

# Relaciones entre el cine y la novela

LUIS CECEREU LAGOS

Frente a las dificultades que afloran entre manifestaciones artísticas diferentes, como el cine y la novela, es preciso, al analizar sus relaciones, operar sobre la base de sus elementos primarios. Para ello nos detendremos en la codificación estructural sobre la que ambas expresiones están sustentadas, buscando, a través de sus medios específicos de expresión, los elementos que las separan y las unen.

La novela y el cine conllevan en sí toda una codificación propia que les otorga carácter de lenguaje. Apoyados en una semiótica, que avalla sus autonomías, es susceptible la indagación sobre las particularidades que ofrece cada forma expresiva y sus posibilidades de interrelación.

## Encuentros Cercanos

Por la naturaleza narrativa que tiene el filme, aun a través de formas abstractas y geométricas, como ocurre en ciertas obras experimentales de animación (*Líneas Verticales*, de N.Mc. Laren), su encuentro con la novela se genera en la estructura del *acontecer*, lo que tradicionalmente ha motivado una clara cercanía entre ambos medios de expresión y una frecuente y recíproca nutrición de ambas manifestaciones.

Desde las primitivas obras cinematográficas del llamado *Cine de Ficción* (Georges Méliés-1896), hay un encuentro con aspectos narrativos, que otrora se emparentaban a partir del argumento inspirado en el folletín literario en boga. Dichas relaciones se han ido sucediendo hasta hoy en día, esencialmente en la mecánica de la industria cinematográfica, generadora de productos desechables emanados de la sociedad de consumo. En este esquema, el folletín ha sido substituido por el "Best Seller", promoviendo una gran cantidad de obras filmicas tan desechables como sus fuentes de inspiración (*El Exorcista*, de W. Friedkin, de la novela de W. Blatty).

En el plano del *acontecer* y del relato están sustentadas las bases primarias de unión entre el cine y la novela, considerando en el de-

sarrollo de aquél, la presencia del *decoupage*, que es un material pertinente tanto a la expresión filmica como novelesca, y de elementos propios del lenguaje cinematográfico, que han pasado a formar parte de ciertas técnicas usadas por la novela, tales como la *costificación objetiva* (usada preferentemente por los novelistas del *Nouveau Roman*); los *travelling*, *fundidos encadenados*, *crossing-up*, utilizados en la novela norteamericana contemporánea (*Dos Passos*, *Hammett*, *Chandler*, *Fitzgerald*); o los argumentos (parodias de guiones) de *Manuel Puig*, en las novelas *The Buenos Aires Affair* o *El Beso de la Mujer Araña*, que aparecen informadas en correlatos fílmicos.

## La Palabra en la Novela

Tras la *palabra* y el *acontecimiento*, como medios de expresión de la novela, hay toda una complejidad estructural, sustentada en una codificación cuyos caracteres emanan del tipo de signos que la componen.

La palabra, medio de expresión esencial del *acontecer* novelesco, estructura los llamados *mensajes de naturaleza digital*, que están constituidos por dígitos o unidades *discretas*, las que se expresan en forma separada. Así, una fuente discreta es una fuente cuyas señales se manifiestan separadamente, como ocurre con el alfabeto, las notas musicales o el sistema numérico<sup>1</sup>.

En los códigos de naturaleza digital hay un acentuado proceso de abstracción, derivado de la fuerte arbitrariedad existente entre las series gráficas, sonoras y conceptuales de dicho proceso de comunicación. Umberto Eco afirma que los códigos digitales, como elementos estructurantes, representan la capacidad del ser humano de, mediante el juego mental de la asociación, reproducir su mundo, creando un orden de relaciones y oposiciones —como

<sup>1</sup> Cfr. Pignatiri, Décio, *Información, Lenguaje, Comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

el código lingüístico— completo y eficaz, que se impone al orden perceptual<sup>2</sup>.

El *acontecimiento novelesco* está sustentado en la narración y en la palabra, los que a su vez están estructurados en *códigos digitales*. Las relaciones entre el cine y la novela comienzan a operar desde estos elementos. Sus límites se plantean en las diferencias de *códigos y medios de expresión*.

### *Acontecer y Relato*

En los niveles del *acontecimiento* se relacionan elementos tales como el *relato*, la *narración y la descripción*, que forman parte de las manifestaciones narrativas y tienen además, una fuerte incidencia en el lenguaje filmico. La experiencia temporal propone diferencias entre la narración y la descripción, mientras que el relato es un conjunto de acontecimientos ordenados en secuencia, lo que lo hace atingente al filme y a la novela.

El *acontecimiento*, como señala Metz<sup>3</sup>, constituye la unidad fundamental del *relato*, y es-

---

*La novela y el cine conllevan en sí toda una codificación propia que les otorga carácter de lenguaje.*

---

tas unidades serán susceptibles de visualizar en imágenes dentro de la estructura fílmica, en cuanto a que corresponden a *enunciados completos*, compartiendo con la palabra algunos caracteres fundamentales. De hecho, las imágenes fílmicas se cuentan en número infinito, como los *enunciados*. Son invenciones del "ha-

bla" —en este caso el cineasta—, al igual que los enunciados y contrariamente a las palabras, que son unidades del léxico. Las imágenes que conforma el relato cinematográfico se asemejan más a los enunciados que a las palabras, puesto que éstas se hallan siempre atrapadas en redes paradigmáticas de significación.

La presencia del relato en el lenguaje filmico difiere, como se ha dicho, del novelesco, en la naturaleza de su medio expresivo. En la estructura del filme hay todo un lenguaje apoyado en la significación como proceso por el cual los mensajes son transmitidos a un espectador, mediados por un código visual que posibilita entenderlos. Este código, llamado analógico, difiere del novelesco, que es digital. Las antedichas significaciones están definidas como el proceso humano de afirmar mensajes por medio de un sistema de signos, conviniendo en que la significación no existe en la percepción misma, sino en los valores de signos, que la percepción nos hace llegar. En el filme, dichos valores no llegan totalmente codificados en textos, y es en el proceso de descodificación, en donde el espectador (receptor) aprehende el contenido concreto de la obra y del relato. En esta instancia hay una carga narrativa en el filme, sin desvirtuar la pureza del encuadramiento, como su medio de expresión.

Esta carga narrativa, característica de un alto porcentaje de la producción cinematográfica, promueve la aproximación del filme a la novela, lo que suele provocar, a nivel de crítica y público, la tentación de establecer comparaciones cualitativas entre una y otra clase de lenguaje, sin detenerse en el problema de los distintos medios de expresión que ellos poseen.

### *Las Adaptaciones*

Entre las variadas implicancias de las relaciones entre el cine y la novela, aparece el problema de las adaptaciones. Asunto largamente debatido por novelistas, cineastas y teóricos del filme. Para ilustrar dicho problema, reproduciremos parte de lo expresado en torno al tema, por los novelistas *Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges*<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. Eco, Umberto, *La Estructura Ausente*, Lumen, Barcelona, 1968.

<sup>3</sup> Metz, Christian, *Ensayos Sobre La Significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Bs. Aires, 1962.

<sup>4</sup> Borges-Sábato, *Diálogos*, Emecé, Bs. Aires, 1967.

*Borges:*

“Hace poco vinieron a verme para filmar *El Muerto*. Les dije que no respetaran mi relato. Les recordé que una cosa es la literatura y otra el cine, y que no se atuvieran a las palabras. Insistí en que tomaran el cuento como punto de partida no más, y que dejaran volar su imaginación... tengo curiosidad por saber si usted comparte este criterio de libertad.

*Sábato:*

“Por supuesto. A Hemingway le filmaron varios libros y él les daba total libertad. Después iba a ver la película y eso le daba argumento para otro libro. Por otra parte acá está en juego el viejo problema de la forma y el fondo. El cine es una forma diferente, y como es imposible separar los dos términos, fatalmente el cine tiene que ser otra cosa... El director hace de cualquier manera siempre lo suyo, aunque tome el argumento de otro. Es inevitable, no sólo porque el director es otra persona (y por lo tanto su visión de la realidad es inevitablemente distinta), sino porque el cine trabaja no sólo con palabras escritas, sino con imágenes y palabras habladas. El sonido cuenta mucho, no únicamente las imágenes... Volviendo a las transcripciones, pienso que siempre son peligrosas. ¿Recuerdan el filme sobre el Ulises de Joyce?. Una obra tan literaria, tan hecha de palabras, tan esencialmente verbal. ¿Qué sentido tiene trasladarla al cine? Ya la palabra traslado me parece falaz.

*Borges:*

“Salvo que haya sido hecha para quienes han tratado en vano de leer a Joyce...”.

Sin embargo, frente al problema de la adaptación —y por consiguiente, en las relaciones entre novela y cine— han surgido posiciones contradictorias. De un lado, la defensa del “Cine Impuro”, realizada por *André Bazin*<sup>5</sup>, quien ha sostenido que en cuanto más importantes y decisivas sean las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talen-

to creador, que reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico, pero equivalente al antiguo, lo que, sin duda, ha quedado de manifiesto en novela y filmes como *El Diario de Un Cura Rural* (Bernanos-Bresson), *Muerte En Venecia* (Mann-Visconti), *La Naranja Mecánica* (Borges-Kubrick) o *El Desierto de Los Tártaros* (Buzatti-Zurlini). Lo que no obvia que de novelas mediocres, como *The Birds*, de *Daphne du Maurier*, salgan genialidades como *Los Pájaros* (1962) de Hitchcock.

Claro está que el cine no se ha inspirado frecuentemente en las grandes novelas en las que se ha pretendido ver su previa influencia, sino en obras de tono menor, como la literatura de tipo victoriano en Hollywood. Más aún, cuando han sido elegidas obras de Hemingway (*Adiós a Las Armas*, *¿Por Quién Doblán Las Campanas?*, *Islas En El Golfo*), son tratadas convencionalmente, con un estilo que serviría para cualquier tipo de novelas de aventuras, como la degradación a que son sometidos ciertos filmes inspirados en temas bíblicos, los que pierden su grandeza al ser

---

*El cine es una forma diferente, y como no se puede separar el fondo de la forma, resulta que el cine tiene que ser otra cosa.*

---

tratados frívolamente, como meros espectáculos de acción histórica.

Así, en la historia del cine hay un considerable caudal de adaptaciones provenientes de la novela. Más allá de las cercanías narrativas entre ambos medios de expresión hay razones muy contingentes, ya sea porque las fauces de la producción filmica no pueden ser enteramente originales, por su volumen, o bien porque el cine se inventó mucho después de todo un tesoro literario narrativo. Aún más, entre los realizadores de primera categoría, que suelen trabajar con material escrito por

<sup>5</sup> Bazin, André, *¿Qué Es El Cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

ellos mismos o por otros, directamente para sus obras, hay un considerable volumen de adaptaciones novelescas. Esta tendencia tiene su base primordial en la posibilidad que posee el filme de contar una historia. De ahí que, cuando aparece el cine sonoro (1927), el cine mudo ya había tomado mucho de la novela. Sin embargo, más allá de las diferencias planteadas a niveles de código, es susceptible palpar otras instancias escindentes entre el cine y la novela; y en gran medida no hay parangón entre ellos, en cuanto a que cada tipo de expresión creadora se ilumina a la luz de su individualidad.

### Otras facetas

Desde otro ángulo, podemos detectar las diferencias que estamos señalando, a partir de la *puesta en escena* que, referida al novelista, por André Malraux<sup>6</sup>, es la elección instintiva o premeditada de los instantes a los cuales se aferra y de los medios que utiliza para darles una especial importancia, desta-

---

*El receptor debe integrarse y comprometerse en el circuito de la creación artística.*

---

cando la señal inmediata de la puesta en escena, en el paso del relato al diálogo. Entre otras funciones, el diálogo novelesco, como ha ocurrido en la novela decimonónica, propende a la elisión del narrador omnisciente. En esta instancia, el filme tiende a suprimir ese tipo de diálogo.

Por otro lado, el diálogo novelesco sirve para la caracterización de personajes, lo que

para el filme es de menor importancia en cuanto a que posee un actor o portante de acción en dimensión icónica. Así como también el novelista puede vincular un momento decisivo del personaje con la atmósfera que lo rodea o pasar al interior del personaje, el cineasta lo hará en el plano de la elipsis, la dialéctica del montaje o la fuerza del rostro humano.

Así como el artista tiene la imperiosa necesidad de hacer más profundo el contenido de su obra, el receptor debe integrarse y comprometerse en el circuito de la creación artística con mayor participación, reintuyendo sus esencias en una actitud creativa. Esta mayor participación se hace más perceptible a partir de la caída del realismo positivista y de la aparición de las formas vanguardistas. Paralelamente, las relaciones cine a novela se hacen más estrechas, como lo ha señalado Nathalie Sarraute: "...empero, parece que el cine está a su vez amenazado. El recelo que aqueja a la novela empieza a socavarle. Así se explica esa inquietud que por contagio de los novelistas experimentan ciertos directores, que les empuja a realizar películas en primera persona sirviéndose para ello del ojo de un testigo o de la voz de un narrador"<sup>7</sup>. Es la solución propuesta en el filme de Zurlini, *Crónica Familiar*, de la novela de Vasco Pratolini o *El Tambor* (1979), de Schlöndorff, sobre la novela de Grass.

### Notas sobre el medio de expresión fílmico

Desde el movimiento, a la sucesión temporal del fotograma, el cine tiene la base de sus medios expresivos en *el devenir temporal*. Denominamos *fotograma* a cada una de las fotografías que, en la cadencia temporal de la película irán dando la ilusión de movimiento a nivel de percepción del espectador.

El filme, al igual que la novela, se instaura en la mecánica del proceso de comunicación, mediante el cual, como se ha expresado, un emisor y un receptor, como entes estructurantes, dan forma a dicho proceso, a partir de una obra sometida a codificación.

---

<sup>6</sup> Cfr. Malraux André, *Psicología del Cine*, J. I. Editor, Bs. Aires, 1959.

<sup>7</sup> Sarraute, Nathalie, *La Era Del Recelo*, Guadarrama, Madrid, 1967, p. 53.

### *El código analógico y el signo icónico*

A diferencia de la novela, que funciona sobre códigos *digitales*, el filme opera sobre el llamado código *analógico*. Los sistemas analógicos se vinculan mucho más al mundo físico que al mundo mental, llevando implícita siempre la idea de modelo, simulacro o imitación. El mensaje analógico es más directo, hay en él una continuidad empírica entre el signo y el significado a que apuntan, lo que promueve un menor grado de abstracción que la forma literaria de la novela. De ahí, el impacto masivo del cine y la televisión.

El signo icónico reproduce algunas condiciones de la percepción del objeto, una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de condiciones gráficas<sup>8</sup>. De ahí la antedicha continuidad empírica entre significante y significado, lo que da lugar entre tales signos a cierta semejanza con el objeto que representan.

La imagen cinematográfica, en sus instancias icónicas no es susceptible de generalizaciones. Tales imágenes sólo se conjugan en presente, siendo la convención del código fílmico lo que posibilita la visualización de tiempos pasados y futuros en la estructura del filme, así como la antedicha monovalencia se desborda a múltiples significados, merced a la plasticidad de dichas imágenes y a la posición de tales signos en el código.

Dichos elementos desencadenan en el filme una fuerte apariencia de realismo. En efecto, entre los problemas de teoría del filme, uno de los más importantes es el de la impresión de realidad que el espectador experimenta ante el filme. Más que la novela, más que la obra teatral, más que el cuadro figurativo, el filme nos proporciona el sentimiento de asistir a un espectáculo casi real, tomando esta impresión de realidad desde una base sustentada en problemas de orden psicológico<sup>9</sup>.

### *Otros encuentros*

Considerando la instancia del código fílmico, que difiere del cinematográfico en la medida en que éste codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración,

iremos detectando otras facetas en las relaciones filme-novela, en los niveles del relato y del estrato narrativo, aunque el cine, por su naturaleza, no es asimilable a una lengua digital, como la novelesca. Pero esos estratos narrativos adquieren en el filme un lugar preponderante, como en las obras de *Hitchcock*, estigmatizadas por el suspenso, factor conformado primordialmente por la dramatización del material narrativo.

Desde el cine de los *Lumière* ha sido ostensible el interés por relatar historias, lo que promueve, en el encuentro del filme y la novela, un hecho histórico y social, condicionando instancias ulteriores en su evolución. Este hecho es susceptible de detectar en la marginalidad que han experimentado los filmes de índole *no narrativa*, frente al largometraje de *ficción narrativa*, el cual va marcando, cada vez más nítidamente, el camino, por excelencia, de la expresión fílmica.

El filme remitido a la novela, sostiene su validez cuando opera *en función de su autonomía de lenguaje*; cuando hay soltura crea-

---

*El problema de la creación artística, impredecible y casi misterioso, impide clasificaciones rigurosas.*

---

tiva en el encuentro de dos expresiones diferentes, como ha ocurrido con *Blow Up*, de Antonioni, sobre el cuento de Cortázar, *Las Babas del Diablo*.

Los estratos narrativos que la novela dispensa al filme son válidos en la medida en que el cineasta extrae de ellos consecuencias formales y estructurales, iluminados con un sentido diferente, lo que da lugar —sin oponerse al pensamiento de Bazin— a desarrollos fílmicos de los argumentos novelescos, radicalmente alejados del tratamiento literario a que los mismos argumentos quizá hayan dado lugar.

<sup>8</sup> Eco, Umberto, Op. Cit.

<sup>9</sup> Cfr. Metz, Christian, Op. Cit.

Basta señalar, al respecto, la comparación entre el filme de Coppola, *Apocalipsis Now* y la novela de Conrad, *El Corazón de las Tinieblas*.

Desde el proceso creador, en donde se pone en contacto el artista con el recreador de la obra, hay en el arte un factor inalienable, transformado en su última finalidad: la belleza. Como impredecible y casi misterioso, el problema de la creación artística impide clasificaciones rigurosas. En aspectos formales, ciertas clasificaciones u ordenamientos del arte parecen funcionar. A nivel de estructuras subyacentes, dicha empresa se hace tan complicada como la "Misión Imposible" de Pierre Menard.

Hemos señalado las cercanías entre el filme y la novela, desde sus comunes instancias de narración y relato. Hemos entrevisto la

lejanía existente entre sus códigos y medios de expresión. Sin embargo, al señalar sus relaciones podemos concluir con el novelista y crítico de cine, Guillermo Cabrera Infante que "a esos que no ven más allá de la pantalla, puedo responder con una frase inteligente de Paul Valéry, que dijo que para Leonardo la pintura hacía las veces de filosofía. Todavía puedo parafrasearlas y decirles que lo mismo ocurre con Hawks y con Nicholas Ray y con Minnelli: para ellos el cine hace las veces de la literatura, del filosofar y de la poesía"<sup>10</sup>, pensamiento que avala las interrelaciones del arte.

<sup>10</sup> Cabrera Infante, Guillermo, *Arcadia Todas Las Noches*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 126.