la historia que ella había tejido. Mary Poppins era una niñera con poca sensibilidad, sin ningún tipo de problemas por alzar la voz a los niños o echarles una buena reprimenda cuando era necesario. Era mucho más parecida a la Señorita Rothenmeier de la posterior *Heidi* que a la niñera que vemos en la película. Por contra, la Mary Poppins de la película era dulce, amable, siempre buena aunque a la vez sabía enseñar

a los niños a hacer aquello que debían. Una versión tan diferente que la autora del libro pidió expresamente que su nombre no apareciera en los créditos de la película, ya que no quería ver su nombre en una adaptación tan irreal de su libro. Con las películas de la factoría **Disney**, podríamos encontrar cantidad de casos, quizá no tan sonados como este, pero donde la película y el libro se diferencian quizá demasiado el uno del otro para llamarse adaptación.

Pero no todas las adaptaciones cinematográficas de libros infantiles son de **Disney**. Últimamente podemos encontrar en nuestras carteleras una gran cantidad de clásicos adaptados a la gran pantalla. E incluso libros que sin ser grandes best-sellers se adaptan al cine y eso les da el empujón definitivo. Presentamos a continuación algunos casos de diferente calibre:

- Libros modernos y exitosos que se convierten en película:

LAS CRÓNICAS DE SPIDERWICK escrito por **Holly Black** e ilustrado por **Tony diTerlizzi**

Publicadas en su versión escrita en noviembre de 2003, *Las Crónicas de Spiderwick* se convirtieron rápidamente en un éxito de ventas. En parte porque es una historia sencilla donde tres hermanos descubren un mundo mágico y desconocido que sirve para fomentar valores entre ellos y para con los demás. Por su parte fantástica, sin llegar a la complejidad de otros libros del estilo, presenta unos seres desconocidos para ellos y un mundo escondido que deberán ir descubriendo poco a poco. Por como nos presenta las relaciones familiares entre los hermanos y con su madre y su padre (separados poco antes), cosa que ayuda a los lectores a entender el porque los personajes son como son. Y finalmente, por las excelentes ilustraciones acompañando al texto, una fabulosa ayuda para recrear el mundo creado por **Holly Black** del genial **Tony diTerlizzi**, uno de los ilustradores de más éxito en la

actualidad y desde hace ya algunos años, que ha sabido adaptar sus ilustraciones adultas para *El señor de los anillos* al público mucho más infantil de *Spiderwick*. Sus cinco libros se leen muy rápido, ya que presentan una historia ágil, sin grandes problemas argumentales que puedan perder a los lectores y con necesidad de saber qué es lo siguiente que les sucederá a los Grace, la familia protagonista.

En su versión cinematográfica, sorprendió a todo el mundo porque es una buena película, genial para los pequeños por su sencillez y entretenida para los adultos que acompañan. A nuestro país llegó siendo una completa desconocida, ya que los libros habían llegado anteriormente pero no habían tenido la gran aceptación que recibieron en otros países. En cambio, la película se convirtió en una de las más vistas de principios de 2008, consiguiendo unas notables recaudaciones.

Claves del éxito: Una adaptación que sin ser exacta, nos presenta los mismos problemas y una historia que pasando por alto casi por completo el quinto libro, nos lleva a las mismas conclusiones. Una puesta en escena muy buena, que reúne en una sola película los 5 libros. No ha sido necesario alargar hasta cinco películas para así satisfacer las necesidades de los seguidores de los libros, ya que en 97 minutos se ha podido sacar una digna película de unos muy buenos libros fantásticos.

- Libros modernos sin renombre que se convierten en película:

LA ISLA DE NIM escrito por **Wendy Orr** e ilustrado por **Kerry Millard**

Corría 1999, cuando una editorial australiana decidió publicar un libro de aventuras protagonizado por un padre y su hija, que vivían en una isla desierta pero con todas las comodidades posibles (incluso tienen un ordenador conectado a internet). Escrita por **Wendy Orr**, en Australia se convirtió en un libro reconocido y a la autora le otorgaron

diversos premios por ese libro. Más tarde, *La isla de Nim* voló hacia otros países, entre ellos España, pero no consiguió vender muchos ejemplares. La historia es entretenida para los pequeños, con muchos toques de humor, animales que acompañan a la pequeña protagonista y dosis de aventuras, es decir, un libro que te hace pasar una tarde agradable. Con unas ilustraciones que acompañan el texto de manera oportuna y con una narración sencilla y fluida. En definitiva, un buen libro que no fue acompañado de las ventas que merecía.

Y fue 9 años después, cuando una productora decidió coger ese reconocido libro australiano, pero que había pasado sin pena ni gloria por otros países y hacer una película de lo más llamativa para los cinéfilos. Una película de aventuras, rodeada de naturaleza, momentos de intriga, emoción, y también cómicos nos prometían una buena opción para el verano. Además, para darle aún mejor pinta al asunto, **Gerard Butler, Jodie Foster y Abigail Breslin** iban a ser los protagonistas. Todo hacía pensar que se avecinaba una super-producción de Hollywood para niños, pero llegó el error. La película se tenía que estrenar en julio, a principios, cuando los pequeños acaban la escuela y un buen recurso es llevarlos al cine, pero por problemas de agendas y presentaciones se tuvo que llevar a septiembre, justo cuando esos mismos pequeños acaban de empezar el colegio, y el cine se convierte en algo muy eventual. Eso, unido a un seguido de malas críticas (posiblemente de gente que ni ha visto la película, ni ha leído el libro) llevó a la cinta a no dar el rendimiento esperado comparado con la inversión realizada.

Claves del "fracaso": El retraso del estreno fue el mayor error, ya que provocó que muchos niños que la podrían haber visto durante la etapa vacacional, no pudieran. El nulo conocimiento del libro por parte del público antes de la película, ya que después se editó tanto en castellano como en catalán en unas vistosas ediciones con la cubierta de la película. Y por último, las expectativas creadas

al público no se vieron recompensadas. Era una buena película de entretenimiento para niños, pero no la super-producción que intentaron vender.

- Libros clásicos que se convierten en película:
 - *DONDE VIVEN LOS MONSTRUOS (Where the wild things are)* escrito e ilustrado por **Maurice Sendak**

Un libro mundialmente conocido, publicado por **Harper & Row** en 1963 se ha reeditado diversas ocasiones desde entonces y se ha traducido a decenas de idiomas. En 1964 fue condecorado con la **Caldecott's Medal**, uno de los premios más importantes de la Literatura Infantil. El protagonista, Max, vive historias donde se encuentra con extraños seres fantásticos (los Wild Things en su versión inglesa). Con ellos vivirá diferentes aventuras que lo llevarán a descubrir un mundo fantástico y como no, descubrirá valores y sentimientos que antes no entendía o desconocía. Con su característica piel de lobo por caperuza, ha conquistado a diversas generaciones de lectores y ha conseguido apasionar a jóvenes y adultos.

La película aún no se ha estrenado, lo hará en Octubre de 2009 en EEUU. En España debemos esperar hasta una semana antes de Navidad, el 18 de diciembre. Dirigida por **Spike Jonze**, es una fuerte apuesta por adaptar uno de los diez libros infantiles más vendidos de la historia. Y parece que puede conseguir un buen resultado. Con un reparto bueno con gente como **Mark Ruffalo** en cuerpo y **James Gandolfini** y **Forest Whitaker** en las voces de algunos de los *Wild Things* su tráiler ya ha cazado a muchos seguidores de este gran libro. Este puede ser uno de esos extraños casos en que un libro tan clásico dentro del género puede dar una buena película. Tendremos que esperar a diciembre, pero no creo que decepcione. De momento os dejo [el tráiler](#) para que podáis abrir boca.

Claves del éxito o del fracaso: Como hemos dicho, el libro es uno de los diez más vendidos con lo que el hecho que la película no cumpla expectativas no va a generar problemas al libro. Por otro lado, la película es muy posible que funcione, ya que son muchas generaciones las que han quedado prendadas de este libro, con lo que mucha gente va a asistir a los cines durante la navidad que se va acercando, una buena época para llevar a los pequeños a descubrir uno de los libros con los que se criaron sus padres.

CONCLUSIONES

Hemos podido ver como hay diferentes casos, películas malas de libros muy buenos, libros buenos con películas a su nivel. Otros que generan dudas, etc. Pero hasta el momento, en ninguno de los casos se ha llegado a decir que una de las adaptaciones cinematográficas haya superado la calidad del libro. Quizá si que la han superado en conocimiento general, como podría ser el caso de *Bambi* o *Mary Poppins*, pero en esos casos, la adaptación nunca ha sido muy fidedigna a lo que podíamos leer en la versión escrita. Mientras que otras películas que han intentado reflejar al máximo a sus hermanos de papel, no han conseguido sino igualarlos, pero nunca llegar a superar el impacto literario. Podemos considerar eso como un buen logro de la literatura escrita, que demuestra una vez más que sigue viva, y seguirá durante unas cuantas generaciones de niños que siguen leyendo a pesar que tengan una película a su alcance.

LISTA DE TÍTULOS CITADOS:

LYNDON TRAVERS, Pamela: *Mary Poppins*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

SALTEN, Felix: *Bambi*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.

SPYRI, Joana: *Heidi*, Editorial Juventud, Barcelona, 2004.

BLACK, Holly; DiTERLIZZI, Tony: *Las crónicas de Spiderwick*, Ediciones B, Barcelona, 2008.

ORR, Wendy: *La isla de Nim*, Edelvives, Madrid, 2008.

SENDAK, Maurice: *Donde viven los monstruos* (*Where the wild things are*), Ediciones Alfaguara, Madrid, 2007.

Lo que el viento se llevó.

Del papel a la pantalla

Maider

*Un ocho de noviembre de 1900 nacía en Atlanta **Margaret Mitchell**, autora de uno de los mayores éxitos éxitos tanto literarios como cinematográficos del siglo XX.*

*La película conocida por todos, por una u otra razón, consagró definitivamente no solo el libro sino todo lo relacionado con él: la historia, los personajes, la banda sonora de la película... y como no a **Margaret Mitchell** la autora de la historia.*

A mis manos llegó Lo que el viento se llevó en 1994 y puedo decir, sin ninguna duda, que fue uno de los grandes culpables de mi actual afición a la lectura.



Margaret Mitchell

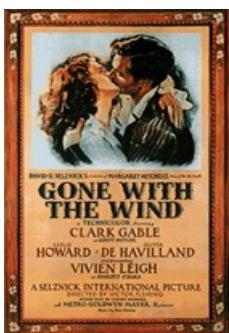
En 1926, a raíz de una rotura de tobillo que le obligó a quedarse en casa, **Margaret Mitchell**, comienza a escribir su famosa y única novela : *Lo que el viento se llevó*, novela ambientada en la guerra de secesión americana que narra las aventuras y desventuras de su protagonista: la inolvidable Scarlett O'Hara. Durante los 10 años que duró la redacción del libro, la autora se dedicó a acumular episodios y más episodios y vivió las andanzas de sus personajes como si de su propia vida se tratara. Esto se nota en el resultado final y en la construcción de los personajes por su humanidad y cercanía: parecen vivos

En la primavera de 1936, después de aquellos 10 arduos años de trabajo, *Lo que el viento se llevó* por fin ve la luz. Tuvo una repercusión inesperada, llegando a venderse hasta 50.000 ejemplares por día. Fue traducido rápidamente a todos los idiomas, e incluso, cosa rara para la época, se tradujo a Braille para que las personas invidentes pudieran leerlo. Todo esto sucedió sólo en un año.

El año siguiente a su publicación obtuvo el premio Pulitzer de literatura (uno de los premios más cotizados de los Estados Unidos). Confirmando así el éxito fulgurante de la novela.

Lo que determinó su consagración y el motivo por el que hoy en día todavía se sigue hablando de esta historia es la adaptación cinematográfica de la novela. Esta adaptación tiene lugar cuando en mayo de 1936, como se ve muy poquito después de su publicación, la colaboradora del productor cinematográfico

David. O Selznick: Katherine Brown, se pone en contacto con él y le insta, estusiasmada con la novela, a que comprará los derechos de autor para llevarla al cine. **Selznick** tuvo que sortear un montón de problemas antes de que el proyecto pudiera al fin ponerse en marcha. El presupuesto era altísimo y nadie se arriesgaba a dar el paso. Pero cuando **Jock Hay Whitney**, le dijo que estaba dispuesto a comprar los derechos de autor, **Selznick** dio por fin el paso. En junio de ese mismo año se compra los derechos autor por la nada despreciable cifra de cincuenta mil dólares americanos: un verdadero record para aquellos años.



Cartel de la película

La película más larga y costosa jamás rodada, nada menos que 238 minutos en color, su rodaje costo 4,5 millones de dólares americanos. Ganadora de ocho oscars y marco un antes y un después en el mundo del cine.

En una producción de semejante envergadura no es extraño que el rodaje fuera complicado. Una muestra: más de cinco directores dirigieron la película. Siendo **Victor Fleming** el único que aparece en los títulos de crédito.

Fue un rodaje lleno de todo tipo de anécdotas: desde las envidias entre los protagonistas, pasando por la elección de la protagonista o el odio entre los dos actores principales. Conocida es, por ejemplo, la famosa anécdota de que **Vivien Leigh**, que encarnaba el personaje de Scarlett O'Hara, comía ajos antes de las escenas donde tenía que besar a **Clark Gable**, que interpretaba a Rhett Butler, solo por fastidiarle. En definitiva, fue un rodaje arduo y complicado de seis meses de duración y más de dos años en la elección de la protagonista adecuada.

El guion del film corrió a cargo de **Sidney Howard** aunque la autora también participó en él. Como resultado de ello la esencia del libro permanece bastante fiel en la película. Aunque claro, como no podía ser de otro modo, existen diferencias entre una y otra. Lo más destacado, desde mi punto de vista, es la diferencia que existe en el personaje de Scarlett. En el libro se presenta a una chica vanidosa, fría, que se casa tres veces, tiene tres hijos y hace todo lo que está en su mano para conseguir su propia satisfacción. Mientras que en la película, aunque se mantiene todo esto en cierta medida, el personaje está mucho más suavizado siendo algo más humana y humilde. Es más políticamente correcta y para ello no dudaron en quitarle hijos, maridos,

pensamientos y todo aquello que en el libro daba carácter y fuerza al personaje. Después hay algún cambio con respecto al libro en escenarios, algún personaje que no aparece, escenas eliminadas..., etc. Pero nada que sea esencial ni relevante, siendo el espíritu del libro muy parecido al de la película.

A grandes rasgos esta es la historia de cómo se creo *Lo que el viento se llevó*. A título personal diré que para mí fue la historia que me inicio en la literatura más adulta, que me enamore de los personajes, la historia... de

todo. Y que años después cuando vi la película, también me enamore de la banda sonora, los vestidos, los actores... convirtiéndose para mí, más el libro que la película, en parte de mi vida y de mi historia personal.

Una de las escenas más famosas de la película: <http://www.youtube.com/watch?v=kdjvFstKvyk>

El género negro llevado a la pantalla.

Breve historia del género y algunos autores relevantes

Arantza Ibergallartu

*El subgénero se gesta en un viejo baúl en cuyo fondo duermen antiguas novelas policíacas catalogadas como literatura de kiosco. Como asunto central se ofrecen todas las claves para resolver un enigma, con lo que acertijos y crucigramas comparten estantería con una novela donde las reglas del juego son un fin. Desde que el ingenio de **Edgar Allan Poe** intentara descifrar el comportamiento perverso y corrupto del individuo, aún llevaría su tiempo clasificar fuera de entretenimiento este tipo de relatos. Sería el creador del afamado Detective Sherlock Holmes, Sir **Arthur Conan Doyle**, quien afianzara la novela policíaca como forma narrativa específica y de calidad.*

Heredero de la novela policial del siglo XIX, el denominado Género negro surge en Norte América en los años treinta y pronto simboliza la crítica a una acomodada sociedad que se mueve entre el bienestar social y la corrupción moral. Autores de la época como **Hammett** y **Chandler**, entre otros, transforman así esta novela de origen popular y sub-literario en un vehículo artístico de crítica social. El plano ético distancia este subgénero del modelo clásico, ya que la novela negra ofrece una visión pesimista y desesperanzadora de esa sociedad inmoral donde prevalece el dominio del poderoso sobre el débil.

Incontables citas con la pantalla hacen del género el más veterano en este tandem. Las coordenadas que lo caracterizan dejan estrecha ocasión al fracaso y a la indiferencia del espectador: trama criminal, delito, corrupción, un misterio que resolver y, cómo no, la figura estrella del relato, el detective.

Es objetivo de primer orden recrear esa turbia atmósfera social que viene a ser el

rasgo más representativo del thriller, y resulta fácil apreciar en la pantalla los juegos con luces y planos, la ambientación musical... pero el gran secreto del cine negro es adaptar el entramado al lenguaje de la pantalla salvando las complicadas características del relato: disgregación dramática, quiebra de la linealidad, fractura de las conexiones causales, fragmentación y superposición de los planos temporales... Procedimientos cinematográficos como voz en off o flash back tienen el desafío de una puesta en escena que será la definitiva conquista en la pantalla.

Dashiell Hammett (1894-1961) publica en la revista Black Mask desde los años veinte, cuando crea *El agente de la continental (Cosecha roja)* que aparecería en 28 relatos y dos novelas, pero es *El halcón maltés*, llevada a la pantalla en 1941 bajo la dirección de John Huston, la novela que coloca definitivamente al escritor de estilo impresionista como uno de los precursores del género. Su audaz detective Samuel Spade, un investigador que sabe lo que se hace, se maneja con resuelta y eficaz pericia para encontrar el paradero de una

peculiar estatuilla que desaparece entre Malta y España en el siglo XVI. Un discreto pero convincente Humphrey Bogart ampara a una desconsolada señorita que requiere sus servicios. Seductor, rudo y trámposo, el detective más bien áspero que opera al margen de la ley, y que valiéndose de su hábil oratoria manipula los acontecimientos hacia su terreno, a fin de resolver el caso, es el rasgo que define el incipiente estilo hard-boiled.

Siguiendo la forma, **Raymond Chandler** (1888-1959) crea en 1939 al detective Philip Marlowe. Su novela *El sueño eterno*, llevada a la pantalla en 1946 por el prolífico director Howard Hawks, deja constancia de brillantes diálogos donde el insigne autor vierte con generosidad lo que sería su sello personal, ironía y acidez, especialmente en su singular detective, quien pronto se convertiría en el estereotipo del género. Es el gran Humphrey quien le da vida en la pantalla: un sabueso que busca la justicia por encima de la ley y que, encañonado por un revólver, ni se molesta en sacar las manos de los bolsillos. Su única debilidad es rascarse de forma recurrente una oreja para recuperar el control de la situación. Estrategias narrativas como encender un cigarrillo interrumpen el relato con intención dilatoria en el desenlace de los hechos. Esto concede tiempo de reflexión al espectador, además de suscitar intriga y suspense. En la trama, un anciano coronel requiere los servicios del detective Philip Marlowe para destapar el chantaje que enreda a la pequeña de sus dos hijas. Humphrey se encuentra con la horma de su zapato en una castigadora Lauren Bacall, hija mayor del millonario anciano, quien, también servida en líos, intenta sacar provecho de las pesquisas de Marlowe en un juego de intriga y seducción. La cinta atrapa a pesar de lo precario del medio en aquella década pero, quizás por pretender guardar fidelidad a la novela, se torna confusa ante una trama cada vez más complicada, entre abundantes personajes. Aún así, y a razón del cuarteto que la defiende, la proyección se convertiría en un clásico.

Las traducciones acercan el género negro a España en los años setenta. Sus pioneros se convertirían al tiempo en transgresores al incorporar en su obra elementos ajenos al modelo. **Manuel Vázquez Montalbán** (1939-2003), creador del *Detective Carvalho* en una serie de veintidós volúmenes, manifestaba no considerarse escritor de novela negra ya que lo policiaco no suponía una meta para el prolífico escritor, sino el punto de partida para contar las transformaciones sociales, dentro de un proyecto de novela posmodernista. Representando esta nueva narrativa, **Eduardo Mendoza** desarrolla en su primera novela una intrincada trama de temática histórica a través de mecanismos de intriga, acción y suspense. En una descripción realista y documental que superpone hechos ficticios, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) retrata una Barcelona en plena agitación social, entre los años 1917 y 1919. Revueltas anarquistas y represión en torno a un caso de corrupción del poder entre crimen y misterio. Premio de la Crítica 1976, la obra denuncia el poder político y económico sin abandonar el sello personal del autor: humor, ironía y parodia, que imprimiría asimismo en novelas posteriores. La novela se lleva al cine en 1978 bajo la dirección de Antonio Drove. Con la interpretación, como siempre impecable, de López Vázquez, la proyección puede ser un ejemplo de cuando el cine se sirve de una novela para contar una historia: la fidelidad a la obra queda relegada a un segundo plano aunque, eso sí, la historia queda contada.

A través de un género en auge, una nutrida lista de escritores escarba con sus obras en los aspectos más conflictivos y marginales de la sociedad. La resolución del misterio deja de ser el objetivo principal. Toma importancia la acción por encima del análisis del crimen, y los emblemáticos héroes se tornan personajes derrotados, en decadencia; seres inseguros y desvalidos en busca de su identidad. El prolífico escritor y guionista **Andreu Martin**, que define su novela "*de terror urbano*", profundiza en el miedo que

origina la maldad, como potencial amenaza a la racionalidad e integridad del sujeto. Sin descuidar el aspecto lúdico de la lectura, el premiado e internacional autor desarrolla sus historias en clave de agresión, incógnita y terror. Su novela *Prótesis*, Premio Círculo del Crimen 1980, relata una espiral de venganza. Llevada a la pantalla en 1984 con el título *Fanny Pelopaja*, y bajo la dirección de Vicente Aranda, la película aborda la relación policía-delincuente. Adaptando el argumento a un mejor resultado en la pantalla, una redimida ladrona busca la oportunidad de vengarse del policía que mató a su novio. Sin profundizar en los aspectos de la delincuencia, se destaca el despreciable papel de un policía corrupto. La novela ha sido reeditada al reunir en su fórmula unas claves vigentes dentro de este degradado ambiente social.

En tanto que el cine es medio de comunicación, es notoria la floreciente doble faceta de los autores-cineastas. **Juan Madrid** se propone, con un estilo sobrio y directo, dar voz a un sórdido ambiente urbano que considera aún escasamente reflejado en la literatura. Desde la novela negra, el autor plantea una crítica de los aspectos más desagradables de la vida urbana contemporánea, y encuentra en la figura del policía el vehículo ideal para recorrer este sucio entorno. Creador en los años ochenta de la saga *Antonio Carpintero* (el investigador Toni Romano), es guionista de la teleserie *Brigada central*, que diera vida en 1989 al Comisario Flores. Su reconocida obra

comprende títulos de género negro dentro de un estilo purista, con ciertas dosis de ironía y humor amargo. Varias de sus obras se han adaptado a la gran pantalla. Entre otras, *Días contados* (1994), dirigida por Imanol Uribe, y *Tánger* (2003), donde, además de autor y guionista, debutó como director.

Actualmente, literatos, guionistas y cineastas trabajan simultáneamente para dar cuerpo y doble dimensión a una historia; se escribe la novela al tiempo que se codifica en clave de guión considerando la transposición a la gran pantalla. En plena era de la imagen afloran guionistas con una lírica que aspira a categoría literaria, y ciertas técnicas cinematográficas son ya inevitables para novedes autores de quienes se dice que escriben en imágenes. Cine y literatura, dos virtuosos lenguajes que se complementan y enriquecen.

El día de la langosta. Nathanael West (*)

Babel

Nathanael West nos acerca al Hollywood de los años treinta, mostrándonos la vida cotidiana de las personas que luchaban por hacerse un lugar en la industria del cine y cómo era la sociedad que surgió en Los Ángeles auspiciada por el fenómeno cinematográfico.

De la fábrica de sueños que Hollywood siempre fue ha quedado un rastro de ilusiones rotas ya desde sus principios, a comienzos de siglo pasado. Y es que no todo fueron las inmensas riquezas que se crearon, el glamour y el rutilar de las grandes estrellas por los pasillos de los estrenos. La industria del cine en Hollywood esconde una parte menos conocida, y menos amable en muchos casos, que algunos autores han sabido tratar en sus libros con gran pericia. Es el caso de **Budd Schulberg**, que narra en su estupenda novela *El desencantado* las dificultades de un escritor en decadencia que tiene que ganarse la vida redactando guiones, y de **Francis Scott Fitzgerald**, que en su inacabado *El último magnate* nos cuenta la historia de uno de sus famosos y casi omnipotentes productores y todas las grandezas y miserias que le rodean.

Muchos escritores de aquellos años, incluido el autor de *El día de la langosta*, trabajaron como guionistas en Hollywood, no es de extrañar que se hayan escrito algunas buenas obras sobre este mundo fascinante de los pioneros del Cine.

Y es que en una época de crisis económica, la desilusión y la sensación de fracaso de la

gente era grande y aún se acentuó por tener tan recientes los espléndidos años veinte. En parte por esta desilusión muchos narradores norteamericanos encaminaron sus escritos hacia la denuncia de una sociedad que no les gustaba. Escritores como **John Steinbeck**, **John O'hara**, **Erskine Caldwell** y el mismo **Nathanael West** denunciaron las mentiras del llamado sueño americano.

¿Y qué mayor y más bonito sueño que el Cine?

Hollywood era en los años treinta un negocio floreciente en contraste con otros sectores de la economía norteamericana. Era un lugar de buen clima y repleto de decorados de fantasía, un escenario engañoso de felicidad donde muchos fueron en busca de su oportunidad.

Así ocurre con los personajes de esta obra. Tod Hackett es el protagonista y el hilo conductor de la novela, a través de él conocemos a todos los demás. Trabaja como diseñador de decorados y está obsesionado con demostrar al mundo su talento como pintor con su lienzo *El incendio de Los Ángeles*. Se enamora de Faye Greener, una aspirante a estrella que vive con su padre, que trabajó como payaso aunque ahora se gana la vida vendiendo limpiador de metales a domicilio.

También Homer Simpson (que nada tiene que ver con el personaje homónimo de Matt Groening) ha ido a Los Ángeles, por motivos de salud, y se enamora a su vez de Faye que, sin embargo, parece sentirse atraída por Earle Shoop, un secundario de películas del oeste, y después por su amigo Miguel, el mexicano criador de gallos de pelea.

Hay más personajes, arquetipos de los que pudieron existir en aquella época y lugar, pero dotados con la peculiaridad de la vida que les sabe insuflar el autor: El mafioso Abe Kusich; el guionista de éxito Claude Estee; Maybelle Loonis, una madre dispuesta a sacrificarlo todo para que su hijo de ocho años se convierta en una estrella; la Señora Jennings, antigua actriz de cine mudo que ha montado un negocio de citas por teléfono; y la familia Gingo, esquimales de Alaska a quienes trajeron para rodar unas tomas sobre una expedición al Polo y, una vez terminadas, decidieron no volver a su tierra.

Se podría creer que el autor los conoce a todos por lo bien que los define y por lo impecable de su trazado psicológico, y quizás fue así ya que durante una temporada estuvo viviendo en un hotel en Hollywood, cuando trabajó como guionista, lo cual hace posible que *El día de la langosta* tenga un componente autobiográfico.

Estamos ante un relato lineal, de lectura sencilla e interés progresivo. Con un estilo preciso y bastante directo West escribe una novela que hace hincapié en lo grotesco y lo violento de algunas situaciones. Es el caso de la pelea de gallos, de una intensa crueldad; de una violación imaginada; de las manos de Homer, enormes, temblonas e hinchadas, siempre en movimiento porque no encuentran su lugar en ningún lado; del modo humillante que Faye trata a Homer y del comportamiento del enano mafioso Kusich.

Sunset Boulevard, Western Avenue, Ivar Street... por las calles de la Meca del Cine pasean todas las personas que, según Tod, van a morir a California, los mismos que él

quiere reflejar en su cuadro *El incendio de Los Ángeles*, que consiste en la imagen apocalíptica de una muchedumbre incendiaria y devastadora, una masa de gente embrutecida por la imposibilidad de conseguir sus sueños, visión premonitoria del sorprendente desenlace de la novela y que a su vez justifica el título de reminiscencias bíblicas: una multitud deshumanizada y destructora como una plaga de langosta.

Y este es, precisamente, el mayor acierto y originalidad de este libro, ofrecernos un Hollywood visto a través de uno de los personajes, no sólo de manera realista sino también de modo metafórico y bastante surrealista. Da su visión de una sociedad diversa e insatisfecha que busca refugio en los credos más extravagantes: La Iglesia física de Cristo, la Iglesia invisible, el Tabernáculo del tercer adviento, la Cruzada contra la sal... una sociedad donde hay gente que ha venido de diversos puntos de los Estados Unidos después de una vida de trabajo y ahorro se encuentran con que el paraíso de sol y diversión que imaginaron no es lo que esperaban, un lugar donde muchos persiguen el triunfo, la fama, la estela de un sueño que vuela más allá de lo que pueden alcanzar.

Y todo eso lo plasma Tod en su cuadro. Es interesante ver, a lo largo del libro, cómo ese óleo va tomando forma. Lo vemos tras sus primeras pinceladas, después reconocemos a algunos de sus personajes: Homer, Faye, Harry. Lo encontramos finalmente acabado, expresando todo lo que Tod, o el autor (¿acaso no es lo mismo?) alguna vez quisieron expresar.

Como un nuevo Jeremías el protagonista anuncia una catástrofe que encuentra su paralelo en la debacle particular que suponen las ilusiones perdidas para cada uno.

He aquí un detalle del lienzo:

"En El incendio de Los Ángeles, Faye es la muchacha desnuda en primer término, a la izquierda, a quien persigue el grupo de

hombres y mujeres que se han separado del núcleo principal de la multitud. Una de las mujeres está a punto de tirarle una piedra para derribarla. Ella corre con los ojos cerrados y una extraña media sonrisa en los labios.

A pesar de la soñadora serenidad de su rostro, su cuerpo se esfuerza por hacerla correr a la mayor velocidad posible. La única explicación de este contraste es que la muchacha disfruta la libertad del vuelo salvaje de manera muy parecida a un ave de caza cuando, después de ocultarse durante tensos minutos, sale bruscamente de su refugio con un pánico total e irreflexivo".

Backlist ha recuperado para nosotros esta novela fundamental, y cualquier cinéfilo

enamorado de los libros sabrá valorar en ella el punto de genialidad que al autor no se le reconoció en vida. Por suerte nosotros sí tenemos la posibilidad de valorarlo como merece.

"Hay pocas cosas más tristes que lo realmente monstruoso".

(*) *El día de la langosta (The day of the locust)* - Nathanael West. Traducción de Encarna Castejón. Editorial: Planeta/Backlist. 220 páginas.

Relación entre novela histórica, cine y televisión

Sabino Fernández Alonso (Ciro)



Varias son las novelas históricas que con mayor o menor acierto han sido llevadas al cine o a la televisión, y dada la preponderancia que el medio audiovisual tiene en el mundo actual y muy especialmente en las capas jóvenes de nuestra población, muchas de dichas novelas fueron y son conocidas más por su versión cinematográfica o televisiva que por su novela original. De todas maneras no hay que olvidar el papel esencial que la novela histórica juega como fuente de guiones en posteriores adaptaciones audiovisuales.

Son numerosísimos los ejemplos.

Por empezar con las más viejas recordemos *Sinuhé el egipcio*, novela de **Mika Waltari** publicada en 1945 y llevada al cine en 1954 por el director de *Casablanca*, **Michael Curtiz** y con **Jean Simmons** y **Victor Mature** como protagonistas. En la película se mantienen ciertos toques humorísticos de la novela pero se pierde casi toda la reflexión humana y filosófica, por lo que la adaptación resulta irregular, no pasando de ser un "peplum" algo kitsch. La novela para refrescarles la memoria a quienes ya no la recuerden o para aquellos que no la hayan leído, es una magnífica recreación del oriente medio, y no solo de Egipto, en la época del faraón hereje Akhenaton, con dosis altas de novela picaresca, de viajes, aportaciones médicas y sobre todo reflexiones humanas.

Otra mundialmente conocida adaptación cinematográfica de una novela es *Quo Vadis* de **Henryk Sienkiewicz** escrita alrededor de

1885 y adaptada al cine en 1951 por el director **Mervyn LeRoy**, con actores como **Robert Taylor**, **Deborah Kerr** o **Peter Ustinov**

La novela está escrita en una época en que el proselitismo cristiano estaba de moda y esa misma tendencia se deja ver en la película, que no obstante resulta una adaptación brillante, que para mi gusto, en muchos aspectos supera a la propia novela. Muchos personajes se nos hacen inolvidables y dan caras a los que en la propia novela nos resultaban un poco insustanciales. El estricto rigor histórico no era propio de la novela de género de esta época, donde primaba lo romántico y lo religioso, y por lo mismo el film tampoco hace del rigor histórico un adalid. En ellas se trata de la tiranía de Nerón, del incendio de Roma y de las persecuciones que sufren los cristianos acusados injustamente por el emperador del incendio de la ciudad. Por supuesto subyace la historia de amor del general romano por la cristiana de turno.

De *Ben Hur*, novela publicada por **Lewis Wallace** en 1880, se hicieron dos versiones cinematográficas, una poco conocida de 1925 y la ya famosa de **William Wyler** de 1959 con **Chalton Heston** como protagonista principal. Volvemos a hablar de una novela romántica del siglo XIX con elementos proselitistas cristianos. En este caso el protagonista es un judío con amigos romanos influyentes, que tras enemistarse con su amigo romano Messala acaba por buscar venganza, pero el conocimiento de Jesús de Nazaret acabará por aplacar su ira. La novela es una buena obra con algún elemento descriptivo poco ameno, sin embargo la película rebosa acción, amor y épica. Este es un claro caso en que el film supera a la novela.

De similares características en cuanto a calidad es *El nombre de la rosa* de **Umberto Eco**, publicada en 1980. La novela es un compendio perfecto de erudición, intriga, historia, filosofía, arte, amor, religión y alguna cosa más que se nos pasará. Tan gran novela tenía una "cuasi" misión imposible en su adaptación cinematográfica. Sin embargo, seis años después **Jean-Jacques Annaud**, con **Sean Connery** como protagonista principal, lograba una excelente versión de la novela, en la que se mantienen muchos de los aspectos difíciles de adaptar de la novela y se suman otros de un impacto visual excelente como la abadía nevada o la recreación de la famosa biblioteca o la propia vida monástica. Como todo el mundo sabrá la novela se ambienta en las luchas de la inquisición contra las herejías albigenenses y valdenses y en la investigación de unos asesinatos ocurridos en una abadía del norte de Italia. Por supuesto la novela es mucho más que eso, porque como ya dijimos incorpora elementos artísticos, una historia de amor y aprendizaje, altas dosis de filosofía neoplatónica y la basta erudición de Eco.

En el caso de *Yo, Claudio* de **Robert Graves**, publicada en 1934, y poco después su continuación, *Claudio el Dios y su esposa Mesalina*, no fue una película, sino la excelente serie televisiva de la BBC de 13 capítulos, hecha en 1976, la que popularizó hasta lo indecible a la propia novela. El personaje de Claudio encarnado por **Derek Jacobi** ha calado tan hondo entre el público que tuvo la

suerte de disfrutar de la serie que hoy en día es casi imposible leer ambas novelas sin asociar las imágenes de un Claudio tartamudeando, babeando y cojeando, y de otros muchos personajes inolvidables de la novela. La vida de un niño apartado y tomado por tonto en la corte de la Roma imperial del esplendido Augusto, su ascenso al poder gracias a saber haber pasado desapercibido en las épocas cruentas de Calígula y finalmente su propio reinado, con las traiciones de sus esposas, contienen el grueso del argumento de las dos novelas y al propia serie, tan recomendables la una como la otra, pues si una nos deleita con una prosa ágil y un entramado novelesco excepcional, la otra con unos escenarios perfectamente recreados y unos actores que representan con estupendo desempeño sus personajes.

Voy a finalizar con la adaptación cinematográfica de la serie de novelas *Alatriste* de **Arturo Pérez Reverte**. Este es un claro ejemplo de como unas novelas aceptables pueden transformarse por mor de 24 millones de euros en algo más triste que el propio título. La serie de novelas que el autor desarrolló en unos diez años desde 1996, que no suponen ninguna cumbre de la novela histórica pero son de una aceptable calidad, se trató de resumir en un guión apresurado, confuso e infumable que dirigió **Agustín Díaz Yanes** y protagonizó **Viggo Mortensen**. El film para aquellos que no hayan leído las novelas puede hacerse insufrible a la par que incomprendible, y como digo, a pesar de ser la película con mayor presupuesto del cine español hasta ese año 2006 en que se estrenó. El protagonista, como probablemente sabrán, es un descreído mercenario español veterano de los tercios de Flandes.

Resumiendo advertir que no siempre una buena novela deriva en una gran película y que hay algunas películas que han llegado a mejorar novelas con ciertas deficiencias gracias al saber hacer de muchos directores y actores. De todas maneras cuando les preguntan contesten como hizo una rata cuando le preguntaron que si le gustaba cierta película: "me gustó mucho más el libro".

Las benévolas. Jonathan Littell

Sepharad

Cuando en 2007 aparece en España la novela *Las benévolas* (*Les Bienveillantes* en la versión original francesa, publicada en 2006), del estadounidense **Jonathan Littell**, llega a nuestro país precedida por el prestigio adquirido gracias a la concesión del Premio Goncourt y del Grand Prix de l'Académie Française. Escritores como **Mario Vargas Llosa** o **Jorge Semprún** remarcaron en su momento el acontecimiento literario que suponía su publicación, la cual, de alguna manera, pretendía ofrecer al público un punto de vista original y novedoso entre las muchísimas novelas que han abordado el tema del Holocausto.

Maximilian Aue, el protagonista, un antiguo oficial de las SS, pasados treinta años desde el final de la Segunda Guerra Mundial, seguro por el anonimato que le proporciona haber eludido los juicios, las condenas y la desnazificación de Alemania, es un hombre casado, con hijos, que lleva una existencia discreta y anodina en Francia. Como otros muchos miles de hombres y mujeres, tuvo la oportunidad de rehacer su vida y olvidar su participación como una pieza más del horrible engranaje que puso en marcha y consumó el genocidio de millones de judíos europeos.

Sin embargo, en un momento determinado de esa vida tranquila y sin sobresaltos, decide recordar su pasado e inicia, en primera persona, un larguísimo diálogo con el lector, a través del cual narra sus experiencias desde que, siendo un joven licenciado en derecho, ingresa como funcionario de la seguridad del régimen nazi, hasta que acaba convertido en oficial de las SS. El Dr. Aue vive la guerra desde sus

escenarios más significativos: es testigo de los pogromos contra los judíos que se llevaban a cabo en las ciudades bálticas; forma parte de uno de los diversos *Einsatzgruppen* (unidades de matanza móviles) que operaban durante la invasión de la Unión Soviética con el cometido de "limpiar" de judíos las zonas conquistadas por la Wehrmacht en 1941, y que, mediante fusilamientos masivos, fueron responsables del asesinato de miles de hombres, mujeres y niños; interviene en la batalla de Stalingrado; conoce después la crudeza y la miseria de la ciudad ocupada de Lublin, en Polonia; es destinado a Auschwitz como supervisor en visita de inspección, en donde es testigo de las selecciones y de los métodos de exterminio en las cámaras de gas; vive los pavorosos bombardeos de 1944 en Berlín; y, finalmente, espera la llegada del Ejército Rojo en el Bunker de la Cancillería, de donde logra escapar hacia esa vida anónima. **Jonathan Littell** nos muestra a su personaje relacionándose e interactuando con personajes reales:

Eichmann, Heydrich, Blobel, Frank, Globocnik, los médicos de Auschwitz e, incluso, con el mismo Hitler. Y todo esto, mostrando una confianza absoluta en la grandeza de su Nación, de su *Volk*, cambiando su fe en Dios por una fe en el líder, y, a lo sumo, ahogando en alcohol los remordimientos y la compasión que sabe que no puede sentir cuando cumple con lo que él cree que es su obligación, remordimientos que sólo se materializan en unos molestos vómitos cada vez que tiene que enfrentarse a la "penosa" tarea de dar muerte a los que considera enemigos de la patria, los judíos, el cuerpo que "infecta" y se nutre de la energía y la salud de la sociedad aria.

¿Cuál sería, entonces, esa visión original sobre el Holocausto que se supone que aporta *Las benévolas*? Contrariamente a lo que sucede en el resto de obras sobre el Holocausto, literarias o no, la novela de **Jonathan Littell** aborda el tema, no desde el punto de vista de las víctimas, sino del verdugo. Un verdugo que explica su historia de manera desapasionada, sin atisbo de culpa, apenas con algún retazo de compasión en momentos muy concretos. Alguien que habría llevado a cabo todas y cada una de las tareas que se le encomendaron con la misma frialdad y eficacia de haberse tratado de burocráticos asuntos jurídicos. Pero diría que aquí termina la pretendida originalidad de **Jonathan Littell**, precisamente en la opción por la voz narrativa representada por un SS y no por una víctima, por un superviviente.

Desde la primera página nos damos cuenta de que, en realidad, *Las benévolas* es un obra dual: en primer lugar, narra la historia de Maximilien Aue ligada estrechamente a los

acontecimientos políticos y bélicos del periodo que abarca de 1941 a 1944. Sería ésta la parte más histórica y menos literaria de la novela, en realidad. En ella, **Littell** muestra que conoce a la perfección y que maneja con acierto la documentación y la bibliografía existente sobre el tema, desde autores como **Christopher Browning** (*El batallón 101 y la solución final en Polonia*), **Daniel Jonah Goldhagen** (*Los verdugos voluntarios de Hitler*), **Vassili Grosman** (*Vida y destino*), **Gitta Sereny** (*El trauma alemán*) o **Sebastian Haffner** (*Alemania: Jeckyll y Hyde. 1939, el nazismo visto desde dentro*), hasta los testimonios recogidos en cientos de documentales como *Shoah*, de **Claude Lanzmann**. Está claro, además, que se sirvió de estudios filológicos y antropológicos para construir algunos de los mejores pasajes de la novela, los que transcurren en Crimea, y que tienen como protagonista al pueblo de los *Bergjuden*. Pero, sobre todo, la novela es deudora de la teoría sobre la "banalidad del mal", que Hannah Arendt, política y filósofa alemana judía, desarrolló a raíz de su asistencia como periodista del *The New Yorker* al juicio contra Adolf Eichmann, celebrado en Jerusalén en 1961. El Dr. Max Aue, como Eichmann, sería, según la teoría de Hannah Arendt, un tipo de criminal desconocido hasta el momento en que se produce el auge y desarrollo del nazismo, que habría actuado en unas circunstancias que le impedían saber que estaba actuando mal. No es capaz de reflexionar acerca de su comportamiento porque asume que está cumpliendo órdenes. Según Arendt, no dejaría de ser culpable de los crímenes cometidos, pero no podría ser juzgado como se juzga a un

asesino al uso. Aue, también como Eichmann, cumplía órdenes, y las ejecutaba de la mejor manera que sabía, concienzudamente, de la misma manera que lo hubiera hecho si en lugar de supervisar la organización de un campo de exterminio le hubiesen encargado controlar la producción en una granja o en una fábrica. Aue no era un antisemita convencido o un fanático, ni siquiera tenía sentimientos reales y concretos en contra de los judíos, algo que Eichmann quiso dejar claro en su juicio. Y sin embargo, ninguno de los dos será capaz de experimentar un verdadero sentimiento de culpa, porque en aquellos momentos, el mal sufre un proceso de banalización tal, que nada es reprochable si se hace en cumplimiento de un sagrado deber para con la patria.

En segundo lugar, tenemos la ficción propiamente dicha, la historia de Max Aue, que, en mi opinión, es muchísimo menos interesante. La propia construcción del personaje, en el que **Jonathan Littell** ha combinado todas las características que imaginariamos en un nazi arquetípico, adolece de falta de verosimilitud: homosexual, incestuoso, odia a su madre e idealiza la figura del padre, culto, interesado por la cultura clásica (el título de la novela hace referencia a

las Euménides, las diosas de la venganza que aparecen en la *Orestiada* de Esquilo y que persiguen a Orestes para vengar la muerte de Clitemnestra, su madre) y por la filosofía, apasionado por la música (las casi 1.000 páginas del libro se dividen en 7 largas secciones, "Tocata", "Alemandas I y II", "Courante", "Zarabanda", "Minueto (en rondós)", "Aire" y "Giga", todas ellas, excepto la primera, con nombre de danzas propias de los siglos XVI y XVII). Parece que esa historia vital sirva sólo de hilo conductor para hacernos pasar a través de los escenarios que configuraron la terrible experiencia del Holocausto.

En resumen, *Las benévolas* podría ser considerada una novela histórica excelentemente documentada, que, más allá de su interés literario, discutible en cualquier caso, parece querer convencernos de que todos nosotros, en circunstancias excepcionales, podríamos ser susceptibles de acabar llevando a cabo las mayores atrocidades e infamias, sin ser siquiera conscientes de ello, sin experimentar el más mínimo sentimiento de culpa, como producto de esa aterradora "banalidad del mal".

Benito Pérez Galdós en el cine de Buñuel

Nazarín, Halma, Tristana

Julia Duce y Phanner

Entre el cine y la literatura

Desde que en 1912, en los albores del cine español, **Domingo Ceret** llevara al cine *El abuelo* con el título de *La duda*, la obra de **Galdós** no ha dejado de proporcionar al cine argumentos que, convertidos en guiones, han ofrecido algunas de las mejores películas de nuestro cine y nuestra televisión. Hasta siete versiones ha tenido *El abuelo* con diferentes títulos (*La duda*, *Tormenta de odios*, *Adulterio*, *El abuelo*), tres de *Marianela*, varias versiones han tenido también *Misericordia*, *Fortunata y Jacinta*, *La loca de la casa*, *La de Bringas*, *Tormento*, *La Fontana de Oro*, *Miau...*

Sin embargo, tal vez sean las tres películas que realizara **Luis Buñuel** durante su exilio mexicano y en su retorno temporal a España las que destaqueen entre tantos títulos. No solamente marcando la diferencia entre otras versiones de **Galdós**, sino que también son el epicentro estilístico y temático de la obra cinematográfica buñueliana. Y esto es debido a que representan por méritos propios un hito en la historia del cine y, por extensión, en la difícil relación entre Cine y Literatura.

La proyección internacional que ha tenido **Galdós** gracias a **Luis Buñuel**, un director de fama mundial, ha sido muy importante, tanto como la influencia que han tenido entre crítica y público obras como *Nazarín*, *Tristana* y *Viridiana*, las dos primeras basadas en las novelas homónimas de **Galdós**, y la última extraída lejanamente de una de sus obras menos conocidas, *Halma*, que dio pie a una reinterpretación digna de análisis, como veremos más abajo.

Merece destacar en primer lugar la admiración que sentía **Buñuel** por **Galdós**, como recoge en sus memorias (*Mi último suspiro*), escritas mano a mano con **Jean-Claude Carrière**, guionista de sus últimas películas francesas, y publicadas a finales de los 70, una vez cerrada su carrera cinematográfica. En *Mi último suspiro* **Buñuel** arremetía contra escritores norteamericanos como **John Steinbeck**, **Dos Passos** o **Ernest Hemingway**, denunciándolos como autores que "no serían nada sin los cañones americanos. ¿Quién les leería si hubiesen nacido en Paraguay o en Turquía?". Los utiliza como contraste con el escritor español: "**Galdós** novelista es con frecuencia comparable a **Dostoievski**. Pero, ¿quién le conoce fuera de España?".

Nazarín, *Viridiana* y *Tristana* fueron proyectos terminados, pero según **Carlos Méndez Rodríguez** recoge en su ensayo *Tristana y Buñuel*: "Ya en su época de Filmófono, **Buñuel** planeaba una adaptación de **Galdós** (probablemente *Fortunata y Jacinta*) que se vería frustrada con el inicio de la guerra civil". Proyectos queridos y tampoco realizados fueron *Ángel Guerra* y *Doña Perfecta*, según el catálogo de **Antonio Tausiet Buñuel nonato**, en el que hace un listado de películas

planeadas de las que el propio **Buñuel** habla en su autobiografía.

Naturalismo espiritual

Las novelas elegidas por el director aragonés pertenecen a la última etapa galdosiana, la que se ha dado en llamar "naturalismo espiritual" (un título que acuña el mismo **Galdós** para un capítulo de *Fortunata y Jacinta*, el capítulo 6 de la tercera parte de la novela, donde se describe la agonía de Mauricia la Dura). Fue una nueva corriente ampliamente debatida por algunos de los mejores escritores del momento, como **Emilia Pardo Bazán**, estrechamente vinculada a **Galdós** personal y estilísticamente, o **Clarín**.

Fue una corriente perfilada a partir de influencias múltiples, entre las que podríamos destacar el teatro de **Ibsen**, la novelas de rusas (**Tolstoi** sobre todo) y "le roman d'analyse" francesa. Hay un cambio del concepto de los personajes y de la ética social, un abandono de las tesis científicas y del positivismo naturalista en pro de una vuelta a lo espiritual, pero desde unas perspectivas muy particulares. Hay una radical protesta social contra todos los valores instituidos oficialmente, una militancia solitaria al margen de instituciones y de la misma sociedad, una suerte de anarquismo cristiano pacífico y místico, y una reivindicación del individuo como motor del cambio.

En la lectura buñueliana de las obras de **Galdós**, sobre todo en el caso de *Nazarín*, la visión naturalista está matizada por un surrealismo subterráneo que va matizando la trama. En cierta medida, el estilo cinematográfico de **Luis Buñuel**, sobre todo en su etapa mexicana, debe mucho al naturalismo, en parte por conciencia propia, pero también motivado por las peculiares condiciones de rodaje: bajo presupuesto, escasez de decorados que obligan a rodar en escenarios naturales, la propia idiosincrasia del pueblo mexicano que vive con los pies pegados a la tierra. Y antes que nada el carácter hispano que muchas veces reivindicó Buñuel, de fuerte raigambre naturalista pero matizado por un surrealismo improvisado, todo lo contrario del francés, que en más de una ocasión tildó de demasiado elaborado. Los pies pegados a la tierra no es un adorno, es exacto, porque precisamente en *Nazarín* (y en gran

parte de su filmografía) **Buñuel** intercala varios planos donde recoge exclusivamente los pies de nuestro protagonista pisando los caminos terrosos y desbaratados del paisaje mexicano, en un intento voluntario de mostrar su cercanía al suelo, al drama real, en contraste con los problemas celestiales que debería asumir un sacerdote como él.

El surrealismo tiene por bandera, desde que empezara su andadura a mitad de los años 20 del siglo pasado, un fuerte contenido social, vinculado a una filiación explícita a la izquierda comunista. Esa lectura es, por tanto, algo que comparte también (matizable, claro) con el naturalismo espiritual de **Galdós**. Ahí encontramos el por qué de la cercanía y de la admiración del director aragonés por el autor de *Los episodios nacionales*.

Nazarín versus Halma-Viridiana

Siguiendo con *Nazarín*, la visión de **Galdós** de esta forma de concebir la regeneración social queda clara en este fragmento:

"No sé más sino que a medida que avanza lo que ustedes entienden por cultura, y cunde el llamado progreso, y se aumenta la maquinaria, y se acumulan las riquezas, es mayor el número de pobres y la pobreza es más negra, más triste, más displicente."

Halma, la novela que se relaciona con *Viridiana*, es en cierta medida una continuación de *Nazarín*, y eso tuvo que verlo **Luis Buñuel** al decidirse por ambas novelas. Las dos forman un grupo complemetario. *Tristana*, en cambio, representa en cierta medida una isla dentro de su filmografía, un compendio de todas sus obsesiones más que la conclusión de una trilogía galdosiana.

Nazarín, el sacerdote quijotesco, troca la locura del caballero cervantino por una vivencia extrema del Evangelio, buscando en el sufrimiento y la vida llena de privaciones la esencia de su existencia. *Halma-Viridiana* comparte con *Nazarín* un anarquismo ingenuo cuando busca una forma de caridad fuera de los esquemas de lo bien visto en su clase social. Este párrafo refleja muy bien la forma de dar cuerpo a la misión que se impone:

"Por más que usted diga -prosiguió la Condesa-, yo creo que la limosna consiste esencialmente en dar lo que se tiene al que no lo tiene, sea quien fuera, y empleelo en lo que lo empleare. Imagine usted las aplicaciones más abominables que se pueden dar al dinero, el juego, la bebida, el libertinaje. Siempre resultará que corriendo, corriendo, y después de satisfacer necesidades ilegítimas, va a satisfacer las legítimas. ¡Dar a los pobres, nada más que a los pobres! Sobre que no se sabe nunca quiénes son los verdaderos pobres, todo lo que se da va a parar a ellos por un camino o por otro. Lo que importa es la efusión del alma, la piedad, al desprendernos de una suma que tenemos y que otro nos pide".

Sin embargo, la lectura buñueliana fue más allá, y la caridad de Halma la convirtió en un absurdo cuando transformó el personaje en Viridiana. Porque para un comunista la caridad es una forma de tapar la justicia social.

Ambos personajes, Narazín y Halma-Viridiana tienen algo en común: la frustración y, hacia el final, el desastre más absoluto. El darse de bruces con la realidad. La combatividad de Nazarin y la de la condesa Halma son la misma, desde dos posiciones sociales diferentes, pero su postura ante la crítica social, su tipo de sacrificio y caridad es idéntica: poco les importa a ambos el juicio social, las opiniones o las apariencias. Importa su conciencia, su fe en la posibilidad de recuperar a los pecadores: Nazarin a sus discípulas, Halma al vividor bohemio que es su primo José Antonio. Sólo ellos creen en la posibilidad de cambiar sus caminos desviados y pecadores. Fe a ultranza en sus misiones y Dios lo sabe. Con eso les basta. Sin embargo, **Buñuel** da otra vuelta de tuerca y dota a esos personajes del encanto del fracasado, de su absurda inocencia. Buñuel ama a esos personajes galdosianos, pero no por lo que hacen, sino porque fracasan.

Nazarín es tal vez la adaptación más fiel de las tres novelas, y las diferencias que aporta son las menos rompedoras, aunque está presente su obsesión por el sexo, y su sentido anticlerical que conduce al héroe al fracaso. Al margen de los necesarios ajustes en los episodios, que el director tiene que adaptar a las limitaciones de una película, introduce algún cambio, como el escenario,

que será el México revolucionario, frente al campo y las poblaciones rurales más o menos próximas a Madrid. Las diferencias sustanciales en el argumento son la derrota en la regeneración de su discípula Beatriz, que opta por su pasión carnal, esas escenas en las que se plasma de forma onírica una relación carnal con su discípula, y la tentación final de la película cuando le dan a Nazarin la fruta que acepta, mientras en la banda sonora suenan los tambores de Calanda como señal, como marca que señala la frontera que acaba de sobrepasar Nazarín al encontrarse de nuevo con el género humano.

Nazarín fue premiada en Cannes y estuvo cerca, de obtener, irónicamente, el premio de la Oficina Católica.

La adaptación de *Halma* es mucho mas libre, más cercana a la perspectiva buñueliana de las cosas. Y decimos "de las cosas" porque es precisamente en los objetos y en su tratamiento donde **Buñuel** condensa todo el contenido transgresor del film: el contenido sexual del que dota a la comba de la hija de la criada, o al cosificar las ubres de una vaca al ordeñarla; la navaja-crucifijo con una eminentemente carga anticlerical... Sólo recuerda vagamente al personaje principal y el objetivo de la protagonista. Por lo demás poco se parecen los personajes de la película y los de la novela. La trama del film es muy diferente: la joven Viridiana, novicia en un convento, llega a la acción reclamada por un viejo terrateniente familiar, que es su tutor y tío, personaje inspirado claramente en el Don Lope de *Tristana*, en una especie de popurrí de varias fuentes galdosianas.

Halma en cambio aparece desde un matrimonio feliz, a contrapelo de la sociedad bienpensante tras la muerte en la miseria de su marido. Un ser espiritual y romántico, pero fuerte y seguro, hecho desde las dificultades que la vida le ha presentado. Poco tiene que ver con el principio provocador de **Buñuel**, que levanta un personaje ambiguo que deja su carrera religiosa para terminar disfrutando, con el andar del tiempo, de las delicias de la vida terrenal.

Tampoco los mendigos que acoge en la finca se parecen en nada en su transposición al cine: en **Galdós** son en esencia personajes agradecidos y positivos que

hacen transcurrir la vida de la condesa y su caridades entre una placidez que solo alteran los elementos representantes de los poderes fácticos de la sociedad: el dinero, la ciencia y el clero. Los seres a los que quiere redimir le responden, son otros los que quieren ponerle la zancadilla para que fracase. **Buñuel** les dota de picardía, una inocencia salvaje y primaria que convierte a algunos de ellos en seres de difícil aceptación moral. El buenismo de Viridiana recibe como pago un comportamiento miserable y, por otro lado, imprevisible. La complejidad del ser humano es clave en el cine del director aragonés.

El personaje masculino en la película es un hijo bastardo del viejo Don Jaime, personajes ambos añadidos a la historia. El equivalente literario es el primo de vida licenciosa que al final es convertido por la bondad de la protagonista. De todos es conocido la solución final en el film, cuando Viridiana es invitada a una partida de cartas a altas horas de la noche, en un trasunto de metáfora sexual que sirvió de excusa ideal e impagable para salvar la censura. Las tornas van en sentido contrario. Se trata de un erotismo sugerido (subterráneo, podríamos decir) tras el fracaso de su proyecto de caridad militante, un "final feliz" que en la novela se convierte en la unión que une en el amor y en el proyecto común a la pareja liberándolas de las presiones sociales y permitiéndoles la libertad de su comuna de marginados refugiados, sin interferencias. Al margen de la sociedad como propugnaba ese anarquismo cristiano que dibujaba el inspirador **Tolstoi**.

Tristana: las obsesiones de allá abajo

En *Tristana* **Buñuel** dio rienda suelta a sus obsesiones particulares, a un erotismo elaboradamente lujurioso, a una forma de observar el fetichismo que tiende al purismo y a la perversión más refinada. Un terreno que ya exploró, poco tiempo antes en *Belle de Jour*, protagonizada también por **Catherine Deneuve**, dato sintomático para relacionar ambas películas. Si *Nazarín* y *Viridiana* son películas complementarias, evidentemente, *Tristana* forma un grupo temático con *Belle de Jour* dentro de su filmografía.

La novela pasó en gran medida desapercibida debido a que coincidió con el estreno de la adaptación teatral de *Realidad*,

que fue un acontecimiento del que hablaba todo el mundo cultural, eclipsándola. Introduce por primera vez el tema de la emancipación de la mujer, que estaba siendo en la sociedad europea una auténtica revolución social.

Para **Emilia Pardo Bazán** la novela es un fracaso. No le gustó a la escritora que la protagonista no consiguiera liberarse de su prisión y que el tema de la liberación femenina, un argumento que la apasionaba y que estaba muy en boga en ese tiempo, quedara sólo esbozado para dejar paso a otros temas secundarios. En cambio, **Clarín** entendió que la lucha de la mujer no fuera el centro argumental de la novela, sino la "*representación de un destino gris atormentando un alma noble, bella pero débil, de verdadera fuerza solo para imaginar, para soñar.*" A él sí que le gusta el final de la novela, según él más acorde con la realidad. **Valle-Inclán** también disfrutó de la obra, a la que consideró poseedora de una sobriedad admirable.

De alguna manera, la película de **Buñuel** explota todas esas vertientes argumentales que expone **Clarín**, y la temática reivindicativa femenina la trata sólo lateralmente, llevándola, como avanzamos un poco más arriba, hacia la afirmación sexual más que genérica. Al mismo tiempo, **Buñuel** aprovecha para rescatar una novela menos, casi olvidada, dotándola de una perspectiva que la hace nueva para el lector contemporáneo.

No se le escapa a nadie que el mensaje en **Buñuel** es, por todas esas razones, radicalmente más perturbador. La Tristana de la novela es una adolescente que tras la muerte de su madre, un personaje enloquecido y maníaco, se ve sometida a la tutela de un viejo amigo de la familia, un personaje ácrata y libertino, con veleidades de Don Juan en decadencia, que la seduce y al que ve tras el prisma ambivalente de amor-odio, admiración- repulsión. Sin embargo, el ansia de libertad y de independencia de Tristana la llevan a enamorarse de un joven bohemio, al que idealizará y al que descubrirá cuando se reencuentre físicamente con él tras perder ella una pierna, para enfrentarse a la imposibilidad de sus sueños de independencia. Encontrará refugio en la religión y en un matrimonio sin horizontes con un decrepito

Don Lope que ha renunciado ya a sus inclinaciones donjuanescas sumido en la vejez.

En la película los personajes aparecen mucho más definidos y el proceso de maduración de la protagonista la convierten en un ser cínico y amoral que termina por dejar morir en soledad a su marido, al que detesta, y a una morbosa relación con una sexualidad castrada y reprimida tras la mutilación. Las obsesiones buñuelianas, que hablan de un erotismo de pesadilla que mezcla los bajos instintos con la perspectiva morbosa de temas religiosos como el cojo de Calanda o la adoración de los muertos, toman desde el principio el control del film. **Buñuel** se une a **Galdós** en cuanto al uso de los temas

ancestrales de la cultura española, como la presencia del hidalgo, la mujer como presencia accesoria, decorativa; la Iglesia, la vida de provincias. Pero sólo son un vehículo, una forma de representación, una excusa para destripar y presentar sobre la mesa las obsesiones de ambos autores. Cada uno hijo de su tiempo, con sus obsesiones, sus represiones y sus libertades, pero al fin y al cabo tan sinceros como **Galdós** o **Buñuel** fueron durante toda su vida y a lo largo de toda su obra.