

## EL LENGUAJE LITERARIO Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Lourdes Royano Gutiérrez  
Universidad de Cantabria, Santander

### 1. Autor y receptor: la vinculación entre la literatura y el cine

Si hay dos artes que parecen estar vinculadas, gracias al lenguaje que emplean y a su contenido, son la literatura y el cine, aunque las dos difieren en su recorrido temporal: la literatura cuenta con más de veinte siglos de historia, el cine ha celebrado su primer siglo.

En general, una de las tentaciones más habituales al comparar una obra literaria con su adaptación al cine es la descalificación de la una en favor de la otra, olvidando a menudo que son medios artísticos diferentes y que responden a unos objetivos particulares en cada caso. Esto es así hasta el punto de que es poco habitual encontrar obras maestras literarias que alcancen una crítica tan favorable en sus versiones cinematográficas. Da la impresión de que el cineasta obtiene un reconocimiento más fácil si parte de una novela desconocida o directamente de un guión cinematográfico. Además, parece que ha existido una inclinación a considerar al cine como un espectáculo vinculado a una actividad industrial, frente a la literatura, que se ve como una actividad intelectual de rango superior. Así las cosas, parece que el cine se enfrenta a unos prejuicios culturales que con demasiada frecuencia le relegan injustamente a un segundo plano. Afortunadamente, y gracias al auge de la imagen en la sociedad en la que vivimos, las nuevas tendencias críticas apuntan a valoraciones más ponderadas.

Actualmente, debemos aprender, en nuestra doble condición de lectores y espectadores, a utilizar distintos parámetros de valoración al contrastar una novela y su versión en el cine. En el lenguaje cinematográfico intervienen elementos como el sonido, la música, los diálogos, la iluminación, el montaje, los decorados, el color, los intérpretes, el vestuario..., que se convierten en poderosos artífices de la magia que nos transporta hacia un mundo de ilusión. En la literatura, son los recursos estilísticos de carácter simbólico, -principalmente las metáforas- y los blancos del texto - aquello que el lector debe imaginar- los que dan libertad al lector en su interpretación.

Pero la interacción entre literatura y cine no se produce sólo en la novela. Hay medios de comunicación que también se valen de la imagen y el juego lingüístico, como es la publicidad, que basa su éxito en la perfecta combinación de esos dos elementos y otros géneros literarios como la poesía, que no deja de ser un conjunto de imágenes sugeridas por el autor a su receptor, al igual que en el cine, las imágenes son ofrecidas por el director a su público. Veamos un ejemplo clásico. Cada vez que se menciona Dublín entre los amantes de la literatura irlandesa, en la mente de todos se evoca la Irlanda de principios de siglo, el Dublín de Joyce, los paseos de Leopold Bloom. En el cine, cuando se proyecta Dublín entre los cinéfilos de culto, las imágenes evocadas más frecuentes son las de *Dublineses* de John Huston, y últimamente las reflejadas en las historias de barrio del guionista y escritor Roddy Doyle: *The Commitments*, *La Furgoneta*, o *Café Irlandés*.

La ciudad, en la Irlanda literaria, es una entidad espiritual, no sólo una ubicación de las historias narradas. Algo semejante nos ocurre a los españoles con Cuba. Se describe, se narra, se vive la ciudad, no sólo se vive en ella. El escritor la reconstruye, la reescribe a través de esa práctica tan frecuente entre muchas nacionalidades, como la española e irlandesa que es el exilio. Los escritores en general, hablan de lo que conocen, de su mundo, del paisaje en el que se han criado, de las opciones que han tenido en la vida. Muchos marchan a otros lugares para buscar fortuna, fama, éxito o simplemente trabajo. La falta de riqueza, de posibilidades, de futuro, o simplemente el afán de aventura han hecho que muchas personas hayan emigrado a otros países. Generalmente la ciudad se asienta en una relación de amor y odio, de pertenencia o desarraigo. De la combinación o carencia de estos componentes surge la ciudad como el verdadero *country of the mind* que dijo Heaney.

Para re-escribir Dublín, el escritor irlandés opta por situarse poéticamente lejos de la ciudad: o bien se exilia físicamente, partiendo hacia Europa o América, como Joyce y tantos otros han hecho a lo largo del siglo XX, o bien se exilia mentalmente mientras sigue residiendo en esta ciudad -como sucede en estas últimas décadas-, creando de tal manera el fenómeno que en inglés se denomina "bilocation", una doble ubicación del autor, el lugar donde está frente a un lugar en donde desearía estar, en el que ya ha estado en el pasado o que evoca de tiempos remotos. Volviendo al ejemplo cubano, lo podemos ver en las novelas de Guillermo Cabrera Infante e incluso en las de Alejo Carpentier.

Pero no olvidemos que hay otras formas de escapar a la realidad cotidiana. Un gran escritor como Julio Verne (1828-1905), no viajó mucho a lo largo de su vida; prácticamente no salió de su Nantes natal y de Amiens, ciudad en la que escribía, y sin embargo fue capaz de llevarnos al centro de la Tierra y a la Luna, de ir en globo, de navegar en un submarino, como hemos visto en sus obras literarias y en las películas basadas en ellas. Imaginó París, con metro y con coches propulsados por gas. Metas todas ellas que más tarde lograrían la técnica y el desarrollo humano.

### 1.1. La literatura social

La literatura es fundamentalmente social porque es un acto de comunicación. Su naturaleza y su estructura se basan en el medio que emplea: la lengua. Toda obra literaria es un acto de comunicación porque transmite unos contenidos a través de un código lingüístico, la lengua y al mismo tiempo implica una relación entre dos personas: emisor y receptor, o escritor y lector.

La base de toda literatura radica en el placer que alguien obtiene leyendo lo que otros han escrito. Esta idea se ha dado siempre y es fundamental incluso en los momentos más lógicos, racionales y fríos de nuestra literatura. Fedro, ya en el primer siglo de nuestra era, dijo en la introducción a sus *Fábulas*: "Dos ventajas ofrece este librito: que provoca la risa, y que al prudente le avisa con su consejo para la vida". El cine comparte estos objetivos con la literatura. Los ilustrados del siglo XVIII hacen suyas las ideas de Horacio: "La literatura es la unión de lo útil con lo agradable y del provecho con el deleite *Prodesse et delectare*". Hasta ese momento, la literatura tiene principalmente dos finalidades: por un lado la hedonista, es decir, exaltar los placeres de

la vida, olvidando lo desagradable. Y por otro lado su vertiente didáctico-moral: la literatura como fuente para aprender algo.

Además del gozo —o la fruición literaria, como la llamaba Manuel Alvar— no podemos olvidar que la literatura es también una manera de acceder al conocimiento. Esta técnica de conocer con posibilidades epistemológicas se da fundamentalmente en la novela.

Placer, conocimiento, comunicación, parece que la literatura es todo eso. Se ha dicho que la novela del siglo XX irradia una ideología en los lectores. Este aspecto cognoscitivo es de especial interés en la llamada novela intelectual. He podido comprobarlo en mi profesión docente, porque lo que los alumnos jóvenes buscan en la literatura no son tanto sus cualidades estilísticas o estructurales, sino una aventura existencial, la identificación con el protagonista en su deambular por la vida, en su enfrentamiento al mundo y a sus circunstancias. Este mismo objetivo se comparte en el cine.

La literatura, el cine y la vida se relacionan íntimamente, la literatura y el cine reflejan un paisaje espiritual, un conjunto de creencias y una personalidad creadora. Cada obra da testimonio de su autor, de su época y de su lengua. A la vez la literatura y el cine deberían influir sobre la sociedad, contribuyendo a modificarla. Diría más, a mejorarla. En el siglo XX, por tanto, la literatura cumple tres funciones. La primera como fuente de conocimiento, ya que toda obra revela una experiencia humana y transmite algo acerca del hombre y del mundo. Es una fuente de conocimientos sociales, antropológicos, psicológicos... A partir de la II Guerra Mundial, se desvela la segunda función: la literatura como compromiso. La obra literaria se puede manipular, por ello el escritor debe tener un alto sentido crítico, que a la vez haga crear conciencia de los conflictos sociales y promover el cambio de la sociedad. Esta literatura cumple la función de denuncia político-social. Además la literatura sirve como evasión. Una huida por parte del autor y sus lectores de determinados condicionamientos y circunstancias de la vida, que trae como consecuencia la búsqueda de un mundo imaginario que compense las frustraciones que la realidad origina en el hombre. Esta evasión puede ser en el espacio o en el tiempo, hacia países exóticos y fantásticos, hacia la niñez o el futuro. El cine es ese otro espacio donde podemos ver la evasión social.

Aunque la obra literaria se constituye como mundo autónomo, integra siempre valores que radican en los hombres y en la sociedad, (afecta al escritor y al lector). Por ello, la literatura desempeña una pluralidad de funciones en su mayoría compatibles entre sí y diferentes para cada receptor, en la misma obra. La función específica de la literatura, el placer estético, el goce y el entretenimiento que afecta a la sensibilidad intelectual del hombre se ve, por lo tanto, acompañado en el siglo XX por estas otras funciones — evasión, compromiso, fuente de conocimiento— que no son específicamente propias de la literatura, porque otras artes como la pintura, la escultura, la arquitectura... también las comparten.

La literatura es interpretación por parte del receptor (lector), el filme es interpretación por parte del receptor(espectador) de la interpretación del director. Como muy bien ha dicho Emilio Lledó:

Vivir es interpretar. Esta función de la existencia se relaciona con toda una serie de funciones que también manifiestan, en el hombre, la compleja trama en la que cada tiempo individual, la vida de

cada individuo, se desarrolla. Por interpretación entiendo ese proceso en el que los datos que llegan de fuera, del mundo real y social que nos circunda, se integran con ese otro mundo interior que nos constituye: el mundo que somos. Dos elementos esenciales, pues, en el conocimiento, en la propia instalación, dentro de la existencia: el mundo que organiza todo el conglomerado de estímulos que percibimos a través de nuestros sentidos, y ese supuesto mundo interior, de problemática e inasible textura, que forja y sostiene la personalidad, el yo, la conciencia de sí. Entre esos dos elementos tiene lugar la interpretación, esa actividad o energía -por utilizar la famosa expresión aristotélica- que entremezcla lo que somos con el mundo en el que estamos<sup>1</sup>.

## 2. La adaptación: del libro a la película.

Al adaptar una novela, los guionistas se encuentran con la dificultad que supone representar unos personajes que resulten vivos y unas líneas argumentales claramente definidas en un espacio de tiempo relativamente breve como es un filme. Por ello, es fundamental que la historia quede bien reflejada aun a expensas de la caracterización, que los temas de la fuente primaria permanezcan intactos y sólo aquellos episodios y personajes indispensables para mantener la trama deben ser trasladados a la pantalla.

La aplicación de la crítica literaria actual con sus herramientas conceptuales y terminológicas a las películas han creado un nuevo género: la crítica cinematográfica. Son muchas las películas que contribuyeron a este desarrollo. Concretamente, *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears (Warner BROS, USA, 1988), basada en la novela epistolar de Choderlos de Laclos del mismo título (*Les Liaisons dangereuses*), contribuyó a crear un nuevo escenario en el discurso filmico moderno al presentar interiores muy realistas, oscuros, iluminados únicamente por la mortecina luz de las velas, unido a exteriores en bellos jardines, ropas suntuosas propias de la época y diálogos que se convierten en agotadores juegos de conversación, dominados por un ingenio insólito en un filme de época. La película sabe sacar el máximo de las expresiones faciales de los actores y, como si de una representación teatral se tratara, consigue crear una inmediatez que hace que los receptores parezcan compartir escenario con los personajes en lugar de contemplarlos desde la lejanía. Otro ejemplo puede ser Colin Firth, en *Valmont*, 1989 o este mismo actor en *La joven de la perla*, 2004. Y más recientemente *Maria Antonieta* (2006) de Sofia Coppola.

Otro ejemplo es la escritora Jane Austen, que ha sufrido muchas adaptaciones al cine de sus novelas, pues es una de las autoras más reinterpretadas en los años noventa. Todas sus novelas tratan de la vida y las pasiones de una aristocracia rural, en el sur de Inglaterra, a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Son historias de amor que siempre concluyen en matrimonio. ¿Por qué destacan? Porque la autora realiza agudas percepciones psicológicas y emocionales que atraen al receptor de hace doscientos años (lector) y al de ahora (espectador).

Películas basadas en las novelas de Jane Austen son:

–*Sense and Sensibility*, que consiguió un oscar al mejor guión adaptado por su protagonista, Emma Thomson en 1995. En esta película de cinco horas, las licencias cinematográficas son por ejemplo las omisiones de largas descripciones literarias o la exclusión de algunos personajes “licencias” que contribuyen a interpretar el texto de un

<sup>1</sup> Emilio Lledó (1998), *Imágenes y palabras*. Madrid: Taurus.

modo diferente a la vez que mantienen vivo el humor austeniano y hacen reír incluso a quienes no se cuentan entre los admiradores de la autora.

–*Pride and Prejudice*, de 1995 adaptada para la BBC y la nueva versión de 2005, dirigida por Joe Wright, con Matthew MacFadyen y Keira Knightley<sup>2</sup>.

–*Persuasion*, 1995

–*Emma*, de 1996 con Gwyneth Paltrow y gracias a su éxito, con una nueva versión para la televisión en 1997.

Debido a que las diferentes versiones van dirigidas a una audiencia masiva, es importante que las historias resulten accesibles para el público general, de ahí que se haya optado por suprimir las largas alusiones literarias que aparecen en todas sus obras y que resultarían incomprensibles para un público no familiarizado con la literatura de la época. Asimismo, la prosa ingeniosa, irónica y sutil que impregna los textos se sustituye en la película por conversaciones más simples y directas. En general, el lenguaje de las novelas se aligera, no es tan explícito y se hace necesario leer entre líneas; las declaraciones de amor son más evidentes en la pantalla que en las novelas, cuyo tono es mucho más alusivo, muchas de las escenas de amor no son tales en los textos y, lo más importante, se producen escenas y situaciones que no aparecen en las novelas, como los finales<sup>3</sup>.

Una buena adaptación sería aquella que a través de la imagen produzca en el espectador un efecto análogo al que a través de la palabra provoca la novela al lector. No se trataría de mimetizar los recursos literarios, sino de alcanzar mediante recursos filmicos efectos análogos. En mi opinión, este objetivo es sólo uno de los posibles en la adaptación de obras literarias, objetivo difícil de conseguir muy a menudo por las enormes diferencias que existen entre los materiales de la expresión utilizados por el cine y la literatura.

Para saber el resultado de la adaptación podemos preguntarnos: ¿Qué nos ayuda más a soñar: la obra cinematográfica o la literaria?

### 3. La adaptación cinematográfica según el grado de adecuación

Cuando vemos una película en una sala comercial permitimos que la pantalla envuelva nuestra conciencia, convirtiéndonos en sujetos pasivos que contemplan la actividad reflejada en una superficie sesenta veces más grande que la realidad. Con esa disposición, la crítica literaria y cinematográfica propone diferentes grados de adaptación según sea la película fiel o no al libro.

A/ TRASPOSICIÓN: son las adaptaciones más fieles al original y tenemos ejemplos de películas muy famosas como:

<sup>2</sup> Una de las películas más interesantes de los últimos tiempos, pues el director selecciona paisajes ingleses y adapta la obra a su propia lectura de la obra de Austen. La casa de la protagonista es una de las licencias que se toma.

<sup>3</sup> En la película mencionada en la nota anterior se proponen dos finales diferentes. Uno se estrenó en el cine europeo y el otro se propuso para el cine norteamericano. En el DVD de la película se recogen los dos.

- *El gran Gatsby*<sup>4</sup>
- *Wuthering Heights* [Cumbres borrascosas]
- *Mme Bovary*

Otro ejemplo de trasposición es la película de Kenneth Branagh, *Frankenstein* de 1994, basada fielmente en la obra de Mary Shelley, para reaccionar contra todas las adaptaciones libres que había habido de esta misma obra.

### B/ COMENTARIO

El segundo grado de adaptación es el comentario o reinterpretación, donde el cineasta adapta la historia alterando o reestructurando el argumento original pero conservando un alto grado de fidelidad. Su objetivo es entretener y conseguir una obra perfecta cinematográficamente sacrificando la fidelidad a la obra literaria. Buen ejemplo son las películas:

- *La naranja mecánica*
- *El padrino I y II*

Otro ejemplo reciente es *El último mohicano*, (1992, USA, Michael Mann). La película omite datos que el libro desarrolla. Por ejemplo, en el libro se explica que Cora es la primera hija de Munro con una mujer de las Antillas, por eso es morena, fuerte; frente al personaje de Alice, su segunda hija de distinta madre que es la típica inglesa débil, pálida. La mestiza se une a Uncas, el mohicano en el libro, no con el personaje que representa Daniel Day-Lewis. El tiempo histórico en el que se desarrolla la acción es 1757, época de la lucha de los franceses e ingleses por las colonias con aliados indios. La novela de James Fenimore Cooper se publicó en 1826, sin embargo ha sido el cine el que ha conseguido atraer al lector: *The last of the Mohicans* ha sido reeditada por London Penguin Popular Classics, en 1994.

### C/ ANALOGÍA

En este caso, se adapta la historia alterando totalmente el argumento original, conservando una mínima esencia.

- *Muerte en Venecia*
- *Apocalipsis Now*
- *Cabaret*
- *Alien*
- *Blade Runner*

Son películas basadas en obras literarias pero muy distantes del original, como cualquiera puede comprobar.

Otra situación actual es la de los propios escritores como guionistas de sus obras, donde lógicamente forman parte del proceso de adaptar la novela. Tenemos ejemplos en el cine español como: Arturo Pérez Reverte y *La novena puerta* del director Roman Polansky, basada en su novela *El club Dumas*. O la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, con el mismo título en novela y película. Y más recientemente *El capitán Alatriste*, 2006 dirigida por Agustín Díaz Yanes, adaptación de la saga literaria de Pérez Reverte cuyo personaje conductor es Diego Alatriste, apellido del editor de este escritor en México y de un conocido novelista mexicano, Sealtiel Alatriste.

---

<sup>4</sup> Película rodada en Newport, Rhode Island, USA, en una de las mansiones que hoy en día son museos y se pueden visitar.

#### 4. Los subtítulos

Los subtítulos no son, como pudiera creerse, un resumen de lo que está ocurriendo en cada escena, o como piensan otros, una versión reducida en la que se corta lo que no es absolutamente esencial para la comprensión de la película. Muy al contrario, el subtítulo es un tipo de traducción subordinada extremadamente difícil de realizar, ya que se conjugan un gran número de factores que dificultan la tarea. En primer lugar, en las películas es donde un país refleja su cultura y su tradición (o donde se retratan culturas más o menos lejanas, pero siempre con sus características distintivas) y esto es lo que el traductor debe adaptar o explicar al espectador, sin que éste se dé cuenta, para que comprenda todo el sentido de la obra.

En segundo lugar, el traductor de subtítulos se enfrenta a un gran reto, el de la carencia de espacio: tan sólo cuenta con un máximo de 70 espacios divididos en dos líneas. Debemos tener en cuenta que de una película no se puede traducir todo, ya que la imagen desempeña un papel esencial, si no primordial, en la producción del sentido. Por tanto, el diálogo debe acomodarse a la imagen y complementarlo para reconstruir en otro idioma el sentido que producía en los espectadores originales.

La traducción, por tanto, no es sinónimo de traducción libre (aquella en que el pseudotraductor hace y deshace a su gusto) sino que es la que transmite todo el sentido y todo el contenido del original haciéndolo natural al espectador en su lengua.

Otra situación actual es la del DVD que subtítulo con comentarios de alguien que ve la película. En países como China es habitual acceder a los estrenos cinematográficos al mismo tiempo que se lanza al mercado la película en DVD con comentarios en los subtítulos bastante absurdos, pues son opiniones muy personales de quien realiza el subtítulo.

“Ya sé que existen en el mundo lectores y también mucha gente que no lee nada, que no se encuentran satisfechos si no entran en el secreto de cuanto concierne a los demás.”

Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*

#### Résumé

V článku poukazužeme na vzťah medzi filmovým umením a literatúrou z pohľadu príjemce, čtenáre, nebo diváka. Analyzujeme některé velmi známé příklady filmových adaptací literárních děl a míru jejich adekvátnosti. Jestliže existují dva druhy umění, které jsou vzájemně propojeny, ať už je to díky jazyku, který používají, nebo z hlediska obsahu, tak jsou to právě film a literatura, ale každý z nich uspokojuje rozdílné potřeby příjemce, a to se snažíme v tomto textu osvětlit

In this study we present some of the relations between cinema and literature from the perspective of the receptor, both the reader and the spectator. We analyze examples of some well-known book-to-film adaptations and the degree of adequacy they imply. Indeed, film and literature are two arts that are bound together, although each of them responds to different needs of the receptor that we will attempt to clarify throughout these pages.

### Bibliografía

- AUMONT, J. (1996), *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BALLÓ, J. (1998), *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- CARMONA, R. (1991), *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- CASETTI, F., CHIO F. di (1991), *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, S. (1990), *Historia y Discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- *Coming to terms : the rethoric of narrative in fiction and film*. London, Cornell University Press.
- FAULKNER, S. (2004), *Literary adaptations in Spanish cinema*. London: Tamesis.
- GEDULD, H. M. (1981), *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos.
- GUBERN, Román: *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama, 2002
- HERNÁNDEZ LES, J. A. (2004), *Cine y literatura: la metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC..
- JAIME, A. (2000), *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.
- LLEDÓ, E. (1998), *Imágenes y palabras*. Madrid: Taurus.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. (1998), *La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- PEÑA-ARDID, C. (1996), *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- ROYANO GUTIÉRREZ, L. (1996), “Cine y literatura en la encrucijada de fin de siglo”. In: *El discurso artístico en la Encrucijada de Fin de Siglo*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 487-498.
- (1999), “El discurso filmico: sus lecturas”. In: *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 331-346.
- (2005), “El discurso visual de la literatura: un relato de Ignacio Aldecoa”. In: *El discurso artístico visual*. (Caramés et al. eds.) Universidad de Oviedo: Edición digital, marzo 2005, 1-11.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000), *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- VV.AA. (2004), *Cine y literatura*. Fernando Arrabal. Córdoba: Asociación Anfora Cultural.
- VV.AA. (2005), *Literatura española, una historia de cine*. Ana Calvo Sastre, Lola Millás, Antonio Papell. Madrid: Polifemo.