

INTRODUCCIÓN

M.^a del Carmen Rodríguez Fernández

Universidad de Oriedo

Fuentes literarias del cine aborda la interrelación cine y literatura desde una perspectiva en la que las obras literarias se muestran como fuente de inspiración originaria para unos cineastas que las han tomado y convertido en unas obras diferentes. Esto no quiere decir que nuestra aproximación a las novelas u obras de teatro que aquí se consideran como material primario sea la de analizar la fidelidad o traición de las adaptaciones o argumentar si la traslación de la literatura al cine deja o no satisfechos a los autores literarios. Dice Roland Barthes en *Crítica y verdad*, "la verdadera crítica de los lenguajes no consiste en juzgarlos sino en distinguirlos" (Buenos Aires, 1972, 14) y ése es el primer axioma seguido en esta publicación.

En los últimos años se han vertido ríos de tinta acerca de la interrelación entre el cine y la literatura, de la capacidad de ambos para contar historias, de las estrategias utilizadas por aquél para trasladarlas a su medio, pues si bien la literatura es el arte en el tiempo, el cine es el arte en el espacio y goza de unos recursos que multiplican la fantasía que provocan las palabras. Ahí están como ejemplos el poder y el placer de la mirada, la importancia de la música o los recursos técnicos utilizados que amplían la capacidad narrativa de cualquier historia, incluso de las consideradas anticinemáticas por su dificultad para ser llevadas al cine. Un ejemplo patente se presenta en la obra literaria de James Joyce, "The Dead", y su magnífica traslación al filme *The Dead* de John Huston, pues la magistral destreza de Joyce para inspirar sentimientos y hacer de su narración poesía ha tenido en Huston un claro reflejo al convertir su obra en metáforas visuales que no necesitan de palabras. Nuestra misión aquí no es la de juzgar si una obra literaria supera a la cinematográfica o no, sino distinguir las y gozar, no ya de una, sino de dos obras de arte, cuando alcancen este grado, como es este caso.

Dice el cineasta-literato o literato-cineasta Gonzalo Suárez en "Dos cabalgan juntos" que la literatura y el cine

INTRODUCTION

comparten el territorio intangible de los sueños y éste es el segundo punto de partida de esta publicación. Haciéndonos eco de la capacidad de ensoñación que provocan las palabras y las imágenes en cada uno de nosotros, las autoras y autores de *Fuentes literarias del cine* han elegido para su análisis el mito, tema, género literario, cineasta, trayectoria literario-cinematográfica o análisis teórico, ya fuera de comunicación audiovisual ya fuera cultural, que las obras literarias y cinematográficas le sugieren.

El volumen se abre con un amplio análisis de José Luis Sánchez Noriega en el que este teórico de la comunicación hace un recorrido, por todo el siglo XX, de los encuentros y desencuentros entre los escritores y el mundo profesional del cine, insatisfechos aquéllos con las adaptaciones o con sus contratos como guionistas en una primera etapa, y de cómo en la segunda mitad del siglo surge una nueva generación de escritores cinéfilos para quienes el cine es fuente de inspiración y de temas para su literatura y por qué, 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. Para Sánchez Noriega, 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.

La profesora M. S. Suárez Lafuente analiza en su artículo la leyenda fáustica, en la que el personaje principal vende su alma al diablo por conseguir lo que más se anhela en cada momento histórico, y cómo esta leyenda se ha convertido, desde su primera publicación en la imprenta de Johann Spiess en 1587, en un tema recurrente en diferentes medios artísticos. En la literatura en todas sus manifestaciones, en pintura, música y cine, diferentes Faustos soñaron

con el placer, el conocimiento, la fama, el dinero o el poder, y aprendieron, de manera dramática, que la vida es breve y los logros humanos efímeros. Durante cuatro siglos, los personajes de esta leyenda se han adaptado a los cambios filosóficos, sociales, políticos y económicos del mundo occidental y a su reflejo en el arte. En las últimas décadas el duelo dialéctico Fausto / Mefistófeles se ha adaptado al desarrollo de la teoría y de la ciencia en nuestra sociedad; así, encontramos feminizaciones del mito, Faustos transculturales, postmodernos y altamente tecnificados. En este artículo M. S. Suárez Lafuente analiza su transposición al cine, a través de las películas más significativas en el desarrollo del tema.

M.^a del Carmen Rodríguez Fernández toma para su estudio la figura de Pigmalión partiendo de las versiones clásicas y contemporáneas del mito. Siguiendo a Barthes, un mito no es eterno, sino transitorio, ya que el curso de la historia de los pueblos puede subvertirlo y deconstruirlo. Así ocurre en las representaciones contemporáneas de Pigmalión. Al contrario de las versiones clásicas, que perpetúan la construcción de género, las obras más contemporáneas subvierten al personaje pigmalioniano, le restan importancia hasta hacerlo casi desaparecer, y son los personajes, en principio, subordinados quienes se forjan su educación hasta conseguir su articulación personal.

María Donapetry Camacho centra su estudio en el análisis de las ruinas y las sombras de *Manderley* y aborda posibles relaciones interpretativas recíprocas entre la novela de Daphne du Maurier *Rebecca* y la película homónima de Alfred Hitchcock. Algunos de los aspectos que se consideran relevantes en este estudio son: el tratamiento de las "ruinas de la memoria" derridianas dentro de la novela y del propio Hitchcock, la diferenciación y el enfrentamiento de la protagonista "externa" con el mundo de los "internos" de *Manderley*, los valores icónicos y simbólicos del texto literario y de la visualización filmica, y las posiciones éticas que implican la elección o el rechazo de ciertos recursos narrativos en ambas obras.

Para el ensayista y novelista Vicente Molina Foix su propuesta es la de considerar a Orson Welles no únicamente como uno de los grandes directores "modernos" en sus tres películas unánimemente tenidas por seminales (*Ciudadano Kane*, *El cuarto mandamiento*, *La dama de Shangai*), y que son las que, con gracia, François Truffaut llamaba las

películas "hechas con la mano derecha", sino también, siguiendo de nuevo a Truffaut, destacar las que Welles hizo con la mano izquierda, las policíacas (*El extranjero*, *Sed de mal*), las que sufrieron cortes o graves interferencias en la producción (*Mr. Arkadin*, *Otelo*), y, principal y detenidamente, en la por algunos menospreciada *Macbeth* y en el medimetroaje de formato anómalo de su última etapa europea *Una historia inmortal*.

Carmen Pérez Riu trata en su artículo la interrelación entre cine y teatro a partir de sus lenguajes, tanto en lo referido al contenido narrativo y verbal como visual, debido a la cercanía de sus propósitos como géneros artísticos, ya que ambos producen relatos dramatizados. Para Pérez Riu tienen, sin embargo, intereses dispares y ponen énfasis en aspectos diferentes del ambiente, de los sucesos o de los personajes. El análisis de la adaptación cinematográfica de obras teatrales permite observar las similitudes y diferencias de ambos medios, y enriquecer ese análisis por medio del contraste. En una primera parte, este artículo hace un repaso a la literatura sobre el tema para observar las principales implicaciones teóricas de la adaptación cinematográfica. Posteriormente se centra en el estudio de dos secuencias de las adaptaciones de *Who's Afraid of Virginia Woolf* (Edward Albee) y *Closer* (Patrick Marber). Estas dos secuencias ilustran los puntos de intersección entre los dos lenguajes en lo referente al diálogo y a la puesta en escena respectivamente.

Para el profesor Robin Fiddian, el origen de las relaciones entre la obra literaria de García Márquez y el cine se encuentra en una serie de reseñas de películas, que el autor colombiano escribe para el periódico bogotano, *El Espectador*, a mediados de los años 50. En las páginas del diario capitalino, da a conocer por primera vez su afición por el neorrealismo italiano, por ciertas películas italianas contemporáneas de tema femenino, y por *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, de Luis García Berlanga. Un análisis de algunas reseñas pertinentes revela sorprendentes conexiones entre la obra de García Márquez y media docena de películas, a los niveles de diseño narrativo y valores estéticos comunes.

Para Concepción Fernández y Francisco Checa es incuestionable que la literatura –tanto la novela como el teatro– ha proporcionado grandes historias para el cine a lo largo de sus casi ciento veinte años de existencia. En el caso de

la directora Pilar Miró lo importante de sus adaptaciones es que finalmente prevalece su percepción, su lectura, su visión personal de la obra original, pero siempre a través del diálogo entre creadores. El texto de este artículo estudia las cinco películas que Pilar Miró dirigió como adaptaciones de obras literarias, cinco trabajos que fueron el resultado de un deslumbramiento personal ante la calidad y el poder de sugerencia de esos textos literarios.

Esther Álvarez López centra su estudio en Paul Auster, uno de los grandes escritores de nuestro tiempo. Desde 1994, a su labor de novelista, poeta, traductor y ensayista ha añadido la de guionista y director de cine. Ambos medios, literatura y cine, aparecen estrechamente ligados en su producción creativa, de manera que uno nutre al otro y viceversa, a través de temas y personajes comunes, de guiños autorreferenciales y metaficciones. En novelas, relatos y películas Auster se revela, en esencia, como un gran contador de historias. Se trata de historias múltiples que se superponen a distintos niveles narrativos siguiendo la técnica de cajas chinas. Su obra forma parte de una amplia red de referencias internas y externas que dialogan entre sí, al tiempo que plantean cuestiones en torno a la identidad, la escritura o las intersecciones entre ficción y realidad, que aparecen de manera recurrente tanto en forma literaria como filmica.

La profesora Isabel Carrera Suárez analiza desde una perspectiva multicultural la película *Generación robada* (Noy-

ce, 2002), destacando la compleja intertextualidad que la compone: el libro que constituye el texto-fuente, *Follow the Rabbit-Proof Fence* (1996), de Doris Pilkington-Garimara; el informe *Bringing Them Home* (1997) sobre la separación forzada de niños aborígenes; los textos y actos políticos de la reconciliación nacional australiana, y finalmente, las biografías y la participación de las actrices aborígenes y sus comunidades. Todos ellos contribuyen a la traslación visual y la articulación de un film en el que la imbricación entre historia y arte es un elemento constitutivo.

Para Eduardo Viñuela Suárez, la adaptación cinematográfica de novelas va más allá de la trasposición de la narrativa de un medio de expresión a otro e implica a una serie de discursos que están presentes en la obra y que son activados por el lector-espectador en función de su competencia cultural. La música, presente en ambos medios, es capaz de hacer llegar mensajes que, aunque no se encuentren en la estructura narrativa de las obras, participan en la creación de significados. *Alta fidelidad* y *The Commitments* son dos novelas adaptadas al cine en las que la ideología de la cultura rock se manifiesta en personajes y espacios. Canciones, músicos e instrumentos aparecen en texto escrito, diálogos, imagen y sonido en las novelas de Roddy Doyle y Nick Hornby y sus respectivas adaptaciones cinematográficas de Alan Parker y Stephen Frears, demostrando la condición multimedia de la música como lenguaje y su capacidad para interactuar con la estructura narrativa y articular sus propios discursos de forma paralela.