

Cine y literatura

PERE GIMFERRER

Seix-Barral, Barcelona, 159 págs.

Proyector de luna. La generación del 27 y el cine

ROMAN GUBERN

Anagrama, Barcelona, 505 págs.

Cine, literatura y propaganda. De "Los santos inocentes" a "El día de la bestia"

ADRIAN HUICI

Ediciones Alfar, Sevilla, 221 págs.

Matrimonio de conveniencia

Santos Zunzunegui

1 junio, 2000

Los escritos que toman como pretexto las relaciones entre la literatura y el cine se han convertido en uno de los lugares comunes de la reflexión más o menos sesuda en torno a la imagen cinematográfica y sus distintos avatares. No es descabellado sostener que, pese a ello, no han sido demasiados los textos que han ofrecido una perspectiva iluminadora sobre dicha relación ya que se han solido centrar casi siempre en torno a un (¿falso?) problema. Concebidas, las más de las veces, como disquisiciones académicas en torno al insoluble asunto de la fidelidad del film con respecto a su fuente literaria de origen, las obras que han pretendido ajustar cuentas con este abstruso tema han venido oscilando entre el discurso épico que contemplaba el cine como definitivo superador de las limitaciones del relato escrito o la nostálgica (cuando no indignada) toma de postura ante la degradación a que se ve sometida la dignidad esencial de un material literario que es sometido a las bajezas que la industria cinematográfica se ve forzada a cometer debido a sus vínculos con el negocio (siempre atisbado con sospecha) del espectáculo.

Verdad es que desde casi sus primeros días el cine actuó como auténtico predador de materiales que

previamente habían presentado una encarnadura literaria. Pero no es menos cierto que las artes narrativas tradicionales (la novela y, si se me permite la licencia, el teatro) no habían practicado a lo largo de su dilatada existencia otra cosa que el reciclaje de historias innumerables veces contadas desde la antigüedad más remota. Tratándose de un arte temporal es difícil pensar que el cinematógrafo, primero, se hallara en condiciones de renunciar al patrimonio narrativo acumulado durante tan dilatado período de la historia de la humanidad y, mucho menos, que no naciera haciendo suyas las técnicas, recientemente puestas a punto, por la gran novela decimonónica. Algo de esto se trasluce tras el gesto del patriarca D. W. Griffith cuando señalaba que su trabajo era directa continuación del desarrollado en el ámbito de la novela por alguien como Charles Dickens. Para muestra un botón: en una de sus memorables películas realizadas para la productora neoyorkina Biograph, en 1908, y titulada *The Drunkard's Reformation*, Griffith nos ofrece una muestra única de la dimensión *geológica* de la imagen cinematográfica, de su inserción en una cadena siempre renovada de gestos narrativos. El film es una historia original (pero que es, a su vez, un remedo de tantas y tantas historias de redención de la plaga del alcoholismo) que contiene en su interior, a modo de muñeca rusa, una obra teatral que, por su parte, es una adaptación sintética y libre de la célebre novela de Emile Zola, *L'assommoir*.

Señalo lo anterior para despejar todo equívoco acerca del punto de vista desde el que me parece útil abordar este tipo de enrevesadas cuestiones y que no es otro que dejar de lado las disquisiciones sobre la traducibilidad de un lenguaje en otro (la palabra en la imagen o viceversa) para sustituirlas por aproximaciones más a ras de suelo que se ocupen de la manera concreta en la que dos (o más) áreas artísticas (puede ser el caso adicional de la pintura o la música) y los productos que a ellas pertenecen mantienen entre sí relaciones intertextuales.

De hecho, los tres libros aquí reseñados se sitúan dentro de este nuevo paradigma aunque desde impostaciones bien distintas. En el caso del texto de Gimferrer (*Cine y literatura*) estamos ante la reedición de una obra publicada por vez primera hace quince años y que ahora reaparece tras un simplicísimo *lifting*. Si dejamos de lado el nuevo e iluminador apéndice («Cine y surrealismo»), apenas se han alterado unos pocos giros sintácticos, añadido unas acotaciones aquí y allá, insertado unas pertinentes referencias a recientes films del maestro portugués Manoel de Oliveira, eliminado, en suma, aquellas alusiones que fechaban demasiado el texto (véase, sin ir más lejos, la supresión de la alusión a la obra de Irwin Allen y al «cine de catástrofes»). Precisamente, esta última operación da luz sobre el lugar desde el que el ensayo de Gimferrer pretende hacer cuentas con el problema que aborda. Aunque, en apariencia, el texto se ubique en el interior de las arriba citadas elucubraciones generales y abstractas, tal y como parecen indicar los títulos de sus capítulos («Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico», «De la novela al cine», «Teatro y cine», «Del guión a la pantalla»), nada más lejos de la realidad. De hecho, el punto de vista elegido no es otro que el del *connoisseur* que desde una bien pertrechada cultura cinematográfica (y literaria, por supuesto) se inclina sobre la historia del cine abordándola desde un ángulo que le afecta especialmente. Nos equivocáramos si quisiéramos tomar las páginas de Gimferrer como un sesudo tratado en torno a las confusas relaciones que mantienen dos artes al mismo tiempo concomitantes y diversas. Por el contrario, lo que estas páginas ofrecen tiene que ver más, me parece, con lo que, de pasada, se insinúa en la contraportada: una hermosa indagación en lo que de común tienen dos aproximaciones (la del cine, la de la literatura) «a lo que el hombre tiene de gran enigma pendiente».

Muy diferente es la manera que Román Gubern ha elegido para dar forma a un tema que, según confesión propia, le rondaba desde hace casi veinte años: las relaciones entre la generación del 27 y el arte del cinematógrafo (*Proyector de luna*). La opción elegida, digámoslo rápidamente, ha sido la de la exhaustividad académica. Agotar el tema, tomando como punto de partida los estudios parciales anteriores, para producir la que se quiere sea la aproximación definitiva a la materia elegida. Por eso no es de extrañar que el libro dedique tanto espacio, no sólo a las más evidentes y conocidas facetas de la relación de los escritores de la citada generación con el cine, sino que destine buena parte de sus páginas a la necesaria reconstrucción de las condiciones de recepción del cinematógrafo entre las elites culturales de la España del primer tercio del siglo XX. Es, precisamente, esa opción por la exhaustividad, que lleva al autor a recoger un caudal de referencias provenientes de todos los frentes, lo que me parece más discutible del texto. Y ello porque, mal que nos pese, la gran mayoría de las reflexiones recogidas son de una banalidad aplastante, sin que su acopio ofrezca otro rendimiento que el de ocultar la más agudas indagaciones analíticas a las que se entrega el autor. Otro tanto sucede con la inclusión en el texto de los programas del Cineclub Español o la relación de artículos, relacionados con el cine, aparecidos en *La Gaceta Literaria* que bien podrían haber dado lugar a un apéndice pero cuya inserción en el cuerpo del texto ralentiza la lectura y distrae de temas de más enjundia entre los que sólo citaré las preceptivas páginas finales dedicadas al film de Giménez Caballero, *Esencia de verbena*, fascinante cruce de costumbrismo y vanguardia y a la que el trabajo de Gubern sitúa, definitivamente, como una obra emblemática de nuestro cine.

Al lado de las dos aproximaciones citadas, el trabajo de Adrián Huici (*Cine, literatura y propaganda*) opta, decididamente, a la hora de plantear la discusión sobre las relaciones entre el cine y la literatura por el análisis de lo concreto encarnado en dos obras cinematográficas y en sus antecedentes literarios. En un caso se trata de una adaptación directa: *Los santos inocentes*, novela de Miguel Delibes, primero, film de Mario Camus, después. En el otro, los fundamentos literarios son indirectos: *El día de la bestia*, film de Alex de la Iglesia, bebe abundantemente de fuentes cervantinas o valleinclanescas (además de los lógicos lazos que mantiene con el cine del trío Ferreri-Azcona-García Berlanga). Pero el acercamiento de Huici, aun atento a la descripción de los elementos que configuran ambas historias y pese a indagar en los mismos con métodos relativamente deudores de la crítica literaria tradicional, no apunta hacia el esclarecimiento de los hipotéticos mecanismos de transposición estilística que pueden fundar la transformación de un texto literario en obra audiovisual. Como si la descripción de los diferentes *cómos* de las obras no fuese bastante, Huici pretende dar a su trabajo un vuelo más amplio. Y aquí empiezan los problemas, ya que intentar insertar films o novelas como éstos en el interior del paradigma de la *propaganda* no parece de recibo. Bien es verdad que se usa la noción de propaganda en una versión ampliada. Pero este es, justamente, el reproche que puede hacerse a este tipo de aproximación: la disolución de los aciertos del análisis singular en aras de una teorización generalista que sólo funciona a condición de forzar hasta límites más allá de lo razonable los conceptos de los que pretendidamente se reclama. Por muy loable que sea el intento de mostrar que estas obras movilizan y difunden *valores* (como por otra parte hacen absolutamente todas las obras de arte sin excepción) no puede hacerse al precio de sacrificar la precisión conceptual.

Convendría decir, para terminar, que con todas las diferencias que, puede constatarse, existen entre ellas, estamos ante tres obras que, de muy diversa forma, afrontan bien desde el punto de vista del

amateur éclairé, el investigador histórico o el analista textual, un tema que, como el de las relaciones entre literatura y cine está lejos de estar agotado. Ha de correr mucha tinta todavía en torno a estos campos a los que es difícil poner puertas.