



## De cine y literatura: encuentros y entuertos

Luis Felipe Valencia Tamayo

Catedrático de Literatura de las universidades de Caldas y de Manizales  
Manizales-Colombia

[valenciatamayo@latinmail.com](mailto:valenciatamayo@latinmail.com)

---

Ya verán como este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Tendremos que adoptarnos a lo sombrío de la pantalla y a la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir. He pensado en ello e intuyo lo que va a suceder.  
León Tolstoi.

Apenas el cine dio sus primeros pasos, la mirada de quienes lo vieron emprender fue muy parecida a la de aquellos que crecieron viendo en el circo una oportunidad para la diversión; en otras palabras, un asunto de ferias y festivales pueblerinos. Lo que el cine pudiera tener de teatral fue tenido por espectáculo de “payasos”. Sólo el tiempo daría alegrías a los que más se entusiasmaban con lo que de artístico otros no reconocieron en principio. De todas maneras, las reservas todavía se mantienen. Entre los que así veían al cine, algunos intelectuales que, como siempre los habrá, se resistían a ver todo lo que desde el cine es posible proyectar. Pero fue inevitable que las imágenes en movimiento ganasen terreno como señales de nuevos horizontes.

Las palabras de Tolstoi que hemos puesto como epígrafe algo nos dicen de la doble reacción general. Se vislumbraban cambios en el ejercicio literario, pero también se veían las transformaciones como un ataque, especie de agresión traducida en el acometimiento de nuevos términos y procedimientos narrativos. Tolstoi previó, allí en los primigenios años del cine, lo que ocurriría con aquella maquinita que en Francia habían inventado los hermanos Lumière: revolución. -Y eso que no alcanzó a observar a Greta Garbo interpretando a su Anna Karenina, en 1935-. Intuyó fríamente cómo cambiaría la sociedad y, sobre todo, cómo cambiaría la literatura. Este arte no sería el mismo y, por supuesto, el cine, faltándole la literatura, tampoco sería el mismo.

El cine, que en un principio se reputaba como un espectáculo circense, se fue mostrando como el sitio en el que fácilmente se refugiaban las artes. La música, la danza, la pantomima, ya no sólo se encontraban en el teatro; el cine se convirtió, poco a poco, en el crisol justo de todas las artes, incluyendo, claro, al teatro y a la literatura.

Aunque es notorio que en los primeros filmes de la historia del cine la diversión era el principal objetivo, algunos realizadores del espectáculo, conociendo las particularidades de éste, fueron alejándolo un poco del simple show de feria y lo fueron “intelectualizando”, si de alguna manera podemos llamar ese viraje. Así, directores y realizadores se dieron a la tarea de representar en la gran pantalla las más grandes obras de la literatura universal. Vidas que sólo existían en los libros fueron luego encarnadas por actores, aunque rara vez magistralmente; a la vez, las obras se hicieron mucho más conocidas por el público inculto. «Hay en el cine -comentaba Alfonso Reyes- elementos descriptivos que la literatura sólo da de manera muy indirecta y equívoca y que la ejecución visual del cine comunica a la perfección». Los Clásicos de la literatura fueron llevados a la gran pantalla y todos esperaban, cinéfilos y espectadores sencillos, ver cómo se imaginó el realizador a un Ulises o a un Fausto;

cómo logró cierto efecto que muchos escritores dejan a la imaginación. El lenguaje, la palabra escrita en extensos libros, se transformaba en imágenes, en pequeños fotogramas que permitían, de muy disímiles maneras, la “lectura” de un libro en una o dos horas. Como es de esperarse en cualquier arte, hay hombres que aportan más que su vida a la longevidad de lo que hacen; en el cine, este fue el caso -no el único- del norteamericano David W. Griffith, quien, dentro de la *revolución* que era el cine, lo revoluciona en sí mismo y le otorga formas de lenguaje: ya no es tan extraño el hablar del primer plano o del *travelling*, que permiten hacer de la narración cinematográfica más sutil y, si vale el término, excelsa. Con esto, el creador de *Intolerancia*, se permitió el lujo de adaptar a escritores como Allan Poe, Dickens, Maupassant y Shakespeare, entre otros. De igual manera, diversos directores han cambiado y revolucionado el lenguaje cinematográfico mostrándonos su mundo a través del arte y sus tendencias narrativas. A Griffith, por citar sólo a dos más, quisiera agregar al expresionista alemán Friedrich W. Murnau (1888-1931) y al gran arquitecto de imágenes Orson Welles (1915-1985).

A todo esto se aúna -y se lo preguntó Thomas Mann: «¿Por qué llora tanto la gente en el cine?, ¿por qué profiere alaridos como una doncella en su tarde libre?»- el acercamiento y la identificación entre personajes y espectadores. El llanto y las sonrisas eran ya situaciones implícitas cuando se asistía al cine. Las personas que no habían llorado por la tragedia de su héroe, mientras leían su historia, ahora, en el cine, lo hacían sin reprimir una sola lágrima. Frente a un mundo que aún tiene altos índices de analfabetismo, el cine ha sido capaz de entregarle grandes obras de la literatura universal y del teatro, y con ellas ha logrado hacer a los Clásicos más universales que nunca. Mucho más vivaz puede resultar el mensaje, al respecto, del novelista norteamericano Jack London: «Las mentes más grandes han transmitido sus mensajes por medio de libros o de obras teatrales. El cine lo amplía en la pantalla, que todos pueden leer, comprender y disfrutar. Los placeres del teatro ya no están reservados sólo a los ricos. Por unas cuantas monedas, el pobre asiste, con su familia, a la representación de las mejores obras y su más selecta puesta en escena. Actores y actrices de fama mundial se mueven, incluso hablan, para ellos en la pantalla». Y eso que el autor de *Colmillo blanco* no alcanzó más que las imágenes del cine mudo, de aquí que eso de «incluso hablan» nos suene a una metáfora harto sofisticada frente a lo que él no oyó.

Pocas grandes novelas se resisten aún a la gran pantalla. Aunque les ha dolido a muchos, la literatura se ha entregado al cine como Perséfone a Hades. Personalmente, el cine me ha permitido “leer” muchas obras que en vida alcanzaré a leer y, también, me ha invitado a leer libros que desconocía, entre muchas otras cosas. No sé cuánto habrá perdido la literatura ni cuánto habrá ganado el cine: ha ganado el público -no se podrá negar el beneficio en el resultado-. Pero hay que reconocer que lo que las palabras logran, en raras ocasiones puede lograrse en la pantalla (las excepciones, por pocas, son bien conocidas). No son muchos los directores que han reconocido la diferencia entre la literatura y el cine, y que, con ese reconocimiento, logren llevar a cabo mejores adaptaciones de lo que es una obra maestra de la literatura. Hace poco, el escritor español Arturo Pérez Reverte aseveró, sobre la adaptación literaria en el cine y sobre la adaptación de una de sus novelas, que ésta «es el punto de vista del director, su interpretación, al leer mi obra; pero su obra en el cine ya no es la mía». Supongo que tiene algo de la misma señal que Borges echó sobre sus lectores: la obra cambia, se transforma a medida que se comprende o se dificulta. De las ventajas que la literatura conserva sobre el cine está esa maravillosa posibilidad de «pasar al interior de los personajes», según Malraux; sin embargo, y es un reclamo del mismo escritor francés, los novelistas tienden, cada vez menos, a analizar a sus personajes.

La literatura hoy por hoy, y para muchos autores, se ve en el cine, se piensa en el cine. Las narraciones antes imposibles no lo son ahora gracias al cinematógrafo, que permite remitir al espectador a todos los lugares que el escritor desea. Como lo

afirmó Tolstoi, había obras que no se podían escribir para la literatura o para el teatro pero que sí encontrarían un lugar especial en el cine. La novela del siglo veinte respira cine y sus lectores participan de ella como si se encontraran en la oscuridad de un teatro.

Alain Robbe-Grillet reconoció que el novelista moderno debe tener una visión de su obra propia de una cámara cinematográfica: la meta del novelista sería lograr esa objetividad del cinematógrafo. Sus novelas y su cine, tan escasamente comerciales, refieren un «presente contemplado», cita clave para los suplementos de la *nouveau roman*. De alguna forma, podría también reconocerse algo de lo mismo en Thomas Mann, quien corrobora en el cine esa objetividad y carácter del que debe aprender el novelista: «El cine posee una técnica de reminiscencia, de sugestión psicológica, de un dominio del detalle en personas y cosas, de los que el novelista, y en menor medida el dramaturgo, podrían aprender mucho».

Paralelo al crecimiento del cine, no sólo como arte, sino también como industria (casi en mayor grado), surgían nuevos directores que experimentaban nuevos tratamientos cinematográficos. «Cuando apareció el cine sonoro -comenta Alfonso Reyes- toda la sandez del fondo del alma subió a flote y nos descubrió el verdadero gusto íntimo de los directores». El cine, en esta nueva etapa, no deja entrever fácilmente a la literatura, pero sí deja sentir profundas reacciones frente a la sociedad, la vida, la existencia o la política. Aparece un cine que anhela nuevas estructuras mentales, que zahiere los oprobios de la guerra; un cine que, desde lo profundo del alma, desea enfrentar crudamente al espectador con su mundo. A la par, se hace del cine un instrumento pedagógico que nos remonta a las antiguas gestas y guerras, que convierte a los espectadores en aurigas y les hace desear el uso de cortas faldas en cuero trenzado: cine peplum. Narraciones bíblicas de costosas producciones y de un gran número de actores y de extras nos mostraban los oficios y tradiciones de judíos, de romanos y de los primeros cristianos. Gladiadores, apóstoles, profetas, monarcas y reyes, esclavos y plebeyos; todo es posible -hoy más que ayer- para una industria que también encontró en los relatos bíblicos una gallina de los huevos de oro.

El cine llegó, no obstante, a separarse mucho de la literatura. Tomó de ella lo que quería y ahora se reedifica a sí mismo. A Orson Welles no se le ha reconocido tanto por sus adaptaciones de Shakespeare y hasta de Cervantes, sino por su nuevo lenguaje cinematográfico: virtuoso, refinado, que tiende al barroco; lenguaje con el nos legó a su personaje, en todo el sentido de la palabra: ese tal Charles Foster Kane que antes de morir inexplicablemente pronunció la palabra “Rosebud”.

La literatura no se lee fácilmente en el cine actual, tal vez se deje entrever en el tratamiento del cine por parte de sus directores. Hoy por hoy, cada director -y me refiero a esos directores que hacen del llamado séptimo arte una pasión- presenta explícita o implícitamente valoraciones literarias y filosóficas en sus filmes (también, aunque no es del caso, musicales, pictóricas y plásticas). Para citar algunos claros ejemplos, al mismo Welles no se le puede desligar del conocimiento y la influencia que en él ejerció Shakespeare, o su implícito tratamiento narrativo muy Faulkneriano; de igual manera, al sueco Bergman le respiran sus personajes el aliento de Camus y de Sartre, de Kierkegaard y de Heidegger; a Hitchcock hay que escudriñarlo a tientas de la mano de Freud y también, por qué no, de los personajes de Greene; al maestro japonés Kurosawa, en medio de sus densas creaciones, hay que observarle en su predilección por lo policiaco, por lo pirandelliano, por los clásicos rusos y, sobre todo, por Dostoievski. Y es que es difícil desligar a los “duros” del cine de las esencias literarias que se confirman en sus obras. De la misma manera, se puede enfatizar en la literatura que en ocasiones parece más hecha para el cine que para los libros: la novela policiaca -que ha enfocado a tantas estrellas como al dandy Humphrey Bogart o al también norteamericano Robert Mitchum- es fiel reflejo de lo que solicitaba el cine: más acción que narración. De la mano de Conan Doyle, de

Agata Christie, de un Dashiell Hammet o de un Raymond Chandler, el cine se llenó de estrellas y de trabajos en elegantes mansiones, de gangsters y de bellas cabareteras, en un lenguaje similar al de Scott Fitzgerald. También, lentamente, se acercaba ese fenómeno que aún de vez en cuando nos visita: la ciencia-ficción, género que vio desde lo más alto a sus amigos subgéneros cuando se llevó *2001, Odisea del espacio* a la pantalla, obra de Arthur C. Clarke que el director Stanley Kubrick hizo inmortal. Fue este mismo cineasta neoyorquino quien también exploró el no sencillo trabajo narrativo de Vladimir Nabokov en su versión de *Lolita*. Nos llama la atención el hecho de que *Lolita* se adaptara de dos maneras tan distintas e igualmente satisfactorias: la primera, aquella de Kubrick en 1962, y la segunda, quizás más ajustada a la obra de Nabokov, la de Adrian Lyne en 1997. Ambas magníficamente interpretadas por James Mason y Jeremy Irons, respectivamente, en el papel del profesor Humbert.

El cine, al igual que la literatura, no se ha resistido en sus más de cien años de historia a ningún tema; es más, el “arte mínimo” que hoy observamos en la pantalla es una de las pruebas de ello. Películas como las del vienés Otto Preminger, era de esperarse, alterarían el trasfondo y el clima habitual de los personajes. Ni el cine ni la literatura serían los mismos. La mutación moral del cine irrumpiría fuertemente, no sólo en la forma de narrar las cosas, sino también en sus relaciones con la literatura. Tanto el cine como la literatura parecen que siguen hoy en día cada uno por su lado, pero, a la vez, cada uno adquirió las vivencias de un romance que, como en muchos otros, se rehace continuamente. Los dos se alimentan mutuamente y se reconocen, de vez en vez, el uno en el otro; tanto así que parece hoy difícil que el espectador lea a uno sin recurrir al otro. La anecdótica figura del homosexual preso que conversa con su compañero de celda a la luz de filmes ya vistos es un divertimento para la nueva literatura. En *El beso de la mujer araña* es el cine quien elabora las historias de la novela, el que narra las películas es quien da la pauta para los temas de su interlocutor. En cada capítulo, Manuel Puig nos ha enseñado que la ficción habita nuestras conversaciones, que el cine también se ve y se vive desde la literatura.

No obstante las invitaciones eminentemente reflexivas, el cine, solitario, brinda lo que el público quiere -y el público parece harto de adaptaciones de lo mismo y los puristas de la literatura no quieren que se malogre más su arte-: quiere historias de drogas, de niños rebeldes y actores lindos. Con contadas excepciones, algunos directores valoran la literatura en sus guiones -como el irlandés Neil Jordan-; otros brindan nuevas versiones de los Clásicos -*Romeo y Julieta*, *Hamlet* y hasta *Drácula*- pretendiendo llegar con ellas a un público más actual. Las adaptaciones de los últimos años se hacen con base en libros que, para tan sólo decir una característica, en raras ocasiones han llegado más allá de sus países de origen. En fin, ya no hay criterios claros para el manejo del cine y priman fuertes y rápidas narraciones, casi todas, malas películas. Es ahora donde debe surgir con fuerza una crítica de cine honesta que le brinde al espectador de cine la oportunidad de “leer” el buen y el mal cine de nuestro tiempo. No se trata de reseñar ni de ponerles estrellitas a las películas.

Decía Alfonso Reyes: «Una nueva literatura, una nueva crítica -la del cinematógrafo- son ya indispensables». La crítica debe aparecer como ese nuevo enfoque literario que se pone, no sólo al servicio del cine, sino del arte. Es muy difícil hablar de cine cuando éste supone una estética y ésta, a la vez, una crítica. El director español Bigas Luna aconsejaba no hace mucho a sus colegas y al público en general: «Debes tener un crítico de cabecera que no conozcas y creer en él [...] Yo tengo dos críticos a los que siempre escucho y sigo. Para un director esto es bastante sano». La crítica no sólo es una exigencia del espectador: el mismo cine la exige.

Lastimosamente, la crítica de cine no ha sabido enfocar su noble labor y ha terminado siendo la página de relleno de muchos periódicos del mundo o el programa de televisión en el que sólo muestran el nuevo corte y estilo de las estrellas. El crítico

colombiano Hernando Salcedo lo advirtió muy bien: «El crítico de cine que pretende servir de intermediario entre la película y su público, definitivamente no es una persona seria al dedicarse a interpretar lo que mucha gente ve sin la menor necesidad de que se le enseñe, más o menos, lo que la misma película muestra». El crítico no justifica sus valoraciones, no analiza símbolos, no encuentra una estructura narrativa que logre identificar a los directores -como diría Borges: que logre hallar sus monotonías-; en fin, el crítico de cine se está limitando a reseñar, a describir la obra -no demerito la descripción, pero es tan sólo uno de los puntos que debe manejar el crítico, no el único- y a partir de allí se aproxima de vez en cuando a un juicio estético. La labor del crítico debe ser tan seria como la del mismo realizador; el hecho de que escribir resulte más barato no significa que no se puedan lograr buenos trabajos críticos. Yo no soy crítico, aunque manifieste crítica a la crítica, pero me gustaría que esta forma literaria, de importante papel en la consolidación de procesos creativos, superara tantos problemas que aún no la dejan avanzar y que se le pueda decir a un director y a un público lo que la obra es en forma seria. Hernando Salcedo en su ensayo sobre Crítica terminó diciendo, con voz a la que me uno: «Espero que algún día, aunque sea muy lejano, se profesionalice la crítica como en Europa o en Estados Unidos, y no se le abandone al cronista de casos de sangre, al sabelotodo de los periódicos, al amorfo intelectual, al impetuoso universitario o al técnico agrícola, que sin estar interesados en los problemas del cine que de pronto son más complicados y más sencillos de lo que ellos creen, naturalmente rebajan la crítica de cine a croniquilla informativa por más buena voluntad que le pongan. Espero ser testigo de tan bellos días». Se hace necesaria la reafirmación de la obra de arte y de la inmersión de la literatura en el cine, qué mejor que una buena crítica.

© Luis Felipe Valencia Tamayo 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

