

DE LOS LITERATOS DESCONTENTOS A LOS ESCRITORES-CINEASTAS Y LOS RELATOS FÍLMICO-LITERARIOS

José Luis Sánchez Noriega
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT: *Studies and investigations about Literature and Film in Spanish are going through a Golden Age. Throughout the whole century, there have been a lot of misunderstandings between writers and the professional cinema world, dissatisfied with the screen versions or their contracts as scriptwriters. In the second half of 20th Century a new movie writers generation arise for whom Film is source of inspiration for their literature; In some cases that work cannot be understood without the background of the film universe. Beyond these writers, are the writers-filmmakers, which means, creators who express themselves with the same simplicity and aesthetics entity in literary texts and films. The contraposition or rivalry between literature and film does not make sense in case of works in which there takes place a dialogue between different levels of discourse and in the opposition of realistic and fictitious worlds.*

KEY WORDS: *Literary adaptations; film within film; writers-filmmakers; novel in film.*

Los estudios e investigaciones sobre las siempre complejas y plurales relaciones entre la literatura y el cine están conociendo en el panorama cultural y editorial del castellano una auténtica edad de oro. En los últimos años y fruto de investigaciones, seminarios, cursos universitarios o jornadas han aparecido obras de muy diverso talante que en una relación no exhaustiva estaría formada por los siguientes grupos de aportaciones, bien entendido que se trata de trabajos de muy plural entidad y alcance:

- I. Estudios teórico-prácticos que abordan las relaciones cine-literatura (o literatura-cine, pues figuran tanto los estudiosos que proceden de un campo como de otro) desde los trasvases o adaptaciones de historias de un medio a otro, singularmente del teatro y la novela al cine. El análisis de obras concretas –elegidas por su representatividad, significado u otros criterios– sirve para poner a prueba una metodología que, a su vez, contiene una formulación teórica de carácter

FROM DISSATISFIED WRITERS TO WRITERS-FILMMAKERS AND LITERARY/FILM STORIES

RESUMEN: Los estudios e investigaciones en español sobre las relaciones entre la literatura y el cine están conociendo una edad de oro. A lo largo de todo un siglo, abundan los desencuentros entre los escritores y el mundo profesional del cine, insatisfechos con las adaptaciones o sus contratos como guionistas. En la segunda mitad del siglo XX surge una nueva generación de escritores cinéfilos para quienes el cine es fuente de inspiración y de temas para su literatura; en algunos casos esa obra no se comprende ni se concibe sin el trasfondo del universo del cine. Más allá de estos literatos están los escritores-cineastas, esto es, creadores que se expresan con la misma facilidad y entidad estética en obras escritas y en películas. La contraposición o rivalidad entre la literatura y el cine deja de tener sentido en el caso de obras en las que se produce un encuentro en el diálogo entre distintos niveles de discurso y en la oposición de mundos realistas y de ficción.

PALABRAS CLAVE: Adaptaciones literarias; cine en el cine; escritores-cineastas; novela en el cine.

semiótico y/o narratológico que, probablemente, es lo más interesante de estos trabajos (Guarinos, 1996; Balló y Pérez, 1997; Mínguez Arranz, 1998; Sánchez Noriega, 2000; Wolf, 2001; Becerra, 2005; Faro Forteza, 2006; Iglesias Simón, 2007; Utrera, 2007).

- II. Monografías sobre temas, películas, géneros, épocas, escritores y/o cineastas, muy frecuentemente, con la exhaustividad propia de las tesis doctorales, que ilustran sobre la diversidad de posibilidades en el estudio de las relaciones entre la literatura y el cine (Pastor Cesteros, 1996; Ríos Carratalá, 1999; Jaime, 2000; Fernández, 2000; Fra López, 2002; Vázquez Aneiros, 2002; Alonso Fernández, 2004; Martínez Montalbán, 2004; Kim, 2006; Martínez, 2006; Utrera, 2006; Lobato, 2007; Sánchez Salas, 2007). En este grupo se encuentran varias dedicadas al Quijote con motivo del cuarto centenario (Herranz, 2005; Juan Payán, 2005; *Nosferatu*, n.º 50; Santos, 2006; De España, 2007).

- III. Relaciones profesionales y personales de los escritores y el mundo del cine que suelen incidir en todo tipo de dificultades y, en última instancia, en el aprecio estético de la literatura y el cinematógrafo (Utrera, 1987; Morris, 1993; Neifert, 2003; Aresté, 2006).
- IV. Recopilaciones de trabajos de naturaleza muy diversa sobre cine y literatura españoles (Mínguez Arranz, 2002; F. Heredero, 2002; Becerra, 2005; García-Abad, 2005) y actas de congresos y jornadas, como los publicados por J. A. Ríos Carratalá y John Sanderson en 1996, 1997 y 1999, Carmen Becerra en 2001 y 2002, el *Boletín Galego de Literatura* en 2002, la Fundación Caballero Bonald en 2002, J. A. Pérez Bowie en 2003 y Á. Quintana, 2006.
- V. Otros materiales como las antologías de poesía sobre el cine (Conget, 2002) y de cuentos de cine (Fernández Vallejo, 2003), los catálogos de adaptaciones (Gómez Vilches, 1998; Alba, 1999) o los monográficos de la revista *Litoral*.

No es que estas publicaciones lleguen a un territorio desértico –ahí están los trabajos pioneros de Ayala y Gómez Mesa y las obras ya de referencia escritas en la década de los ochenta por Gimferrer, Peña-Ardid, Utrera y Moncho Aguirre– pero revelan la existencia de un tejido intelectual que se está especializando en el siempre vasto y complejo territorio de las relaciones entre la literatura y el cine.

Ese tejido tiene nombres propios que me atrevo a señalar aun con el riesgo de mostrar un juicio demasiado personal o, lo que es peor, ignorancia culpable si omito alguno. Me refiero a los grupos de las universidades gallegas (C. Becerra, L. M. Fernández, D. Villanueva, J. M. González Herrán, P. Couto, A. Abuín, P. Fra), de Salamanca (J. A. Pérez Bowie, J. Pardo, L. García Jambriña), Sevilla (R. Utrera, V. Guarinos, I. Gordillo), Alicante (J. A. Ríos Carratalá, J. de la M. Moncho Aguirre, J. Sanderson), Zaragoza (C. Peña-Ardid) y madrileñas (J. Urrutia, F. Gutiérrez Carbajo, Mínguez Arranz y quien esto firma). A ellos hay que añadir contribuciones de ensayistas cinematográficos y de especialistas en didáctica de ciencias sociales, lengua y literatura y educadores en general, al margen de las ocasionales opiniones reflejadas por novelistas, autores dramáticos y cineastas en las cada vez más habituales mesas redondas sobre el tema.

Esta fecunda –al menos en relación con el pasado inmediato– actividad de reflexión intelectual sobre la cuestión

ofrece perspectivas, fundamentos teóricos, temas y objetos de estudio muy variados. Entre otros aspectos, hay que tener en cuenta la adaptación de obras teatrales y novelas al cine y el juicio estético que merecen los resultados, la influencia de la novela decimonónica en la consolidación de las estructuras narrativas del cine clásico, la frecuencia con que la pantalla ha plasmado determinadas novelas y por qué lo ha hecho, el cine como factor de promoción y difusión de obras literarias, el recurso del cine a la literatura para abordar determinadas épocas de la historia de un país, la lengua literaria y el idioma en las películas, la cinefilia y cinefobia de los escritores, la puesta en escena teatral y cinematográfica de un texto dramático, el carácter literario de un filme, la influencia del mundo del cine en la experiencia vital de los novelistas y la del lenguaje filmico en su estilo literario, la divulgación cultural y pedagógica del patrimonio literario mediante obras audiovisuales, los elementos lingüísticos de cada uno y el posible tronco común del relato, los mitos y temas comunes de ambos medios de expresión, la novelización de películas, etc. (véase Sánchez Noriega, 2000, cap. 1 y el trabajo de Antonio Lara en Mínguez Arranz, 2002, 1-12).

Sin duda, la cuestión estrella, al menos por su capacidad para generar polémica y aparecer continuamente, renaciendo de sus cenizas, en cada ocasión en que se abordan las relaciones entre la literatura y el cine, es la adaptación. Adaptación de textos literarios al cine, adaptaciones filmicas, transposiciones, trasvases, recreaciones, variaciones o traducciones: ni siquiera hay unanimidad en la conceptualización, lo que da cuenta de la pluralidad de herramientas teóricas y metodológicas con que se aproximan a la cuestión los estudiosos (un excelente resumen sobre los estudios existentes se encuentra en Pérez Bowie, 2003, 11-30). Tras tomar nota de la comprensión que los propios literatos tienen de la traslación al cine de sus historias, uno quisiera abundar en ese feliz encuentro entre el cine y la literatura, superador de absurdas rivalidades, que es la figura del escritor-cineasta y los relatos filmico-literarios (llamarles "películas literarias" o "novelas cinematográficas" parece despectivo) donde se pueden enmarcar obras de cualquiera de las dos formas de expresión pero siempre deudoras una de otra. Parece que éste puede ser, para el futuro, un fecundo campo de reflexión interesante por su capacidad de superación de las recurrentes y tópicas polémicas que, en el fondo, sustentan la conservadora tesis del primado estético de la literatura respecto al cine.

ESCRITORES Y CINE: PANORÁMICA DE DESENCUENTROS

Se puede establecer toda una fenomenología acerca de las relaciones de los escritores y el cine, desde la admiración o el rechazo inicial con que se enfrentaron aquellos formados en una época precinematográfica, a la fascinación que ejerció en otros o los sucesivos desencuentros en que se han visto muchos de ellos. Merece la pena un pequeño recorrido, tomando ejemplos concretos y elocuentes de la literatura hispana y norteamericana.

El profesor Rafael Utrera (1998, 16) ha estudiado las relaciones de los dramaturgos y novelistas de la literatura española contemporánea con el cine y distingue las resistencias, oportunidades, colaboraciones y las diversas actitudes ante el cine. Así, subraya los nombres de Benavente, Muñoz Seca, Martínez Sierra, Arniches, Marquina o los Álvarez Quintero, que colaboran en la escritura de guiones o en la adaptación de sus propias piezas; también están quienes ven en la aportación tecnológica y expresiva del cine una oportunidad para el teatro (Arniches, Valle-Inclán, Azorín); y los novelistas que aceptan las adaptaciones, participan de ellas o escriben para el cine (Insua, Francés, Zamacois, Fernández Flórez, Pérez Lugín, Blasco Ibáñez), incluso cuando, como Palacio Valdés o Concha Espina, tienen una opinión negativa del cinematógrafo. Del grupo de escritores que viaja a Hollywood para trabajar en las versiones hispanas (Tono, Gregorio Martínez Sierra, Edgar Neville, José López Rubio, Miguel de Zárraga...) el dramaturgo Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) se encuentra entre los más implicados en el trabajo profesional, al tiempo que más incómodo con el propio cine, que define como "el microbio más nocivo que puede encontrar en su camino un escritor verdadero". Jardiel ya tenía una primera experiencia en la escritura con la adaptación de *Es mi hombre* (Carlos Fernández Cuenca, 1927), de Carlos Arniches, cuando viaja a California contratado por la Fox en 1932 y trabaja en las versiones hispanas. Al año siguiente escribe comentarios y diálogos para películas mudas que eran recicladas en lo que él llama "celuloides rancios"; adapta su pieza *Angelina o el honor de un brigadier* (Louis B. King, 1935) y, de regreso a España, construye un celuloide rancio sobre un trabajo de Ricardo de Baños al que titula *Mauricio o una víctima del vicio* (1940). La experiencia californiana queda reflejada en su obra teatral *El amor sólo dura 2.000 metros* (1941), toda una crítica caricaturesca a la superficialidad de Hollywood donde se vale de cine en el teatro; y

hay que constatar que el cinematógrafo hace mella en los recursos cinematográficos empleados en su teatro, como las retroproyecciones e insertos documentales.

La presencia del cine en la poesía, el teatro y la novelística hispana de las dos primeras décadas del XX también ha sido estudiada por C. Brian Morris (1993), quien se hace eco de la visión crítica de Hollywood y la industria cinematográfica en las novelas de Ramón Gómez de la Serna *Cinelandia* (1923) y Andrés Carranque de Ríos *Cinematógrafo* (1936). Subraya cómo el cine está presente en obras narrativas de Wenceslao Fernández Flórez, Albero Insua, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Rosa Chacel, Vicente Huidobro y, de forma más original, en poetas como García Lorca, Luis Cernuda y, sobre todo, el tan citado Rafael Alberti de "Yo nací ¡respetadme!- con el cine" y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), sobre el cual hay una excelente monografía de Rafael Utrera (2006).

La generación del *medio siglo* sobresale por su cinefilia y consideración habitual del cine como hecho cultural y artístico; en ella se sitúan escritores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan Benet, Juan García Hortelano... y Juan Marsé, de quien hablamos más adelante. Autores posteriores que destacan por su cinefilia son José María Guelbenzu, Terenci Moix, Javier Marías, Pere Gimferrer, Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Martínez Sarrión. Las antologías de Conget (2002) y Fernández Vallejo (2003) ofrecen algunos textos representativos de esta literatura española de temática cinematográfica.

La experiencia de los escritores norteamericanos contratados por los estudios de Hollywood –como si fueran oficinistas con horario laboral estricto en los despachos de la empresa– casi se puede inscribir en un universo kafkiano. Hay tres literatos pertenecientes a la misma generación con experiencias bastante paralelas: James M. Cain, William Faulkner y Francis Scott Fitzgerald. A James M. Cain (1892-1977) –autor de los relatos *Doble indemnización* (1936), *El cartero siempre llama dos veces* (1940) y *Mildred Pierce* (1941)– le contrata la Paramount en los años treinta por cuatrocientos dólares a la semana y tiempo después cuadruplica ese sueldo en la MGM, pero también trabaja para Columbia y otros estudios, en varias ocasiones sin figurar en los créditos; tuvo un pleito con Universal porque utilizaron un relato suyo sin comprar los derechos. No está

muy conforme con las adaptaciones de sus novelas; de la versión de Tay Garnett de *El cartero...* le entusiasma la interpretación de Lana Turner y, como se sabe, ha de pleitear por la adaptación sin permiso que hace Luchino Visconti en *Ossessione* (1942). Se da la paradoja de que Cain abandona Hollywood en 1947 para dedicarse en exclusiva a la literatura sin conseguir obras de la talla de su época californiana. De su relación de amor/odio con la industria deduce que ésta puede influir negativamente en la libertad creativa del escritor, coartado por la comercialidad de los proyectos; considera que –obviamente, aunque no es una reflexión gratuita, el propio André Bazin la emplea contra los puristas– las películas no pueden hacer daño al libro en que se basan.

La larga carrera de William Faulkner (1897-1962) se encuentra llena de altibajos y accidentados encuentros y desencuentros con el cine, donde el escritor sureño ve una fuente de recursos económicos que le solucione la vida. Es consciente en todo momento de la incomodidad y necesidad de su trabajo en Hollywood, pues como diagnostica en 1939 “Cuando recurrí por primera vez al cine, creí ver en él una especie de pequeña mina de oro que podría trabajar a gusto y en caso de necesidad más o menos durante el resto de mi vida de escritor. Me lancé a comprar una póliza de seguros, con esa esperanza; por otra parte, había descubierto ya que sería incapaz de soportarlo” (en Aresté, 2006, 159). Hay que tener en cuenta que, poco antes, trabajando para el cine, Faulkner gana seis mil dólares en 1932, más de lo que había ingresado en toda su vida por sus escritos. La amistad de años con Howard Hawks –desde el guión de *Vivamos hoy* (*Today we live*, 1933) a *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, 1955) hay una larga relación profesional– se convierte en compromiso que le lleva a embarcarse en proyectos doblegando su voluntad; durante la convulsa adaptación de *El sueño eterno* (*The big sleep*, 1946) planea abandonar el trabajo para el cine y regresar a sus novelas, pues cree que “si hago un tratamiento o un guión más, perderé todo el potencial que tengo como escritor”.

Los desencuentros de Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) con la industria californiana han quedado plasmados, con evidente ironía crítica, en el cuento *Un diamante tan grande como el Ritz* (1922) y la novela inacabada *El último magnate* (1941), también obra postrera de Elia Kazan (1976) con la que el director no queda satisfecho. En ella

realiza un despiadado retrato de un productor de Hollywood, probablemente inspirado en Irving Thalberg, artifice de la primera etapa de la Metro-Goldwyn-Mayer. De su obra más conocida, *El gran Gatsby* (1925) se hicieron cuatro versiones para el cine: la primera al año de publicación de la novela y la última y más solvente, la filmada por Jack Clayton en 1974. Pero también son reseñables la adaptación de su novela *Suave es la noche* (1934) por Henry King en 1962 y su contribución al guión de *La última vez que vi París* (*The Last Time I Saw Paris*, Richard Brooks, 1954). En las décadas de los 20 y 30 colabora en una quincena de guiones –no siempre acreditado– entre ellos *Un yanqui en Oxford* (*A Yank at Oxford*, Jack Conway, 1938) y *Tres camaradas* (*Three Comrades*, Frank Borzage, 1938), que le valió fuertes discusiones con Joseph L. Mankiewicz. Del desencanto de esta época da cuenta este testimonio:

[la novela, que es] el instrumento más sólido y más flexible que permite hacer pasar de un hombre a otro las emociones y los pensamientos, está a punto de subordinarse a un arte mecánico y comunitario, incapaz de reflejar otra cosa que el pensamiento más trivial y la emoción más tópica, lo mismo si está en manos de los mercaderes de Hollywood que si es manejado por los idealistas rusos (Aresté, 2006, 214).

Scott Fitzgerald intenta otros proyectos, pero su supervivencia profesional en Hollywood resulta muy difícil y se sume en la redacción de *El último magnate* que deja sin terminar y que es apreciada, de inmediato, como una certera crónica de las esferas de poder de la industria del cine (véase el completo estudio de Fra López, 2002).

Mejor relación con el cine ha sido la del premio Nobel norteamericano John Steinbeck (1902-1968), cuyos cuentos, guiones o novelas han conocido películas notables, entre ellas las celebradas *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940) y *¡Viva Zapata!* (1952), producción en la que se implica a fondo, y *Al este del Edén* (*East of Eden*, 1955), ambas dirigidas por Elia Kazan. También se basan en relatos de Steinbeck *De ratones y hombres* (*Of Mice and Men*, Lewis Milestone, 1933 y Gary Sinise, 1992), *La vida es así* (*Tortilla flat*, Victor Fleming, 1942) o *El pony rojo* (*The Red Pony*, Lewis Milestone, 1949 y Ray Totten y Robert Kellogg, 1973). En el caso de *La perla* (Emilio Fernández, 1947) se da la circunstancia de que Steinbeck escribe primero el guión y, tras el rodaje de la película, desarrolla la historia en una novela.

Las más afamadas piezas del dramaturgo Arthur Miller (1915-2005) son adaptadas al cine: la pesimista radiografía de la sociedad norteamericana *Muerte de un viajante* (1949) en las películas homónimas de Laslo Benedek (1951), una versión muy edulcorada rechazada por el escritor, y en la de Volker Schlöndorff (1985), con Dustin Hoffman encabezando el reparto; el alegato antimacarthysta *Las brujas de Salem* (1953) da lugar a *Les sorcières de Salem* (Raymond Rouleau, 1957) y *El crisol* (*The Crucible*, Nicholas Hytner, 1996); y la pieza *Panorama desde el puente* (1955) se filma en la versión franco-italiana de Sydney Lumet *Vue du pont* (1962). En televisión se han hecho numerosas versiones de su teatro en todo el mundo. Para su esposa Marilyn Monroe adapta un relato corto en *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, John Huston, 1961), con un evidente trasfondo biográfico. No queda muy satisfecho de la película, como tampoco de otras, pues subraya la diferencia del cine respecto al teatro de realismo comprometido e implicación directa del espectador por el que aboga. Años atrás, en 1939, a raíz de una oferta para trabajar en el cine, Miller había reflexionado:

La misma idea de que otra persona me revisase una obra para publicarla, de que me cambiara una sola palabra, era suficiente para ponerme la carne de gallina, y, vamos, someter páginas propias a un productor que se convertiría en amo y señor de lo que uno escribía en el instante en que uno lo escribía, era carecer de principios. A decir verdad, el proceso mismo de cambiar arte por dinero resultaba repugnante (Aresté, 2006, 332).

La innovadora novela periodística *A sangre fría* se lleva al cine al margen de toda participación de su autor, Truman Capote (1924-1984), un escritor con experiencia en guiones, pues había comenzado en 1953 con *Estación Termini* (*Stazione Termini*, Vittorio de Sica) y *La burla del diablo* (*Beat the Devil*, John Huston), además de vender los derechos de su primera novela *Otras voces, otros ámbitos* (1948) y, más tarde, de la afamada *Desayuno en Tiffany's* (1958). Está satisfecho con el resultado de *A sangre fría*, pero subraya la condición subsidiaria del guión:

No creo que un escritor se mueva con demasiada libertad al trabajar para el cine, a menos que su relación con el director sea de lo más cordial, o que sea él mismo el director. Hasta tal punto este medio de comunicación pertenece al director, que en él sólo ha surgido un escritor que, trabajando exclu-

sivamente de guionista, merezca el calificativo de genio del cine. Me refiero a ese tímido y delicioso campesino que es Zavattini (en Aresté, 2006, 118-119).

Thomas Mann (1875-1955) se muestra decepcionado por la adaptación de su novela *Los Buddenbrooks* (1901), que en el momento en que escribe conoce únicamente la versión de Gerhard Lamprecht de 1923; luego vendrían las de Alfred Weidenmann, de 1959, de Heinrich Breloer, de 2008, y varias para televisión: 1965, 1971, 1979 y 1984. Ello no es obstáculo para valorar el cine como una nueva forma narrativa, bien distinta del teatro de cuyos personajes valora la presencia corporal, pero carente del naturalismo cinematográfico; considera que "el cine posee una técnica de reminiscencia, de sugestión psicológica, un dominio del detalle en personas y cosas, de los que el novelista, y en menor medida el dramaturgo, podrían aprender mucho" (en Geduld, 1981, 148).

La célebre utopía sobre una humanidad sin libros, *Fahrenheit 451*, adaptada por François Truffaut, fue aplaudida en el momento del estreno por su autor literario, Ray Bradbury (Waukegan, Illinois, 1920); pero, poco después, le puso unos cuantos reparos. Bradbury se había resistido a colaborar en el guión, quizá por la experiencia en *Moby Dick* (John Huston, 1956), donde, seducido por Huston, trabajó a un ritmo poco gratificante; luego plasmaría esa experiencia en *Sombras verdes, ballena blanca* (1992).

El componente crematístico es decisivo en numerosos escritores invitados a participar con diverso grado de implicación –unos se limitan a vender los derechos de sus novelas mientras otros firman contratos para escribir guiones– en la industria del cine. Un caso muy divertido es el de Gabriele D'Annunzio (1863-1938) y su colaboración en la película *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914); según cuenta su secretario Tom Antongini en *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio* (1938), el escritor tenía urgencia de dinero para mantener a sus galgos de competición y acepta la jugosa propuesta del cineasta de escribir rótulos para la película ya filmada. Cumplido su trabajo y cobrados éste y otros que nunca llega a culminar D'Annunzio rechaza ver la película, a pesar de que la posteridad le honra con el papel de coguionista del célebre *kolossal*. En el escrito de oferta de colaboración Pastrone escribe:

Aunque juro, con toda modestia, que mi película posee toda la perfección técnica que puede producir la industria ci-

nematográfica, no puedo decir lo mismo de los subtítulos. Además, necesito el nombre de un autor. Tiene que ser un gran nombre, mundialmente famoso e irreprochable. Así que pensé –al menos es lo que nos atrevíamos a soñar mis colaboradores y yo– en Gabriele D'Annunzio. Por el pedestre trabajo de crear nuevos subtítulos y, sobre todo, por el reconocimiento del film que se vería adornado con su gran nombre, estoy autorizado a pagar cincuenta mil liras (en Geduld, 1981, 187).

El novelista norteamericano Theodore Dreiser (1871-1945), autor de *Una tragedia americana* (1926) adaptada por Josef von Sternberg en 1931 y por George Stevens con el título *Un lugar en el sol* (*A place in the Sun*, 1951) lanza una diatriba feroz contra la subordinación de toda forma de arte y creación al dinero en el cine de los estudios. En su artículo titulado "Los verdaderos pecados de Hollywood" lamenta la adaptación descafeinada de Sternberg y la sentencia adversa de un tribunal, pero hunde el dedo en la llaga al considerar que el cine se ha convertido en una industria similar a la del carbón o la del acero, de manera que "las verdaderas obras maestras de la literatura que filma Hollywood son notoriamente destrozadas, en el mejor de los casos alteradas y cambiadas, pues deben adaptarse a la idea que se hace cualquier agente de ventas de lo que es correcto" (Geduld, 1981, 242). En la misma idea abunda James T. Farrell (ib., 265-267) al considerar Hollywood, con su apropiación y abaratamiento de temas y fórmulas de la cultura tradicional, como "un ejemplo bien definido del desarrollo de la cultura comercial en el período del capitalismo financiero" y al subrayar que los escritores ven prostituido su talento al dedicarse a trabajos alimenticios para el cine.

En fecha tan temprana como 1921, cuando ya tenía experiencia de la adaptación de cinco obras suyas al cine, W. Somerset Maugham (1874-1965) –que llega a figurar como inspirador de un centenar de títulos de cine y televisión– defiende las diferencias entre la escritura de teatro, de novela y cinematográfica; considera que el guión tiene un lenguaje propio, bien diferente del del teatro, aunque nadie mejor que el autor teatral para llevar a la pantalla su obra. Desea ver filmadas las grandes novelas y el guión, en todo caso, es intermedio pues "no goza de la libertad de la novela, pero ciertamente no sufre las cadenas del teatro. Es una técnica propia, con sus propias reglas, sus propias limitaciones y sus propios

efectos" (Geduld, 1981, 207). Sin embargo, cree que lo deseable no son las adaptaciones, sino la escritura directa de guiones. Poco después, en un artículo de 1926 (ib., 102-107), Virginia Woolf (1882-1941) subraya las decepciones de muchas adaptaciones literarias, el engaño que supone llevar a la pantalla textos con imágenes mentales ("las imágenes de un poeta no se prestan a ser modeladas en bronce o dibujadas en un papel. Son un conglomerado de miles de sugerencias, de las cuales la plástica es sólo la más evidente entre las que predominan"), pero lejos de demonizar el cine, señala sus potencialidades aún por desarrollar.

También resulta dispar la experiencia de Graham Greene (1904-1991), un escritor con fuertes, variadas y continuadas relaciones con el cine a lo largo de toda su vida. Su caso es singular porque comienza como crítico de cine en la segunda mitad de los años treinta en el semanario *The Spectator* y logra una notable cultura cinematográfica en la que el aprecio estético del cine como arte autónomo y genuino permite una relación de equidad y sin prejuicios con la literatura, además de defender el cine británico ante la hegemonía norteamericana o las obras de cierta pretensión artística frente al cine puramente comercial. Greene tiene en su haber una notable filmografía como escritor de guiones originales y también como autor de novelas llevadas al cine. Entre estas últimas se encuentran *El agente confidencial* (1939), *El poder y la gloria* (1940), trasladada al cine como *El fugitivo* (*The Fugitive*, John Ford, 1947), *El ministerio del miedo* (1943), *El americano impasible* (1955), *Nuestro hombre en La Habana* (1958), *Los comediantes* (1965), *El cónsul honorario* (1973) y *El factor humano* (1978). También Greene es autor, en colaboración con otros, de los guiones de *Veintiún días juntos* (*21 Days*, Basil Dean, 1937), *The Green Cockatoo* (William Cameron Menzies, 1937), *El cuervo* (*The Gun for Hire*, Frank Tuttle, 1942), *La mano del extranjero* (*The Stranger's Hand*, Mario Soldati, 1954) o *Loser Takes All* (Ken Annakin, 1956).

Un caso muy singular es *El tercer hombre* y *El ídolo caído*, aunque ésta se basa en un cuento anterior, titulado *Un cuarto del sótano* (1935), historias encargadas por el productor Alexander Korda para Carol Reed publicadas con posterioridad a las películas respectivas, al igual que ha sucedido con la citada *La perla*. Greene indica en la introducción a la edición conjunta de estas dos obras:

Para el novelista, desde luego, su novela es lo mejor que puede hacer con el tema elegido; por eso tiende a oponerse a muchos de los cambios requeridos para transformarla en un film o en una obra de teatro; pero *El tercer hombre* nunca pretendió ser otra cosa que una película. El lector notará muchas diferencias entre el cuento y el film y no debe imaginar que el autor tuvo que aceptarlas en contra de su voluntad: en muchos casos esas transformaciones fueron sugeridas por el propio autor. El film, en realidad, es mejor que el cuento porque es, en este caso, el cuento en su forma definitiva (véase Sánchez Noriega, 2000, cap. 9; Martínez, 2006).

Otra cuestión es cuando se ensaya un nuevo género, como Alain Robbe-Grillet con el *ciné-roman*, publicando el guión en que se basa *L'Anné dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), al que sigue *L'Inmortelle* (1963) que, habiendo sido escrito antes de la realización de la película firmada por el propio Robbe-Grillet, se publica con añadidos tras el rodaje, en lo que parece una escritura que da cuenta de su propia evolución o un intento de escritura para el cine que se enriquece con la plasmación filmica antes de volver a la literatura. Algunos guionistas vienen publicando sistemáticamente versiones noveladas de sus guiones filmados, como Jean-Claude Carrière con *Las vacaciones de Monsieur Hulot* (*Les vacances de M. Hulot*, Jacques Tati, 1958), *Viva María* (Louis Malle, 1966) y *El regreso de Martin Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*, Daniel Vigne, 1983).

DE LOS ESCRITORES CINÉFAGOS A LOS ESCRITORES-CINEASTAS

Graham Greene abre la puerta, si es que no pertenece, a una categoría distinta, que pudiéramos llamar de escritores cinéfilos o cinéfagos: autores literarios poseedores de una notable cultura cinematográfica y deudores del propio cine en su obra escrita, además de, eventualmente, guionistas. Como en el caso de Horacio Quiroga, Manuel Puig y, sobre todo, Juan Marsé, se trata de autores cuya literatura sería inexplicable sin una o varias dimensiones del universo del cine (estrellato, memoria cinéfila, personajes, estereotipos de géneros... hasta las estructuras narrativas).

En el caso de Horacio Quiroga (1878-1937) la relación con el cine adquiere varias dimensiones. Además de escribir

crítica y artículos en publicaciones periódicas, Quiroga es autor de relatos llevados a la pantalla –*Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), basado en varios cuentos, *Los verdes paraísos* (Carlos Hugo Christensen, 1947), que adapta el cuento *Su ausencia*, e *Historias de amor, locura y muerte* (Nemesio Juárez, 1995)– y, sobre todo, de tres cuentos de ambientación cinematográfica: *El espectro* (1921), *El puritano* (1926) y *El vampiro* (1927); el primero de ellos anticipa la situación popularizada por Woody Allen en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), cuando un personaje de la pantalla interactúa con uno del patio de butacas, en este caso es un actor fallecido que se dirige a su viuda y al novio de ésta; y en *El puritano*, en el que hay un grupo de actores muertos que habitan un estudio y sólo adquieren vida con la proyección de sus filmes.

El escritor bonaerense Manuel Puig (1932-1990) tiene una formación cinematográfica, pues estudia en el romano Centro Sperimentale di Cinematografia, y trata de integrarse en la profesión con tres guiones que nunca llegan a ser rodados. Sin embargo, deriva hacia una literatura en la que el universo del cine es omnipresente en todos los niveles:

Toda su obra está transitada y trabajada por temáticas, lugares comunes, géneros y hasta procedimientos de inequívoca raigambre cinematográfica. Es más, una codificada erudición de títulos y referencias a directores, actores, actrices y argumentos de películas, preferentemente de Hollywood, flota sobre su narrativa. Montajes, planos, elipsis, metáforas, suspensos: la obra de Puig hace del cine, incluso de la forma filmica, una de sus materias privilegiadas (Neifert, 2003).

El autor de títulos tan cinéfilos como *La traición de Rita Hayworth* (1968) y la recopilación de cuentos *Los ojos de Greta Garbo* (1993) tiene en su haber las novelas, adaptadas al cine, *Boquitas pintadas* (1967) (Leopoldo Torre Nilsson, 1974), *El beso de la mujer araña* (1976) (Héctor Babenco, 1985), de la que existen versiones teatral, musical y operística, y *Pubis angelical* (1979) (Raúl de la Torre, 1982).

Juan Marsé (Barcelona, 1933) constituye un caso singular de encrucijada entre el cine y la literatura, pues son evidentes las influencias del universo del cine en sus novelas al tiempo que éstas han sido profusamente adaptadas a la

pantalla. Además de numerosos artículos sobre películas, personajes, actores y sucesos del cine clásico, y de las referencias en su novelística que comentamos más adelante, Marsé ha publicado el libro juego sobre cinefilia *Momentos inolvidables del cine* (2004) que recopila colaboraciones aparecidas en el diario *El País*.

Aparece acreditado como guionista de *Donde tú estés* (Germán Lorente, 1964), *La vida es magnífica / Le voleur de Tibidabo* (Maurice Ronet, 1965), *Mi profesora particular* (Jaime Camino, 1973), *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976) y *El largo invierno* (Jaime Camino, 1992). En su página oficial sólo aparece el trabajo para Roberto Bodegas –el único cuyo guión firma en solitario– y Kwang-Hee Kim (2006, 30) indica que colaboró con algunos diálogos en la versión filmica de *Últimas tardes con Teresa*. Todo parece apuntar a una más que evidente resistencia para un trabajo profesional en el cine en quien, forzosamente, habrá sido invitado a escribir guiones sobre sus propias novelas. Esa resistencia se habrá reafirmado en quien considera que

En general estoy desilusionado porque las adaptaciones son más que discutibles. Claro que cuando firmas los derechos de tus novelas y no intervienes personalmente en la confección de los guiones puede esperarse que sucedan cosas terribles... No es que tampoco quiera decir que la intervención del autor en el guión sea una garantía segura de éxito... Estas adaptaciones son todas muy malas y no porque no sean fieles a mis libros, lo que realmente es una preocupación secundaria para mí, ya que no creo que hay que ser completamente fiel para producir una buena adaptación. En realidad a veces creo que lo opuesto puede ser verdad: para ser fiel al libro hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera. Pero las películas que han hecho de mis libros son simplemente horribles (Amell, 1997).

Esto lo afirma en 1991, cuando no se han filmado la mitad de sus novelas.

Recordamos sus novelas adaptadas: *Últimas tardes con Teresa* (1966) (Gonzalo Herralde, 1984), *La oscura historia de la prima Montse* (1970) (Jordi Cadena, 1978), para televisión *Un día volveré* (1982) (Francesc Betriú, 1993), *Ronda de Guinardó* (1984) llevada a la pantalla con el título de *Domenica* (Wilma Labate, 2001), *El embrujo de Shanghai* (1993) (Fernando Trueba, 2002) y las películas de Vicente

Aranda basadas en las novelas homónimas *La muchacha de las bragas de oro* (1978) (1980), *Si te dicen que caí* (1973) (1989), *El amante bilingüe* (1990) (1993) y *Canciones de amor de Lolita's Club* (2005) (2007). El primero de los tres relatos de *Teniente Bravo* (1986) ha sido adaptado con el mismo título en el cortometraje *Historia de detectives* (Joaquín Domínguez Núñez, 2000).

En el entorno de la España gris de los cuarenta y cincuenta, en la edad de formación de Juan Marsé, el cine se convierte en refugio físico, emocional y moral, de manera que el desarrollo de la cinefilia parece una oportunidad de libertad. Los cines barceloneses de la época (Roxy, Mahón, Rovira, Kursaal, Selecto, Miramar) aparecen en las novelas de Marsé como espacios concretos donde dejar volar la imaginación y dejarse mecer por los sueños, además de constituirse en escenarios de relatos, como en *El fantasma del cine Roxy* y parcialmente en diversas novelas. La profusión de títulos de películas citadas en la obra del escritor alcanza la cifra de la decena en varios casos. Por ejemplo, *El embrujo de Shanghai* copia el título español de la película de Josef von Sternberg de 1941 y se citan en ella *Tarzán de los monos* (*Tarzan, the Ape Man*, W. S. van Dyke, 1932), *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), *Buffalo Bill* (Cecil B. DeMille, 1936), *Tierra de audaces* (*Jesse James*, Henry King, 1939), *Esmeralda la zingara* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939), *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, Michael Powell y otros, 1940), *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Aquella noche en Varsovia* (*Dangerous Moonlight*, Brian D. Hurst, 1941), *Las mil y una noches* (*Arabian Nights*, John Rawlins, 1942) y *La madonna de las siete lunas* (*Madonna of the Seven Moons*, Arthur Crabtree, 1945). Estas referencias no son fruto del azar o resultado de la mera erudición, sino que cumplen una función explícita al orientar la lectura del texto, caracterizar a personajes o contribuir a la ambientación del espacio de ficción. En otras novelas también hay profusión de citas: en *Un día volveré* se hace referencia a *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1952), *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*, Henry Hathaway, 1947), *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954) y media docena de títulos más, todos ellos pertenecientes al Hollywood clásico; en *Rabos de lagartija* (2000) se citan una decena de películas representativas del cine de aventuras, etcétera. También hay citas homenaje en forma de paráfrasis de títulos ci-

nematográficos, como los abundantes del libro de relatos *Confidencias de un chorizo* (1977).

Es frecuente el recurso a actores/personajes de Hollywood en las formulaciones más estereotipadas del cine de género (*western*, melodrama, cine negro) para caracterizar a los tipos novelescos; así, según recopila Amell (1997), son citados Jean Simmons, Humphrey Bogart, Tyrone Power, Edgard G. Robinson, Mae West, Marilyn Monroe, Barry Fitzgerald, Charles Laughton, Charles Boyer, Marlene Dietrich, James Stewart, Clark Gable, Jeannette McDonald, James Cagney, Gene Tierney, Noel Coward, Alex Sebastian, Josef von Stenberg, Ginger Rogers, etc. Ello es coherente con el hecho de que esos personajes literarios acuden mucho al cine, poseen una cultura cinéfila y, por tanto, siendo el narrador solidario con ellos, el imaginario cinematográfico les sirve como referente para la autocomprensión de su identidad. Tanto en estos casos como en otros, hay profusión de diálogos cinematográficos, como en *El fantasma del cine Roxy*, donde se reproducen frases literales de *Raíces profundas*.

En varios momentos, las películas o los personajes heroicos que las protagonizan funcionan como un ideal, ensoñación o utopía en fuerte contraste con la realidad cotidiana de los personajes novelescos, muy anclados en el contexto espaciotemporal de la sociedad española del franquismo. Esto se percibe prácticamente en todas las novelas, particularmente en *Últimas tardes con Teresa*, *El amante bilingüe*, *Rabos de lagartija* y *El embrujo de Shanghai*, donde la realidad de segundo orden narrada por Forcat a los preadolescentes funciona como auténtica mitología con que evadirse de la miseria cotidiana; pero también en esta novela la referencia al filme de Von Sternberg cumple una función, pues hay varias situaciones paralelas y resulta central la intriga sobre la identidad de personajes de ambos mundos. En *El amante bilingüe* este juego de realidad/ficción adquiere una creativa complejidad, pues Juanito Marés se dedica a contar / recrear las películas emitidas por televisión que Carmen sólo oye dobladas, pero no puede ver debido a su ceguera.

También sucede que algunas obras de Marsé presentan esquemas argumentales paralelos a películas, con una especie de diálogo literatura-cine muy creativo. Así, *Un día volveré* remite a *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1952) no porque sea una réplica, sino porque el texto

literario contradice, de algún modo, las expectativas de la narración cinematográfica; y Si te dicen que caí entra en diálogo con *El prisionero de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*, John Cromwell, 1937) y *Arsenio Lupin* (*Arsène Lupin*, Jack Conway, 1932).

En Marsé también existe el juego de ficción / realidad en los relatos cortos *El fantasma del cine Roxy* (publicado en 1986 dentro de la recopilación *Teniente Bravo*) y *El caso del escritor desleído* (1994, incluido en el volumen colectivo *El cuento de la isla del Tesoro*) que son, también, una especie de ensayo *sui generis* sobre la creación literaria. El personaje del segundo es un tipo que sufre un proceso de progresiva desaparición después de aparecer en un programa de televisión. En el primero de ellos, la sala cinematográfica barcelonesa alberga los espectros de personajes de viejas películas que se resisten a que el viejo cine sea demolido para construir un banco en el solar. En un segundo nivel, a modo de guión cinematográfico, segmentado en secuencias, se cuenta la historia de esa sala; el relato de primer nivel contiene los diálogos entre el guionista y el director sobre una película que, presumiblemente, es la contada en el segundo nivel. Así las cosas, *El fantasma del cine Roxy* deviene una reflexión simultáneamente metaliteraria y metacinematográfica que permite afirmar "Si el lector quiere teoría sobre límites de la narración fílmica y literaria, aquí tiene desarrollada una excelente indagación sobre lo visual. Por eso mismo el cine está en el corazón de la literatura de Marsé, quien ha sabido hacer verbal y literario nada menos que las imágenes vistas en la infancia y en las fantasías" (Pozuelo Yvancos, citado por Antonio Mendoza Fillola en el magnífico ensayo "Juan Marsé: lectura y recepción de los relatos cortos. *El fantasma del cine Roxy*", en Romea Castro, 2005, pp. 171-190). Para Mendoza Fillola (ib., 176), este cuento sirve para mostrar la dificultad de las adaptaciones, pues su trama es "la dialéctica controversia que surge en el proceso de interpretación de un texto (el guión que en sí incluye una historia plagada de reminiscencias propias de la obra de Marsé) que tiene por interlocutores privilegiados al mismo escritor-autor y a su destinatario específico, el director-autor". En los marcadores que establece en su lectura como el falso guión que es, con indicaciones de movimientos de cámara, iluminación, ruidos, formas de ensamblaje de planos, encuadres, ángulos de toma, etc., *El fantasma del cine Roxy* se convierte en una especial y original *literatura cinematográfica*, que ocupa un espacio movedizo, dialéc-

tico, entre las imágenes recuerdo sólo verbalizables y las imágenes fantasmáticas construibles en la pantalla, un inevitable punto de llegada para un escritor cinéfilo como Marsé. Como señala Jorge Marí (en Romea Castro, 2005, 198-199), en un apunte certero que profundiza en esta cuestión, "En la medida en que *El fantasma del cine Roxy* provoca una ilusión filmica y al mismo tiempo la subvierte para proclamar la condición literaria del relato, este texto de Marsé da un paso, aventurero y lúdico, hacia ese espacio limítrofe entre la literatura y el cine a la par que indaga en los mecanismos de la narratividad, la lectura, la escritura y la visualización".

Por último hay que señalar la influencia del cine en la propia forma narrativa de la novelística de Marsé, objeto estudiado por Kwang-Hee Kim en su tesis doctoral. El cine de Hollywood es un referente para su aprendizaje como escritor, pues, como observa Kim (2006, 332), el modo de narración de ese cine en su clasicismo, tan volcado en el entretenimiento y en la visualidad, es el primer filtro artístico de que se vale Marsé en su literatura. Y señala la estudiosa coreana que, además de referencias explícitas y otras implícitas en personajes, temáticas, diálogos o la forma visual, en esta literatura es evidente la impronta del montaje. A pesar de la prudencia que la afirmación precisa, dice Kim (ib., 339) que "por medio de la influencia del cine las escenas y los episodios, así como en ocasiones el armazón general de la historia novelística, se organizan y se estructuran de manera un tanto similar a la sintaxis cinematográfica".

Marsé se encuentra casi en el umbral de otra categoría en la que tiene lugar una mayor inmersión del escritor en el cine hasta el punto de situarse en el mismo plano –en cuanto a vocación, dedicación o relevancia artística y cultural– la condición de escritor y la de cineasta. En el ámbito español, la nómina de escritores-cineastas viene encabezada por autores como Edgar Neville, Fernando Fernán-Gómez y Gonzalo Suárez, poseedores de una obra literaria y cinematográfica de considerable envergadura –tanto en cantidad como en calidad– y equilibrio entre un medio y otro. En esa nómina también han de figurar autores literarios cuya dedicación al cine es mucho más limitada o meramente ocasional como Vicente Blasco Ibáñez, Alejandro Pérez Lugín, Fernando Arrabal, Alfonso Paso, Jesús Fernández Santos, Juan García Atienza, Alberto Vázquez Figueroa, Javier Maqua, Ray Loriga, Vicente Molina Foix o Álvaro del Amo.

El aristócrata, comediógrafo y cineasta Edgar Neville (1899-1967) se mueve con pareja comodidad en el cine y la literatura, aunque parece que sus películas son más diversas que su obra escrita, prácticamente centrada en la comedia teatral. Además de escribir guiones o tratamientos para otros y de adaptar obras ajenas (*La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches, y *Nada*, de Carmen Laforet, entre las más interesantes), Neville filma sus propias adaptaciones *La vida en un hilo* (1945), *La ironía del dinero* (1959) y *El baile* (1959). El resto de su filmografía son, prácticamente, guiones propios: entre ellos destaca el tipismo surrealista de *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946) –que con *La torre de los siete jorobados* (1944), según una novela de Emilio Carrere, forma una trilogía–, *El último caballo* (1950) y su obra postrera, *Mi calle* (1960). Para Neville

El cine es una forma de expresión de la literatura. Es una novela fotografiada y también tiene relación, aunque menos, con la literatura teatral. Es una forma de contar una historia, unas vidas, un conflicto; de sostener una tesis, un bando, un punto de vista; de evocar una época o un ambiente; de escribir unos sentimientos, de expresar una emoción lírica. Es una forma, desde luego, fotográfica, plástica, pero que proviene de un mismo manantial de inteligencia, gusto y arte (en Lobato, 2007, 86).

Con bastante propiedad hay que aplicar el calificativo de escritor-cineasta a Fernando Fernán-Gómez (1921-2007), en quien se unen las condiciones de actor, guionista, director de cine, teatro y televisión, dramaturgo, novelista, memorialista y articulista. En su amplia obra escrita y audiovisual con doce novelas, 26 largometrajes de cine, una decena de piezas dramáticas y dos series de televisión, amén de dos centenares de películas como actor, hay algunos casos de interés excepcional, pues en ellos se da un trasvase entre teatro, novela, televisión y cine donde lo narrativo –concepto que en ocasiones se viene empleando como sinónimo de literario– permanece en los distintos medios. Así sucede con la obra teatral *Las bicicletas son para el verano* (1978) que fue representada en los escenarios en 1982 y luego llevada al cine por Jaime Chávarri en 1984; *El mar y el tiempo* apareció en primer lugar como serie de televisión (1987) para posteriormente transformarse en novela (1988) y película (1989); y *El viaje a ninguna parte* surgió como guión radiofónico (1984) que más tarde se adapta a novela (1985) y película (1986).

En Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) es evidente su intercambiable condición de escritor y cineasta en cuanto elige el medio de expresión en función de su adecuación a lo que quiere narrar, sin que se privilegie, de entrada, una dimensión sobre la otra. De hecho, en este autor la literatura y los temas y figuras mitológicas de origen literario son la principal fuente de inspiración de los relatos filmicos y, al mismo tiempo, en su lenguaje escrito se pueden rastrear perfectamente las herramientas expresivas tomadas del cine. En ocasiones, como en *Don Juan en los infiernos* (1991), su cine se vale de la teatralidad como mecanismo distanciador y vehículo apropiado para la recreación del mito.

Gonzalo Suárez tiene en su haber las adaptaciones *La Regenta* (1974), según la novela emblemática de Leopoldo Alas "Clarín", *Beatriz* (1976), según dos relatos breves de Valle-Inclán, *Parranda* (1977), basada en la novela en gallego de Eduardo Blanco-Amor titulada *A esmorga* (1959), y una versión televisiva de *Los pazos de Ulloa* (1986) de cuatro episodios de una hora de duración. En los créditos de *El detective y la muerte* (1994) aparece como inspirado en un cuento de Hans Christian Andersen. En estas transposiciones se aprecia la libertad para introducir cambios o alterar sucesos al mismo tiempo que la voluntad de buscar equivalentes cinematográficos a recursos literarios, como la ironía subyacente a descripciones o la voz narrativa y el punto de vista. Al margen de algunos guiones para otros cineastas o del permiso para la adaptación de *De cuerpo presente* (Antón Eceiza, 1967), Suárez ha llevado a la pantalla un par de relatos propios: el corto *El horrible ser nunca visto* (1966), basado en el cuento homónimo publicado en la recopilación *Tres veces trece* (1964). En *Epílogo* (1984) lleva al cine su relato *Rocabrundo bate a Ditirambo* (1966), sobre el que ya había hecho un corto ese año, *Ditirambo vela por nosotros*, y sobre el que también filma el largo *Ditirambo* (1969).

Pero el más interesante y fecundo diálogo entre la literatura y el cine en este escritor-cineasta tiene lugar con la recreación de mitos de raíz literaria. Más allá de las adaptaciones de textos concretos o de películas inspiradas en obras literarias, lo que hace el cineasta es escribir y rodar historias que desarrollan en soporte audiovisual figuras y temas mitológicos. El mito de Fausto, con su pacto en que vende el alma al Diablo, hunde sus raíces en otros como Pigmalión o Prometeo y parece que se inspira en un

personaje histórico: el médico Georg Faustus que vive en Alemania a finales del siglo XV. Desde la obra de Murnau de 1926 conoce muchas versiones cinematográficas y en *El extraño caso del doctor Fausto* (1968), Gonzalo Suárez lleva a cabo una aproximación un tanto experimental. En *Remando al viento* (1988) recrea las condiciones de elaboración de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1816) según explica su autora, Mary Shelley, durante una estancia en Villa Diodati, Ginebra, con lord Byron, Percy B. Shelley, Claire Clairmont y John William Polidori. La película es más un relato sobre la creación literaria que sobre el original literario, a estas alturas eclipsado o reescrito por múltiples versiones cinematográficas hasta devenir un mito. El doble nivel permite una distancia de lo narrado y un notable desarrollo de la autoconciencia cinematográfica, sobre todo a través del personaje de Polidori.

Rechazando las versiones del mito de Don Juan de Tirso de Molina o de Juan Zorrilla, el director se inspira en Molière para su recreación cinematográfica *Don Juan en los infiernos* (1991), una propuesta donde el protagonista provoca tanta fascinación como rechazo, un cínico y descreído donjuán de aires posmodernos al aparecer invertidos los rasgos del arquetipo. El doble como sujeto con personalidad dual tiene su expresión más convincente en la novela de Robert L. Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886), que ha conocido variadas y muy libres adaptaciones al cine. En *Mi nombre es sombra* (1996) recrea el mito con cierto talante psicoanalítico, señalando cómo existe una dimensión oculta e instintiva en todo ser humano. El tema del doble y de las parejas complementarias es una constante en el cine y la literatura de Gonzalo Suárez, pues viene reflexionando sobre la cuestión desde la novela *Rocabrundo bate a Ditirambo* y las citadas adaptaciones hasta *El detective y la muerte*, una densa indagación que subyace a los esquemas y estructuras de cine policíaco.

Una vuelta de tuerca en la hibridación cine y literatura tiene lugar en *Oviedo Express* (2007) donde Gonzalo Suárez convierte en protagonista de la ficción a una compañía de teatro que va a representar una versión teatral de la novela *La Regenta*. La riqueza de las referencias y citas es notable, pues, además de que el director ovetense llevó al cine la novela de Clarín, ésta constituye una crónica de la ciudad de Oviedo a finales del XIX. Los protagonistas son Aitana Sánchez-Gijón y Carmelo Gómez, a su vez cabezas de re-

parto como Ana Ozores y Fermín de Pas en la miniserie de televisión *La Regenta* (1995) de Fernando Méndez-Leite.

Por último, a estos nombres se puede añadir la figura, en una carrera en desarrollo, del escritor-cineasta David Trueba (Madrid, 1969), autor de recopilaciones de artículos y de las novelas *Abierto toda la noche* (1995), *Cuatro amigos* (1999) y *Saber perder* (2008). Como cineasta ha escrito guiones para otros y los de sus propias películas *La buena vida* (1996), *Obra maestra* (2000) y *Bienvenido a casa* (2006); también ha adaptado obras ajenas, como *Soldados de Salamina* (2002), según el texto de Javier Cercas. Para abundar de forma más práctica en la figura del escritor-cineasta me parece ejemplar el caso de Paul Auster y de su cuento y película *Smoke*.

Uno de los escritores-cineastas más relevantes del actual panorama es el norteamericano Paul Auster (Newark, Nueva Jersey, 1947), que representa un caso muy interesante, pues llega a asumir una personalidad creadora que se expresa en novelas, cuentos, guiones o películas, buscando siempre el medio más apropiado para sus ficciones. La formación básica en literatura francesa, inglesa e italiana en la Universidad de Columbia se complementa con el cultivo de una cinefilia centrada en clásicos europeos y asiáticos. Durante los tres años que pasa en París intenta entrar en la escuela de cine (IDHEC) y entre sus primeros trabajos hay artículos de cine y dos guiones inéditos de películas mudas. Las huellas autobiográficas y las diversas formas de referencia al autor están muy presentes en sus escritos y filmes, probablemente porque no trata de disimular el fuerte anclaje realista e histórico de sus ficciones. Así, en *Leviatán* (1992) los datos que caracterizan al narrador coinciden con los verdaderos de Auster; el personaje de Paul Benjamin de *Smoke* –también presente en el *Cuento de navidad de Auggie Wren*– toma su nombre de la primera novela de Auster, *Jugada de presión* (*Squeeze Play*) (1976) y, obviamente, repite el del escritor, cuyo nombre completo es Paul Benjamín Auster. En *La vida interior de Martin Frost* (*The Inner Life of Martin Frost*, 2007) Auster presta su voz –y personalidad– al narrador que sostiene la historia.

Sin otra participación, ha cedido los derechos de sus novelas y relatos para las películas *La música del azar* (1990) (*The Music of Chance*, Philip Haas, 1993), cuyo guión se reserva aprobar, el corto húngaro *Fluxus* (László Csáki, 2004) y el corto *Le carnet rouge* (Mathieu Simonet, 2004),

que se inspira en las historias autobiográficas recogidas en *The Red Notebook* (1995). Aparece como coguionista de *The Center of the World* (Wayne Wang, 2001), pero no queda clara su participación. El peso del cine –como tema, lenguaje, etc.– es considerable en su literatura. En la novela *Mr. Vertigo* (1994) utiliza comparaciones con la retórica cinematográfica, en concreto, con las secuencias indicativas de paso del tiempo mediante metáforas visuales y secuencias de montaje. *El libro de las ilusiones* (2002) en su totalidad es un homenaje al viejo cine mudo a través de un tipo heredero de los viejos cómicos del silente. No obstante, se ha manifestado poco partidario de las adaptaciones, como en sus declaraciones a la prensa con motivo de la presentación en Barcelona de su novela *Un hombre en la oscuridad*, en las que afirma "En estos momentos, no tengo previsto realizar ningún proyecto cinematográfico. Además, no me gusta que mis libros pasen a la gran pantalla... En los últimos 30 años, no se me ocurre ninguna adaptación que no sea horrible. Dos ejemplos de novelas excelentes convertidas en películas que son unos bodrios son *El amor en los tiempos del cólera* y *Yo serví al rey de Inglaterra*" (*Público*, 7-10-08).

La verdadera inserción de Auster en el cine surge con motivo de la publicación en el *New York Times* de un cuento el día de Navidad de 1990. El director hongkonés Wayne Wang lee el texto y le propone desarrollarlo para llevarlo al cine. Aunque carece de experiencia profesional, Auster se emplea a fondo y participa en todo el proceso de creación de *Smoke* (1995), pero no acude al rodaje para no interferir; sobre las peculiaridades de este cuento y película nos extendemos más adelante. En los descansos y ensayos con los actores surge la idea que dará lugar a *Blue in the face* (1995), que es una película independiente formalmente, aunque posee una evidente continuidad en personajes, espacios y temas. Paul Auster es autor del guión de ambas y, también, de la dirección de la segunda. Con más soltura escribe y dirige los guiones originales en solitario de *Lulu on the bridge* (1998) y *La vida interior de Martin Frost*; el primero es importante para nuestras reflexiones porque, según confiesa el escritor cineasta, por primera vez se plantea hacer una película, pues el audiovisual es el lenguaje requerido por la historia que quiere contar.

El rodaje de *Smoke* le proporciona una experiencia dispar. Según explica en la jugosa entrevista con la profesora Annette Insdorf que antecede a los dos guiones, el escritor

vive la contradicción entre ver traicionado su texto –experiencia común a numerosos escritores y motivo de su rechazo de las adaptaciones o la escritura para el cine– y de ser enriquecido por otras personas:

Cada vez que un actor se saltaba una frase o se apartaba del guión era como si me clavasen un puñal en el corazón. Pero eso es lo que ocurre cuando colaboras con otras personas, es algo con lo que tienes que aprender a vivir. Estoy hablando de las más pequeñas desviaciones de lo que yo había escrito, cosas que sólo yo notaría, probablemente. Pero trabajas mucho para que las palabras suenen de una determinada manera y resulta doloroso comprobar que salen de otra... Sin embargo, también hay otra cara. A veces los actores improvisaban o metían morcillas, y algunas de esas morcillas claramente mejoraban la película (Auster, 1995, 20).

RELATOS FÍLMICO–LITERARIOS O LA PERMANENTE DIALÉCTICA ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

El diálogo cine–literatura (o literatura–cine) se disuelve en textos donde lo cinematográfico y lo literario dejan de ser lenguajes diferenciados para compartir su condición de soportes de ficciones deudoras siempre de la cultura literaria o cinematográfica. El cuento citado más arriba *El fantasma del cine Roxy* pertenece a esta categoría de relato filmico–literario porque sería impensable su existencia sin el cine y sin esa fórmula específica que es el guión cinematográfico. Muy frecuentemente, más allá de la adaptación, hay películas con un fuerte anclaje literario gracias a la inserción de la figura de escritores o del proceso de escritura o de enunciadores intradieгéticos que, en definitiva, establecen niveles del relato (cine / novela o novela / realidad) que funcionan como el contraste ficción / realidad, personaje / persona, consciente / subconsciente... en definitiva, proponer una reflexión sobre la propia identidad o someter a crisis la apreciación de la realidad misma. Desde Unamuno o Cortázar ya hay un notable recorrido en las metaficciones que, en ocasiones, llegan a la complejidad de las novelas y filmes *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Jan Potocki, 1805; Wojciech Has, 1964) o *El nombre de la rosa* (Umberto Eco, 1980; Jean-Jacques Annaud, 1986). Lo interesante ahora es precisamente la utilización de libros, la figura de escritores, la transgresión del estatuto de las ficciones y cierto descaro posmoderno respecto a la verosimilitud que

se exige a cualquier relato para establecer en los textos filmicos el doble nivel del discurso. Aunque podrían añadirse otros muchos, hemos elegido cuatro filmes recientes como representativos de esta novedosa práctica; dejamos para un ulterior trabajo analizar textos literarios que, como *El fantasma del cine Roxy*, puedan complementarla desde el otro soporte.

En *Más extraño que la ficción* (*Stranger than fiction*, Marc Forster, 2006) tenemos una historia cuya acción consiste, en un primer nivel, en la escritura de una novela titulada *La muerte y los impuestos*. La autora es Karen Eiffel (Emma Thompson), una escritora en crisis para quien la editorial contrata a una secretaria que le ayude a salir del bloqueo. El protagonista de la novela es Harold Crick, un inspector de Hacienda sumido en una vulgar vida rutinaria, poseída por la obsesión enfermiza de contabilizar todo, que comienza a escuchar una voz en *off* femenina que va relatando su vida. Acude a una médica que le remite a un profesor de teoría literaria y monitor de natación (Dustin Hoffman), quien le va ayudando sobre la forma de liberarse de su condición de personaje, esclavo de una ficción ajena e impotente para salir de ella. Un buen día acude a la pastelería de Anna, una chica que no ha pagado todos sus impuestos debido a que ha hecho objeción fiscal y ha traído el porcentaje correspondiente a los gastos militares. Se enamora de ella y va cambiando su vida, abandonando la rutina y, sobre todo, rebelándose contra la voz en *off* que anticipa algunas situaciones y, lo que es peor, vaticina su muerte trágica. Harold busca a la escritora hasta hacerse con el manuscrito inacabado de su vida; su lectura le disuade de la protesta, pero, finalmente, Karen le perdona la muerte a que estaba destinado.

El medio cinematográfico queda en un segundo plano y es utilizado como mero soporte para mostrar una realidad que adquiere espesor vital gracias al artificio de la ficción; tanto el bloqueo de la escritora como la rutina del inspector tributario son situaciones muy reales pero poco gratificantes de las que se escapa gracias a la literatura; a la necesidad de contar una historia en el primer caso, a la voluntad de escapar del destino trágico en el segundo. El director de esta película, Marc Foster, acababa de filmar *Descubriendo Nunca Jamás* (*Finding Neverland*, 2004) que abunda en los mismos temas, pues en ella recrea la génesis de *Peter Pan* cuando el escritor J. M. Barrie se ve en la necesidad de entretener a los hijos de una amiga recién

enviadada, para lo cual hace juegos de magia, se disfraza e inventa toda clase de aventuras.

Merece la pena dedicar un poco más de atención a la génesis y resultados de *Smoke*, un relato donde lo literario y lo cinematográfico conviven sin problemas en feliz simbiosis y donde el audiovisual remite a los textos escritos que lo inspiran, a la vez que éstos encuentran en la plasmación filmica una nueva forma de narración. *El Cuento de navidad de Auggie Wren* publicado por el *New York Times* es un texto de sólo siete páginas (Auster, 1995, 163-169) en las cuales se establecen dos niveles del relato. En el primero, el narrador –el cuento está contado en primera persona–, de quien se ignora todo, explica su relación con Auggie Wren, un tipo que detenta un estanco en Brooklyn y que le muestra los centenares de fotografías hechas a la misma hora y desde el mismo lugar, una esquina frente a su negocio. El narrador cuenta la llamada del periódico y el encargo de escribir un relato para ser publicado el día de Navidad; preocupado, le traslada a Auggie su agobio y éste pide ser invitado a comer donde “te contaré el mejor cuento de Navidad que hayas oído nunca”. De las siete páginas, se emplean tres para que Auggie narre los hechos reales sucedidos en el verano de 1972: un buen día, se quedó perplejo al ver a un chico joven robar revistas de mujeres en su estanco, cuando quiso llamarle la atención salió corriendo. Lo persigue, pero no le da alcance, aunque recoge la cartera que se le ha caído. Se trata de un tipo llamado Robert Goodwin. No lo denuncia porque le da pena. Pasa el tiempo y, un día de Navidad, los planes de ir a comer con unos amigos se desbaratan. Aburrido en casa, a Auggie se le ocurre ir a ver a Goodwin. Consigue dar con la vivienda, en un edificio de casas baratas de Brooklyn, pero allí sólo hay una anciana ciega llamada Ethel, que lo confunde con su nieto, que ha venido a verla. A Auggie le da pena defraudarla –en realidad, cree que ella se engaña a sí misma–, prepara una comida y pasa el día de Navidad con ella. En el baño encuentra varias cámaras de fotos, nuevas y probablemente robadas, y se lleva una. Es la que empleará durante años para fotografiar la esquina del edificio de su estanco. Meses después, arrepentido, vuelve a la vivienda, pero la abuela Ethel ya no está allí.

El relato tan elemental no daría lugar a un largometraje ni siquiera mediante la habitual estrategia de “hinchar” el original con desarrollos de personajes y situaciones. Además de algunos secundarios son completamente nuevas

la historia de Auggie y su antigua novia Ruby, y la hija de ésta; y la figura de Cyrus en cuyo taller mecánico trabaja Rashid quien, a su vez, se aloja unos días en casa del escritor Paul Benjamin. Estos personajes vienen entrelazados por la amistad que surge entre ellos y el espacio del estanco como lugar de encuentro, por la trama de intriga de un dinero negro que guarda Rashid y acaba sirviendo para que Ruby mejore su vida y por la del encuentro de Rashid con su padre. Por tanto, más bien hay que pensar que *Smoke* es una obra nueva, original, de la que sólo el personaje de Auggie Wren pertenece al cuento del periódico; es cierto que también el narrador anónimo del cuento permanece en el filme en la personalidad de Paul Benjamin, pero aquél resulta un personaje carente de toda definición y personalidad. Más complejo resulta establecer un correlato entre Rashid –que se refugia en otra casa con un dinero ajeno– y el ladronzuelo de revistas del cuento, Robert Goodwin, aunque ambos puedan responder a tipos humanos que caracterizan el barrio. El hecho de que Goodwin aparece luego encarnando a uno de los atracadores a quienes Rashid ha birlado el dinero puede interpretarse en una doble dirección: bien como que es el propio personaje de Goodwin que pasa del cuento literario a la “realidad” de *Smoke*, bien como un guiño por el que se fuerzan las correspondencias entre los dos relatos; en este último caso tendría valor similar al hecho de que el escritor de la ficción cinematográfica lleve el nombre –Paul Benjamin (Auster)– del escritor real.

De hecho, la estrategia de incluir sin apenas modificaciones al final de *Smoke* –exactamente al final, como si de un homenaje se tratara– el *Cuento de navidad de Auggie Wren* viene a subrayar la independencia estructural de ambos relatos; y esta inclusión se hace por duplicado, como narración oral a cargo del personaje de Auggie y como relato exclusivamente visual en el epílogo, precedido de un plano de la máquina de escribir de Paul con el título del cuento y acompañado de los títulos de crédito finales de la película. En el último segmento de ésta, titulado “Auggie”, se ha procedido con la narración oral de ese cuento por parte de este personaje a Paul en el espacio de un restaurante, reproduciendo básicamente lo narrado en el cuento; lo más interesante es que se renuncia a la visualización de lo narrado hasta el final propiamente dicho, cuando, a modo de epílogo, se añaden las imágenes en blanco y negro y sin banda sonora diegética con ruidos o diálogos simultáneos a la acción narrada –se acompaña

de la desgarrada canción de Tom Waits *Innocent when you dream*– el suceso del robo de revistas, la huida del chico y la pérdida de la cartera, la visita a la abuela, la comida de Navidad y el robo de la cámara. Este segmento en blanco y negro no añade nada a la película y posee cierta condición fantasmática debido al tratamiento audiovisual, alejado del realismo al uso. Respecto al cuento publicado por el periódico, el relato de *Smoke* introduce algunas modificaciones secundarias como situar la acción en 1976 en lugar de cuatro años antes y hablar del robo de revistas de mujeres en lugar de libros.

Por tanto, la película *Smoke* se aparta de las habituales adaptaciones –condensaciones, traslaciones, recreaciones, variaciones, simplificaciones...– para devenir una forma más rica de diálogo literatura–cine ya que en ella el cuento que le da origen es reproducido con bastante fidelidad en su expresión originaria (oral) y recreado en una nueva (visual); pero también sucede que en la película se plasma el hecho metaliterario de la propia redacción del cuento. La inclusión del cuento oral narrado por Auggie en el segmento titulado "Auggie" no puede sino servir para profundizar algo más en este personaje de *Smoke*, un personaje central, auténtico catalizador del resto, pero no demasiado conocido. Cabe preguntarse por la doble opción de narración oral y visual; la primera viene exigida por la capacidad del cuento de caracterizar a Auggie, que es narrador –todo relato habla *también* del narrador– pero no olvidemos que es su protagonista, con un hecho subrayado (el robo de la cámara) que sirve para abundar tanto en la dimensión moral como en una vocación en la vida.

La novela y el filme *Las horas* constituye otro interesante ejercicio, más que de adaptación, de recreación en la pantalla de lo que, ya sobre el papel, es un complejo texto que habla de la propia creación literaria. La novela de Michael Cunningham (1998) y el filme homónimo de Stephen Daldry (2002) es, básicamente, una variación sobre *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, en la que también aparece un personaje que está preparando una fiesta (Clarissa Vaughn), rememora una antigua relación (Richard) y mantiene otra con una mujer (Sally); y hay otro enfermo (Richard) que acaba por suicidarse tirándose por la ventana, al igual que el Septimus Warren Smith de la primera ficción. Esta novela de Virginia Woolf, representativa de la narrativa modernista a su vez, ha conocido una versión fílmica, debida a la directora holandesa Marleen

Gorris (un estudio exhaustivo se debe a Pérez Pico, 2008). Cunningham entrelaza las historias de tres mujeres en tres tiempos bien diferenciados para contar, al igual que Virginia, un día en la vida de cada una de ellas que acaba siendo un siglo de la vida de las mujeres. Con leves transformaciones y las inevitables supresiones y reducciones de toda adaptación literaria es llevada al cine por Stephen Daldry según el guión de David Hare. Las tres mujeres son la propia novelista Virginia Woolf (Nicole Kidman) hacia 1923, en Richmond, en los años en que redacta *Mrs. Dalloway* con sus momentos de depresión y el posterior suicidio arrojándose al río en 1941. La segunda es lectora de esta novela, Laura Brown (Julianne Moore), en Los Angeles, en 1951, el día que prepara una tarta con la ayuda de su hijo Richard, de unos cinco años, para el cumpleaños de su marido y experimenta una fuerte tentación de huida; y por último está Clarissa Vaughn (Meryl Streep) como nueva Dalloway, cuya actividad se sitúa en Nueva York, durante el día en que lleva flores a su antigua pareja el escritor Richard (Ed Harris), enfermo de sida, y le prepara una fiesta que es cancelada por el suicidio.

La historia de *Las horas* es un compendio de vida de mujeres alentado por la figura de Virginia Woolf –que se incorpora a esta ficción como escritora, pero, sobre todo, como mujer– y por los temas de *Mrs. Dalloway*; Cunningham amplía el acto creador literario hacia adentro, con la vida de Woolf, y hacia fuera, prolongando y "actualizando" la existencia de Clarissa Dalloway en una lectora tres décadas después y en otra Clarissa, nueva Dalloway –así bautizada por su amigo Richard– que también prepara una fiesta. En el personaje de Richard continúa la vida de Virginia, al igual que Clarissa es una nueva versión de Dalloway... de manera que los personajes se fragmentan en cualidades y rasgos que transitan de uno a otro. Como la propia vida de Virginia y de su personaje literario, *Las horas* habla de mujeres dolientes, impulsadas a la huida del mundo que les ha tocado vivir, existencialmente enfermas; mujeres fuertemente contradictorias que se sienten temerosas de la muerte y, al mismo tiempo, atraídas por ella, que desean la maternidad (Virginia) a la vez que la temen (Kitty) o incluso la rechazan, como Laura con el abandono de sus hijos. No por casualidad se presentan con dedicaciones o actividades literarias, pues aparecen respectivamente como escritora (Virginia), lectora (Laura) y editora (Clarissa), de manera que la novela de Cunningham y la película, como señala Paúl Arranz (2007, 108–109) "están reflejando en

sus respectivas creaciones las ideas de Virginia Woolf al considerar la escritura y la lectura como partes del mismo proceso creador. En muchos de sus ensayos y con antelación a algunas corrientes críticas del siglo XX, Woolf se rebelaba contra quienes habían desvinculado al texto del lector o lo relegaban a un mero accidente". No es menos importante la sexualidad muy libre y la homosexualidad prohibida como rasgos comunes a todos los personajes. La propuesta cinematográfica subraya los hilos que entrelazan estas existencias y, sobre todo, gracias a la corporeidad que adquieren los personajes, a la espléndida música que funciona como nexo entre las historias y a la cuidada ambientación que distingue las épocas de todo un siglo, el filme constituye una nueva escritura muy fiel y muy nueva de la ya innovadora escritura de Dalloway que es *Las horas* de Michael Cunningham (véase la monografía de Salazar Benítez, 2006).

Una de las más radicales propuestas de dialéctica filmico-literaria se encuentra en *Adaptation - El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002), cuyo personaje protagonista es el mismo guionista real, Charlie Kaufman, interpretado por Nicholas Cage. Se trata de una muy singular traslación a la pantalla de la novela *El ladrón de orquídeas* (1998), de Susan Orlean, a su vez ampliación de un reportaje periodístico –basado, por tanto, en hechos reales– publicado por ella misma en la revista *The New Yorker*. El propio título subraya la condición de traslación de una novela que posee la película que, en definitiva, no es sino el proceso de adaptación contado por el guionista: junto a elementos que uno presume documentales o realistas hay otros claramente inventados por lo que, en parte, se puede ubicar la película dentro del género de autoficción o autobiografía novelada. Todo el relato filmico obedece a la focalización interna del personaje de Kaufman, que remite al guionista real en cuanto en la primera secuencia aparece en el rodaje de *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1999), del mismo director que *Adaptation*, Spike Jonze; y, efectivamente, el guionista de esa película es Charlie Kaufman. El relato comienza con una voz en *off* que adquiere total protagonismo pues viene sobrepuesta a la pantalla a oscuras que únicamente muestra los títulos de crédito: sobre este recurso de la voz en *off*, que utiliza Kaufman, pero también el otro narrador intradiegético (Susan Orlean), tan rechazado como literario, se hace una broma, cuando Kaufman asiste a un curso de guión cuyo profesor lo prohíbe explícitamente. En buena medida, se

varía el procedimiento de exposición de pensamientos de Kaufman mediante el recurso a la existencia de un hermano gemelo llamado Donald, también guionista.

Toda la historia es la plasmación de la dificultad de Kaufman para llevar al cine *El ladrón de orquídeas* y, en sucesivas analepsis, se muestra a la escritora Orlean en el momento de redactar su novela o, anteriormente, de hacer el reportaje periodístico.

De hecho, la vertebración temporal del relato abunda en segmentos iniciados con rótulos que indican el tiempo atrás, a veces con hipérbole cómica, como en el primero de ellos: "Hollywood, California. Cuatro mil millones de años y 40 antes". Básicamente hay: a) un ahora correspondiente al presente de Charlie Kaufman durante los meses en que tiene que redactar el guión; b) tres años antes, cuando Orlean escribe la novela que, según le anuncian, va a ser llevada al cine y mantiene una relación estrecha con John Laroche; c) cinco años atrás cuando Orlean conoce a Laroche y el expolio de las orquídeas que provoca el reportaje para el *New Yorker*; y d) nueve años antes, con el accidente de Laroche en que muere su madre y el inmediato divorcio.

Esta vertebración temporal corresponde a distintos niveles narrativos. En el caso de Kaufman hay que distinguir cuando verbaliza sus dificultades, las relaciones con mujeres, etc., en tiempo presente; la lectura del libro de Orlean que da lugar a otro narrador intradiegético; el que su hermano se haga pasar por él en la entrevista con Orlean; y un cuarto nivel con sus fantasías oníricas (relación con la camarera) o la rememoración de los trabajos de genética de Charles Darwin. Susan Orlean es otro personaje-persona conocido por Kaufman a través del libro en un primer segmento, pero con quien interactúa al final. Susan cuenta la elaboración del reportaje periodístico, el encargo de Random House de escribir una novela y la relación con Laroche en distintos fragmentos a lo largo de unos dos años. Pero, a su vez, Susan da la voz a Laroche para que éste se convierta en otro narrador interno a la historia. *Adaptation* se centra precisamente en el trabajo de adaptación, en las inseguridades profesionales y personales de Kaufman, para quien, el conocimiento de la historia de Laroche y de Orlean es el catalizador necesario para reordenar su vida, llena de complejos (gordura, alopecia) y dificultades de relación con las mujeres. Por tanto, este Kaufman y su peripecia vital no resulta muy distinto al mencionado Harold de

Más extraño que en la ficción, pues en los dos casos el diálogo entre los niveles del relato sirve para una toma de conciencia o un cambio en las expectativas existenciales de los personajes.

CONCLUSIONES

En la primera mitad del siglo del cine es un lugar común el desencuentro entre los escritores y el cine; sea por la insatisfacción de las adaptaciones de sus obras, sea por el propio trabajo como profesionales del guión, el caso es que los autores literarios han desconfiado del cine como medio de expresión para contar sus historias y, desde luego, lo consideran estéticamente de inferior rango respecto a la novela o el teatro. Incluso cuando valoran las posibilidades del dispositivo cinematográfico son escépticos respecto a su realización.

Con la generación del Medio Siglo surgen escritores cinéfilos para quienes el cine, ahora mejor considerado y ubicado claramente en el espacio de la cultura y la expresión artística, forma parte de la memoria personal y del imaginario colectivo. La obra de estos escritores es deudora del cine en distintos aspectos y niveles hasta el punto de

resultar inconcebible su existencia sin el cinematógrafo, como sucede en Juan Marsé. La tematización del cine en su literatura no es incompatible con la decepción producida por las adaptaciones de sus obras.

En esa generación se dan algunas figuras de escritores-cineastas, creadores que se encuentran tan cómodos en un medio como en otro y para quienes no existe rivalidad alguna entre las dos formas expresivas. De hecho, en algunos casos, la misma historia narrativa adopta diversas formulaciones (radio, teatro, cine, televisión) sin que resulte determinante una concreta y, por tanto, carece de sentido considerar un original, pues la versión primera desde el punto de vista cronológico no tiene por qué ser la de mayor entidad estética, como es el caso de las obras de Fernán-Gómez *El viaje a ninguna parte* y *El mar y el tiempo*.

Películas en las que se muestra el ejercicio de la creación literaria con la corporeización de la figura del narrador/autor, la inserción del propio original literario en el relato fílmico o la interrelación entre la realidad y el mundo de ficción propuesto y, en general, la dialéctica entre diversos niveles y tiempos de narración abren en el cine posmoderno nuevas posibilidades de interrelación entre la literatura y el cine que van más allá de la adaptación, cualquiera que sea la tipología de ésta.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba, Ramón (comp.) (1999): *Literatura española. Una historia de cine*, Madrid, Polifemo/M.º de Asuntos Exteriores.
- Alonso Fernández, Ana (2004): *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine*, Kassel, Reichenberger y Universidad de Oviedo.
- Amell, Samuel (1997): "Juan Marsé y el cine", *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 22, pp. 55-65.
- Aresté, José María (2006): *Escritores de cine: relaciones de amor y odio entre doce autores y el celuloide*, Madrid, Espasa Calpe.
- Auster, Paul (1995): *Smoke & Blue in the face*, Nueva York, Hyperion / Miramax (citado por la versión española: Barcelona, Anagrama, 2005).
- Ayala, Francisco (1996): *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra.
- Balló, Jordi / Pérez, Xavier (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- Becerra, Carmen (comp.) (2001): *Lecturas: imágenes*, Vigo, Universidade de Vigo.
- (2003): *Lecturas: imágenes. Mujer, adulterio y cine*, Vigo, Mirabel.
 - (2005): *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Vigo, Mirabel.

Recibido: 5 de octubre de 2008

Aceptado: 9 de diciembre de 2008

- Boletín Galego de Literatura* (Universidade de Santiago de Compostela), n.º 27, 1.º Semestre de 2002, monográfico "Literatura e cinema", coordinado por Patricia Fra y M.ª Teresa Vilariño.
- Conget, José María (comp.) (2002): *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana*, Madrid, Hiperión.
- España, Rafael de (2007): *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Faro Forteza, Agustín (2006): *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- Fernández, Luis Miguel (2000): *Don Juan en el cine español*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- (2006): *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Vallejo, Jesús (comp.) (2003): *Cuentos de cine*, Madrid, Castalia.
- F. Heredero, Carlos (comp.) (2002): *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Cuadernos de la Academia, n.ºs 11-12.
- Fra López, Patricia (2002): *Cine y literatura en F. Scott Fitzgerald: del texto literario al guión cinematográfico*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- García-Abad, María Teresa (2005): *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Fundamentos.
- Geduld, H. M. (comp.) (1981): *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos.
- Gimferrer, Pere (1999): *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- Gómez Blanco, Carlos J. (ed.) (1997): *Literatura y cine: perspectivas semióticas*, La Coruña, Universidade da Coruña.
- Gómez Mesa, Luis (1967): *La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español*, Madrid, Uniespaña.
- (1978): *La literatura española en el cine nacional*, Madrid, Filmoteca Nacional.
- Gómez Vilches, José (1998): *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- González de Ávila, Manuel y otros (2007): *Interculturalidad, cine y literatura*, Barcelona, Anthropos.
- Guarinos, Virginia (1996): *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla.
- Herranz, Ferrán (2005): *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra.
- Iglesias Simón, Pablo (2007): *De las tablas al celuloide. Trasvases discursivos del teatro al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*, Madrid, Fundamentos.
- Jaime, Antoine (2000): *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.
- Juan Payán, Miguel (ed.) (2005): *El Quijote en el cine*, Madrid, Jaguar. Litoral, n.ºs 235 (junio 2003) y 236 (diciembre 2003), monográficos "La poesía del cine" y "Los poetas del cine".
- Lobato, Flora (2007): *Edgar Neville entre la literatura y el cine. Análisis narratológico comparativo de algunas de sus adaptaciones*, Salamanca, Librería Cervantes.
- Kim, Kwang-Hee (2006): *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Martínez, María Ángeles (2006): *Mito, cine, literatura: laberinto y caos en El tercer hombre*, Sevilla, Alfar.
- Martínez Montalbán, José Luis (2002): *La novela cinematográfica semanal*, Madrid, CSIC.
- Minguez Arranz, Norberto (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada.
- (comp.) (2002): *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense.
- Moncho Aguirre, Juan de la Mata (1986): *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat.
- Morris, C. Brian (1993): *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.
- Neifert, Agustín (2003): *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía. *Nosferatu*, n.º 50, diciembre de 2005; monográfico "Don Quijote en el cine".
- Pastor Cesteros, Susana (1996): *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Paúl Arranz, María del Mar (2007): "La última obra de Virginia Woolf: *Las horas*, de Stephen Daldry". *Liminar* (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas), año 5, vol. V, n.º 1, junio de 2007, ISSN 1665-8027, <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/745/74550107.pdf>
- Peña-Ardid, Carmen (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Bowie, José Antonio (comp.) (2003): *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria.
- (2004): *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes.
- Pérez Pico, Susana (2008): *La imagen en la palabra. Las adaptaciones cinematográficas de Virginia Woolf*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Quesada, Luis (1986): *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.
- Quintana, Ángel (ed., 2006): *Cinema i teatre: influències i contagis*, Girona, Museu del Cinema y Ajuntament de Girona.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1999): *El teatro en el cine español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

- Ríos Carratalá, Juan Antonio / Sanderson, John D. (comp., 1996): *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (comp., 1997): *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Alicante, Universidad de Alicante.
 - (comp., 1999): *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Romea Castro, Celia (coord., 2005): *Juan Marsé, su obra literaria: lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona, Horsori.
- Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F. / Romero López, D. (comp., 2002): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor.
- Salazar Benítez, Octavio (2006): *Las horas. El tiempo de las mujeres*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Salvador Marañón, Alicia (1997): *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la historia contemporánea*, Madrid, Ed. De la Torre.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Sánchez Salas, Daniel (2007): *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Murcia, Filmoteca Regional.
- Santos, Antonio (2006): *El sueño imposible: aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- Segarra, Marta (ed.) (2007): *Políticas del deseo: literatura y cine*, Barcelona, Icaria.
- Utrera, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC.
- (1987): *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar.
 - (1998): *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Madrid, Film Ideal 2000.
 - (2006): *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Sevilla, Fundación El Monte.
 - (2007): *Literatura y cine. Adaptaciones I, del teatro al cine*, Sevilla, Cuadernos de Eiceroa, n.ºs 7-8.
- Vázquez Aneiros, Aurora (2002): *Torrente Ballester y el cine: un paseo entre las luces y las sombras*, Ferrol, Emhora.
- VV.AA. (2003): *Actas del Congreso Literatura y cine*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.
- VV.AA. (2004): *Literatura, cine y guerra civil*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Wolf, Sergio (2001): *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

FILMOGRAFÍA

- El ladrón de orquídeas* (Adaptation, Dir. Spike Jonze 2002).
- Al este del Edén* (East of Eden, Dir. Elia Kazan, 1955).
- L'Anné dernière à Marienbad* (Dir. Alain Resnais, 1961).
- A sangre fría* (In Cold Blood, Dir. Richard Brooks, 1967).
- El beso de la mujer araña* (Dir. Héctor Babenco, 1985).

- Boquitas pintadas* (Dir. Leopoldo Torre Nilsson, 1974).
- El crisol* (The Crucible, Dir. Nicholas Hytner, 1996).
- Don Juan en los infiernos* (Dir. Gonzalo Suárez, 1991).
- El embrujo de Shanghai* (Dir. Fernando Trueba, 2002).
- Fahrenheit 451* (Dir. François Truffaut, 1966).
- Las horas* (The Hours, Dir. Stephen Daldry, 2002).
- Un lugar en el sol* (A Place in the Sun, Dir. George Stevens, 1951).
- El mar y el tiempo* (Dir. Fernando Fernán-Gómez, 1989).
- Más extraño que la ficción* (Stranger than Fiction, Dir. Marc Forster, 2006).
- Mi nombre es sombra* (Dir. Gonzalo Suárez, 1996).
- La muchacha de las bragas de oro* (Dir. Vicente Aranda y Raúl Gómez, 1980).
- La oscura historia de la prima Montse* (Dir. Jordi Cadena, 1978).
- Si te dicen que caí* (Dir. Vicente Aranda, 1989).
- Smoke* (Dir. Wayne Wang, 1995).
- Soldados de Salamina* (Dir. David Trueba, 2002).
- El tercer hombre* (The Third Man, Dir. Carol Reed, 1949).
- Últimas tardes con Teresa* (Dir. Gonzalo Herralde, 1984).
- El último magnate* (The Last Tycoon, Dir. Elia Kazan, 1976).
- Las uvas de la ira* (The Grapes of Wrath, Dir. John Ford, 1940).
- El viaje a ninguna parte* (Dir. Fernando Fernán-Gómez, 1986).
- La vida interior de Martin Frost* (The Inner Life of Martin Frost, Dir. Paul Auster, 2007).