

SIN TÍTULO

José María Guelbenzu

Una novela tiene, sobre todo, dos problemas a la hora de adaptarla al cine; el primero es de estructura; el segundo es de lenguaje. En cuanto a la estructura, la dificultad mayor suele estar en la diferencia de tiempos; el tiempo de una novela es un tiempo mental, mientras que el de una película está sujeto a ser aceptado de una sola vez, en la duración de la propia película. Por supuesto que en ambos casos se permiten artificios de toda índole para dar forma a ese tiempo (elipsis, saltos atrás, etc.), pero, mientras que el de la película pasa ante nuestros ojos, el de la novela pasa por la imaginación. El que pasa ante nuestros ojos tiene unas mediciones objetivas; el que pasa por nuestra mente, no. Respecto al lenguaje, la diferencia es, como se sabe, la que va de la imagen a la palabra. La imagen es unívoca, la palabra es equívoca. La estructura de un guión se organiza de modo que sirva a algo cuyo poder de convicción está en que lo vemos, mientras que la estructura de la novela está al servicio de algo que no es ofrecido a la vista sino sugerido a la imaginación. La diferencia entre ver y sugerir es la clave. Una película presenta explícitamente la escena que desea mostrar, una novela muestra indirectamente -vía imaginación del lector- la misma escena. Se trata, pues, como todo el mundo sabe, de una diferencia sustancial de expresión. Si la diferencia es tan sustancial, el paso de la novela al cine debería ser un tormento. Modificar todo un sistema de expresión para contar la misma historia parece un esfuerzo excesivo. Y, sin embargo, cuando alguien decide adaptar una novela al cine, casi siempre dice: -Me gustó la historia-. No dice: -Me gustó la idea-; dice: -Me gustó la historia. Por otra parte, hay novelas que parecen construidas como un guión cinematográfico, lo cual me parece una extravagancia, pues es una cosa o la otra por lo que vengo diciendo; pero su historia, es decir, su argumento se expone de modo que el lector dice: -Esto ya no hay más que filmarlo-. Por eso me interesa *La noche del cazador*, porque cualquiera que lo lea puede decir de este hermoso relato directo y sencillo que es un libro listo para ser adaptado sin mayores complicaciones. Sin embargo, ha habido que trabajar mucho para sacar de esta excelente novela una película sencillamente genial y me gustaría hacer algunas consideraciones acerca de ello. ¿Qué atrajo a Charles Laughton de esta novela, la historia o la idea? Mi deducción es que ni una ni otra sino algo que abarcaba las dos cosas. Lo que uno encuentra en la película es lo que encuentra en tantos relatos populares que proceden del fondo de los tiempos: la lucha entre el Bien y el Mal. Pero en la película el factor central de credibilidad no sólo de la historia sino de la intriga es, ante todo y sobre todo, la presencia ominosa del mal; o, más exactamente: el clima, la atmósfera del Mal extendida sobre una pequeña comunidad de bienpensantes y puritanos. Lo mismo se encuentra, por cierto, en otra película genial muy posterior: *Terciopelo azul*, de David Lynch. Pero dejo el análisis de esta comparación, que me parece irresistible, para otro momento. ¿Está el clima en la novela? Desde luego que sí, pero de modo distinto. La novela puede leerse de una sentada o en varios días y la película ha de verse toda seguida. En consecuencia, hay que ajustar, en primer lugar la estructura. De ese trabajo se encargó, según los títulos de crédito, un prodigioso y malogrado escritor tan sureño como el autor de la novela: James Agee. Lo admirable de la fidelidad al relato es

que el ajuste se produce en la primera parte, es decir, en lo que dentro de la unidad clásica del relato se entiende como exposición. Lo primero que hay que tener en cuenta es el cambio obligado de narrador: en la novela habla un narrador pegado a los personajes, es decir, un narrador que conoce sus sentimientos, sensaciones, emociones y pensamientos y los transmite al lector. Esto, salvo que se usen voces en off, es imposible en cine. Además, el narrador reproducirá los diálogos, es decir, la parte externa de los personajes y, en esto, la cámara y el narrador literario se igualan: ambos son dos observadores, salvo que el narrador literario decida introducir zonas de la interioridad de los personajes entre los diálogos. El guionista sabe que la película necesita ir al grano cuanto antes, es decir: a la presencia del Mal; en consecuencia, altera el comienzo: muestra el cadáver de una de las viudas que Harry Powell, el predicador, el Mal, ha asesinado (y que descubren, precisamente, unos niños); sigue con Harry en automóvil hablando con Dios y mostrando la índole de su amoralidad y, acto seguido, el carácter patológico de su aversión a las mujeres. En estas tres secuencias está todo dicho sobre el representante del Mal. De ahí, pasa a la prisión (por ladrón) y comienza a alternar la relación de Harry con Ben Harper en la celda y la aparición de los hijos de Harper: primero, jugando; luego, viendo llegar al padre herido en el atraco, escondiendo el dinero y cumpliendo el juramento que el pequeño John hace a su padre de no revelar dónde está el dinero que Harper robó, por el que se encuentra encerrado y en espera de ser ahorcado. Termina esta exposición con la escena en que Harry intenta que Harper le diga dónde escondió el dinero y la muerte de Harper en cumplimiento de la sentencia, que conocemos por una escena entre el verdugo y un guardián de la prisión. La novela, en cambio, abre en presente, con los niños escuchando cómo les cantan la canción del colgado y luego salta atrás en el tiempo, demorándose mucho en la relación Harper-predicador; vemos el juramento del niño y el prendimiento de Harper desde la memoria de éste, hay un inciso sobre la historia del predicador y unas consideraciones sobre el delito de Harper y llegamos al verdugo. Después, seguimos al verdugo a su casa... y aquí comienzan a juntarse la película y la novela. ¿Por qué se ha roto el comienzo de la novela? Sencillamente porque la película está obligada a llegar cuanto antes al momento en que la sombra ominosa de Harry Powell se proyecta sobre la ventana de la casa donde viven los niños con su madre; y para que esa sombra tenga todo el poder maléfico necesitamos haber visto la maldad de Harry Powell, la inocencia de sus víctimas y la amenaza magníficamente resuelta con un doble inserto del tren que avanza hacia el mundo de los niños a todo vapor. La novela puede permitirse extender y mezclar los elementos de la exposición porque está trabajando en tiempo mental; la película, no. No, porque no puede entrar en la interioridad de las personas; sólo puede mostrar su exterioridad y afirmar desde ahí la presencia del Mal; de manera que la presentación del predicador Harry Powell y su amenaza sobre los chicos queda resuelta contundentemente y cuanto antes para poder extenderse en lo que realmente le interesa al director del film, que es esa lucha entre el Bien y el Mal. Después, la película se adecua mucho más al relato. Resuelto el problema inicial de estructura -la exposición- el grueso de la novela puede mantenerse en paralelo. Ahora bien, el lenguaje no puede. Ahora hablan las imágenes que, como decía, son unívocas. Su poder de convicción, insisto, va a ser lo que hacen ver, no lo que sugieren. Ese es el trabajo de Laughton. Voy a señalar unos cuantos ejemplos, pues un análisis exhaustivo es imposible por razones de espacio. Hay un momento de intensísima emoción que es cuando, asesinada la madre por el predicador, los niños consiguen encerrarlo en el sótano y huir. Curiosamente la fuerza de descripción literaria es tan trepidante como la de las imágenes del film y eso es porque

está, prácticamente, planificado como lo cuenta el libro. Y es que el libro lo cuenta como si lo estuviéramos viendo: la coincidencia es tan feliz como inevitable. Acción por acción, sin apenas inferioridad alguna en el relato, la escena se cumple por sus pasos. Lo que el narrador literario nos cuenta que el niño ve mientras arrastra a su hermana a la barca y escapan por el río, es lo que el espectador ve: el lector se ha convertido en el espectador; por eso coinciden. ¿Dónde difieren? Hay ejemplos muy claros. El primero es la bajada nocturna por el río, una vez que han escapado del predicador. Es una barca avanzando, pero filmada desde la orilla y en una posición elevada. La primera imagen es la de la barca bogando vista a través del primer plano de una telaraña. Huyen, pero en precario: la simbología es perfecta. Eso no puede contarlo la novela, sólo el cine. Eso es tan cine como el niño de El resplandor corriendo en triciclo por los pasillos del hotel o Buster Keaton en El cameraman corriendo despendolado por las calles a buscar a su novia, con la que estaba hablando por teléfono, y llegando a la casa de ella antes de que cuelgue. Luego, la orilla dará más juego: una rana acechante, unos conejos temblorosos, una alimaña... El proceso de sustitución del párrafo por la imagen es perfecto; pero ahora sí está el director haciendo su película, operando sobre la idea que ha encontrado en ella y para el cual la historia es, sencillamente, el sostén de la intención principal. No es que una imagen valga más que mil palabras -necedad hartamente repetida-, sino que una imagen cuenta de otro modo que las palabras. El segundo ejemplo que utilizaré pertenece a los recursos del cine, que no es sólo imagen, sino también sonido. En una narración, las palabras pueden sonar; por ejemplo, en un diálogo. Pero suenan dentro de la cabeza del lector y la habilidad del escritor es conseguir el efecto por el cual la experiencia personal del lector encuentre cauce para hacer sonar en su mente las palabras de modo similar o parecido a como deseaba el autor que se oyeran. En cine, en cambio, la voz es la voz y suena como suena: igual para todos los espectadores. Por tanto, el acierto consiste en dar con ella y hacerla valer por sí misma. Bien. En la novela hay un elemento que pasa prácticamente desapercibido. Si uno lo busca, verá que tiene espacio suficiente, pero lo que no tiene es presencia; al menos, presencia al modo que la tiene en la película: Me refiero a la canción del predicador. En la película tiene un valor de amenaza casi escalofriante, su sola presencia modifica una escena, la llena de efectos malignos; en la novela, no. El acierto de la adaptación al cine ha sido entender el valor expresivo extraordinario de esa melodía y su capacidad de incidir en los momentos adecuados en determinadas escenas para transformarlas en el ánimo y la percepción del espectador. La secuencia maravillosa de la ventana del granero y el predicador pasando a caballo a lo lejos, enmarcado en ella, tiene una calidad expresiva excepcional. De estos aciertos se nutre la credibilidad de esta historia, que no es más que el cuento de un muchacho valiente que se enfrentó al Mal, encontró la ayuda de un hada y salió triunfante. Hay, respecto al Mal y a la culpa un aspecto muy sutil, que está por igual en la novela y en la película y que, en mi opinión, ambas resuelven muy bien. Para el niño -John- los uniformes de la policía son la imagen del prendimiento de su padre y los rechaza. Pero el niño carga con una responsabilidad excesiva para sus pocos años: el peso del secreto, es decir, del escondite del dinero. Él sabe que es dinero robado y no puede evitar la contradicción de estar protegiendo un dinero robado con sangre. Cuando los federales llegan a prender al predicador, herido por la señorita Rachel, John ve cómo lo tiran al suelo y lo esposan, al igual que a su padre; entonces actúa sobre él la imagen del padre siendo prendido; es una imagen que no puede soportar y en ese momento se lanza sobre el predicador con la muñeca -en cuyo interior está escondido el dinero- y le golpea con ella, le entrega el dinero y se desprende de él. Es un gesto imposible e inútil, pero

revelador: porque al fin consigue deshacerse del peso de su secreto, que era un peso de culpa (su padre era culpable, el juramento echó la culpa sobre el niño). La resolución de esta escena es tan buena en uno como en otro medio; la película se apoya en la planificación y la exterioridad del acto; la narración, en los recursos de la palabra para mezclar acción y sentimiento interior. Y no quisiera dejar de señalar que el tono de fábula es mucho más evidente en la película que en la novela. La novela puede tomarse así, pero la película obliga a tomarlo así, pues ha distribuido las consideraciones finales de la señorita Rachel sobre el valor de los niños entre el principio (cuando ella se dirige al espectador rodeada por una constelación de niños y con un fondo de estrellas) y el final, cuando recita las más hermosas frases del relato, ahora perfectamente cargadas de sentido. Este es un caso de adaptación admirable: de tono, de estructura y de intención. Como decía al principio, lo fácil es tomar una estructura narrativa lineal como si fuera un guión; lo admirable, en cambio, es tomar toda una excelente novela y convertirla en toda una admirable película.