

LITERATURA Y CINE, AL MARGEN DE LA ADAPTACIÓN

Sección monográfica coordinada y editada por
Victoria Aranda Arribas y Cristina Jiménez Gómez

PRESENTACIÓN

Desde su génesis, el bautizado por Ricciotto Canudo como «séptimo arte» (1911) se ha nutrido de disciplinas preexistentes: el teatro, la novela, la poesía, la fotografía, la pintura o la música. Carmen Peña-Ardid explica que el cine se confirmó enseguida como «un medio capacitado para contar historias, lo que lo emparentaba con toda una tradición narrativa esencialmente literaria» (1992: 54). Dicha circunstancia propició que desde bien temprano los cineastas tomaran textos como base para sus creaciones. Ya en 1898 encontramos una versión filmica de *Don Juan Tenorio* dirigida por Salvador Toscano; *Alicia en el país de las maravillas* tuvo su propio cortometraje en 1903 (*Alice in Wonderland*, Cecil Hepworth y Percy Stow); y en 1915 hallamos nueve películas basadas en el *Quijote*.¹

Este tipo de unión entre ambos medios prevalece en la actualidad, pero, según Pérez Bowie (2008), la tradicional etiqueta de «adaptación» resulta hoy en día ineficaz para designar al heterogéneo conjunto de operaciones que se acogen a ella. De ahí que reducir su ámbito a los trasvases entre la literatura y el cine suponga desatender un buen número de frentes, si consideramos los nuevos soportes audiovisuales (televisión, DVD, internet, consolas de videojuegos, etc.) y la evolución de los vehículos tradicionales de la ficción (novela, cómic, fotonovela, novelización de películas, docuficción, autoficción, etc.). A ello se suma, como defiende Peña-Ardid (1992: 53-54), la complejidad que entraña el lenguaje audiovisual, que integra varias formas de expresión (imágenes, palabras, sonido) y artes (pintura, fotografía, música, teatro, poesía y novela). Coincide con ella Robert Stam, quien arguye que se hace difícil, si no imposible, hablar de «adaptación» en términos de fidelidad:

Both novel and film have consistently cannibalized other genres and media. The novel began by orchestrating a polyphonic diversity of materials —courtly fictions, travel literature, allegory, and jestbooks— into a new narrative form, repeatedly plundering or annexing neighboring arts, creating novel hybrids such as poetic novels, dramatic novels, cinematic novels, and journalistic novels. But the cinema carries this cannibalization to its paroxysm. [...] the cinema becomes a receptacle open to all kinds of literary and pictorial symbolism, to all types of collective representation, to all ideologies, to all aesthetics, and to all the infinite play of influences within cinema, within the other arts, and within culture generally (2000: 61).

Este largo camino de interferencias con la literatura ya se vislumbraba en los comienzos del cinematógrafo. No en vano, Sergei Eisenstein, padre del montaje, glosaría la influencia de la novela decimonónica en las ficciones de D. W. Griffith, pionero de la

¹ *Don Quichotte* (Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, 1903), *Don Quixote's Dream* (Lewin Fitzhamon, 1908), *Don Quijote* (Narciso Cuyàs, 1908), *Don Quichotte* (Émile Cohl, 1909), *Don Quixote* (director desconocido, 1909), *Don Chisciotte* (director desconocido, 1911), *La parodia di Don Quichotte* (director desconocido, 1911), *Don Quichotte* (Camille de Morlhon, 1913) y *Don Quixote* (Edward Dillon, 1915).

narración fílmica, en su célebre ensayo «Griffith, Dickens y el cine actual» (*La forma del cine*, 1944). Sin embargo, el mundo literario no siempre vio esta alianza con buenos ojos. A principios de siglo, Azorín (2012: 275) declaraba que

el cinematógrafo debe vivir por su cuenta. Su vida debe marchar independientemente del arte literario [...]. El séptimo arte dispone de recursos, de medios artísticos, de artificios y ficciones de que el teatro y la novela no pueden disponer; todo el mundo de lo subconsciente —tan vario y misterioso— puede ser utilizado por el cinematógrafo; lo que se ha llamado «la ambivalencia de las imágenes», es uno de los principales recursos del arte nuevo.

El valenciano no se equivocó del todo: las películas estaban capacitadas para vivir de forma autónoma, y así lo prueba la multitud de recursos y procedimientos desarrollados dentro del propio medio que, poco a poco, han ido fortaleciendo su expresividad. No obstante, la independencia absoluta entre ambas disciplinas se ha confirmado imposible, pues la literatura sigue sirviendo de fuente a millones de filmes al año. Pero este vínculo no solo se ha cifrado en el préstamo de ficciones: estamos ante dos artes capacitadas para contar historias y, como tal, comparten instrumentos —narradores, personajes, tiempo, espacio, focalización—. En su origen, el cine pudo aprovecharse de casi dos mil años de aprendizaje literario, lo que permitió acelerar su desarrollo. La literatura, en cambio, experimentó una transformación similar a la que el nacimiento de la fotografía provocó en la pintura. Los avances del siglo XX se imponían con fuerza; así lo reconoció el autor de *Anna Karenina*:

Ya veréis como este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Tendremos que adaptarnos a lo sombrío de la pantalla y a la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir. He pensado en ello e intuyo lo que va a suceder. Pero la verdad es que me gusta. Estos rápidos cambios de escena, esta mezcla de emoción y sensaciones es mucho mejor que los compactos y prolongados párrafos literarios a los que estamos acostumbrados. Está más cerca de la vida. También en la vida los cambios y transiciones centellean ante nuestros ojos, y las emociones del alma son como huracanes. El cinematógrafo ha adivinado el misterio del movimiento. Y ahí reside su grandeza (Tolstoi, 1997: 24).

A lo largo de la última centuria, los estudios comparatistas han excedido la frontera de la traducción audiovisual, profundizando en convergencias e influencias de muy diversa índole. Algunos de estos puntos de contacto se han remontado, incluso, a antes de que el artilugio de los Lumière hiciera su aparición: Fuzellier, Henri Agel y Paul Leglise, abanderados del *précinema*, codiciaron «renovar la enseñanza de la escritura, dividiendo en planos cinematográficos —y sin romper el esquema del escritor— los textos clásicos» (Urrutia, 1984: 33). Las películas penetraron en la estética y los temas de la vieja tradición literaria en una época en la que las vanguardias clamaban por una revolución formal. Desde el empleo de la técnica behaviorista (o «de cámara») hasta la aparición de libros como *La traición de Rita Hayworth* (Manuel Puig, 1968), la impronta del artilugio de los Lumière sobre la novela, el cuento o la poesía ha tenido un alcance inmensurable en todos aquellos autores que nacieron —«¡respetadlos!»— con el cine.

Por ello, la crítica actual explora vertientes que den cabida a otros enfoques y planteamientos. En este contexto, trabajos como el de Pedro J. Pardo García y Javier Sánchez Zapatero —*Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*

(Universidad de Salamanca, 2014)— prueban la emergencia de un nuevo paradigma —no exclusivamente narrativo, sino también discursivo— en aras de incorporar aquellas relaciones no supeditadas a la transposición audiovisual:

El nuevo paradigma no es exclusivamente narrativo sino también discursivo, por eso tienen cabida en él las interacciones entre cine y poesía, inexplicables dentro del esquema adaptativo, y por supuesto con otros medios con los que comparte su narratividad, como la novela, pero entendida esta no solo como repositorio de argumentos, motivos o temas sino también de procedimientos o técnicas, formas de contar o decir que circulan entre diferentes medios (Pardo García y Sánchez Zapatero, 2014: 12).

Todo ello implica distinguir la literatura y el cine no solo en cuanto a su canal (la palabra y la imagen), sino también como sistemas semióticos. Así pues, hemos de referirnos a las interferencias de códigos y procedimientos filmicos en la escritura y a la inversa. Nos situamos así en la intertextualidad semiótica dentro de las relaciones transtextuales que categorizó Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), superando el estudio de la adaptación en términos de hipotexto-hipertexto.

Dentro de este renovado campo de estudio, hallamos cuestiones como la figura del cineasta en la literatura y la del escritor en pantalla, así como la plasmación de sus procesos creativos; también se contempla la influencia cinematográfica en la evolución literaria o la reelaboración de mitos en la gran pantalla; igualmente, suscita interés el estudio de las conexiones entre el guion y el texto literario, como recoge Mónica Ramón Ríos (2008). El primero, pese a sus particularidades —condensación o compresión narrativa e inmediatez visual, entre otras— toma rasgos palpables de la escritura novelesca y dramaturgica, de modo que «puede ser experimentado como un texto autónomo que exija lecturas literarias próximas a las del teatro y a la de la novela, como un espacio donde el autor lleve a cabo sus intereses expresivos» (153), que tendrán como fin último su plasmación en el filme.

En consecuencia, la sección monográfica del tercer número de *Esferas literarias*, con el título «Literatura y Cine: al margen de la adaptación», pretende explorar otros tipos de interacciones que han sido desatendidos en beneficio de las traducciones audiovisuales. Así pues, partiendo de diferentes motivos, perspectivas, teorías y géneros, los trabajos de este volumen ofrecen una visión holística de los diálogos e influencias entre el papel y el celuloide.

Abre el volumen Clara Cobo Guijarro —«Escritores ante la pantalla: interferencias literarias en *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001)»—. Especialista en estudios interartísticos y filmoliterarios en la Universidad de Santiago de Compostela, nos brinda un panorama de las películas protagonizadas por escritores; una conjunción que, sin duda, invita a la reflexión metanarrativa. Pone el foco sobre el cine español del siglo XXI para luego centrarse en *Lucía y el sexo*, sin orillar los diversos guiones que precedieron a la versión definitiva de la película.

A continuación, tanto Fernando Molero Campos (IES Miguel Crespo) como Claudia Caño Rivera (Universidad de Sevilla) tratan la influencia de las formas cinematográficas en la literatura. El primero —«*Travelling* desde *Remordimiento* (Lubtisch, 1932) hasta *Una gota de sangre que cae* (Molero Campos, 2011)»—, escritor, investigador y ensayista, se desdobra aquí para reflexionar sobre su relato *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae* (2011) desde el punto de vista del receptor. Apoyándose en las teorías de Barthes, Genette y la estética de la recepción, señala el vínculo del cuento con la película que lo inspiró, *Remordimiento* (Ernst Lubitsch, 1932),

a la vez que sondea la influencia del género bélico y las técnicas de cámara aplicadas a la escritura. Por su parte, Caño Rivera —«El cine en la literatura: la influencia cinematográfica en *La noche de la Usina* de Eduardo Sacheri»—, estudiosa de la nueva narrativa rioplatense, se encarga de la impronta del cine en *La noche de la Usina* (2016) de Eduardo Sacheri. Equipara en primer lugar las funciones y aspectos de su prólogo a los de un tráiler. Compara luego los estilemas del argentino con los del guion. Ahonda, por último, en la fuerte presencia del *western* y el *thriller* en la novela.

Seguidamente, tres trabajos se ocupan de las influencias literarias en el cine. Laura Ros Cases (Universidad de Murcia), especialista en los modos de experimentación literaria y la relación de la literatura con otras artes, en «Los peligros de la (in)comunicación: *Intimidación de los parques* y los relatos de Cortázar» analiza nuevas maneras de interacción entre cine y literatura a partir de la película realizada por Manuel Antín en 1965, basada en los relatos cortazarianos «El ídolo de las Cícladas» y «Continuidad de los parques». La autora parte del largometraje para demostrar cómo el director, perteneciente a la Generación del 60, establece conexiones entre la poética de Cortázar y el cine desde una perspectiva particular, al margen del papel parasitario que se le había otorgado al séptimo arte hasta entonces. En este sentido, la faceta previa como escritor de Antín y las sucesivas modificaciones del guion, derivadas de las continuas comunicaciones con el autor de los relatos, junto al tratamiento e innovaciones cinematográficas, posibilitaron nuevos acercamientos entre la literatura y la gran pantalla en los años 60 del siglo XX, consiguiendo así plasmar en el medio audiovisual lo fantástico, la ambigüedad, la profundidad psicológica y el relato enmarcado característicos de Cortázar.

Por su parte, Elena Galea Pozo (Universidad de Córdoba), que ha trabajado sobre cine y las relaciones interculturales, en «El cine poético-místico de Paradjanov y Val del Omar. Tradición cultural y etnográfica como palimpsesto», persigue los ecos de diferentes manifestaciones literarias en los directores. Ambos confieren a sus obras una importante carga poética, espiritual y mística a través de la influencia de la poesía, el folclore popular, la religión y varias doctrinas místicas. Se advierte así cómo la tradición cultural española y transcaucásica constituye en cada creador un elemento determinante para la realización de unos filmes complejos e interesantes, no solo desde un punto de vista etnográfico, sino también desde una concepción palimpséstica del medio audiovisual. Así pues, pese a las diferentes concepciones y técnicas que separan a Paradjanov y Val de Omar, estamos ante obras universales, en las que se reinterpretan motivos literarios, mitos y creencias para ofrecer una nueva mirada hacia la tradición.

Rastreando también las huellas de un mito de la literatura popular en el cine —en este caso la sirena—, Cristina Jiménez Gómez (Universidad de Córdoba), buena conocedora de la narrativa literaria y filmica, especialmente desde una perspectiva de género, en «Sirenas caníbales y strippers en el cine: la feminidad monstruosa en *The Lure* (2015) de Agnieszka Smoczyńska», aborda la particular visión feminista y posmoderna de la directora polaca para ofrecernos una imagen dual de la sirena que dialoga con los discursos de la tradición, cuestionándolos. A partir de la ambigüedad genérica en la que se inscribe el filme, así como del uso de planos y movimientos de cámara, punto de vista y el color y la música utilizados para captar la intimidad femenina en pantalla, se advierten en Smoczyńska características propias del «ginocine», vinculado a desarticular los parámetros patriarcales en torno a la imagen femenina construida en los medios artísticos.

Por último, Yiyang Wu (Universidad de Sevilla), especialista en literatura hispanoamericana, parte de la crítica literaria y cinematográfica de Žižek, fundada en gran medida sobre el psicoanálisis lacaniano, para analizar e interpretar numerosas obras

cinematográficas y literarias, prestando especial atención a la narrativa hispanoamericana contemporánea. Así pues, a lo largo del trabajo «Resignificando a Lacan: uso del psicoanálisis en la crítica literaria y cinematográfica de Žižek», se pone de manifiesto cómo las teorías del esloveno convergen en los terrenos literario y fílmico para cuestionar los sistemas sociopolítico y económico establecidos en distintos momentos.

En conjunto, los trabajos de este monográfico abarcan diversas interacciones e influencias entre los dos medios que amplían y superan el campo de estudio de las adaptaciones. A partir de múltiples géneros, perspectivas, teorías, culturas y tradiciones, las contribuciones de este volumen nos llevan de la literatura al cine, pero también del cine a la literatura. Se abren así nuevos espacios y posibilidades para profundizar en universos diegéticos, en estrategias y procedimientos discursivos y en concepciones artísticas que conceden una mirada revolucionaria hacia la relación entre ambas artes.

Victoria Aranda Arribas y Cristina Jiménez Gómez

OBRAS CITADAS

- Azorín (2012), «El séptimo arte», en V. Zumárraga (ed.), *Cien artículos de Azorín en la prensa*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 272-276.
- Genette, Gerald (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Pardo, Pedro Javier y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2014), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Peña-Ardid, Carmen (1992), *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008), «La adaptación como encrucijada», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 185-204.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ramon Ríos, Mónica (2008), «La escritura del presente: El guion cinematográfico como género literario», en Cristian Barría *et al.*, *De la agresión a las palabras*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 63-169.
- Stam, Robert (2000), «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, pp. 54-76.
- Tolstoi, Leon (1997), «Algo que puede tener un gran poder», en Harry M. Geduld (ed.), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, pp. 24-26.
- Urrutia, Jorge (1984), *Imago litterarum: cine, literatura*, Sevilla, Alfar.