

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La palabra imaginaria. (Notas sobre cine y literatura)

Autor/es:

Savater, Fernando

Citar como:

Savater, F. (1992). La palabra imaginaria. (Notas sobre cine y literatura).  
Nosferatu. Revista de cine. (8):4-7.

Documento descargado de:

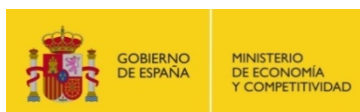
<http://hdl.handle.net/10251/40801>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

Basil Rathbone  
y Greta Garbo en  
*Ana Karenina*  
(*Ana Karenina*, 1935),  
de Clarence Brown



SHAKESPEARE

# La palabra imaginaria

## (Notas sobre cine y literatura)

Fernando Savater

**H**ace ya casi un siglo el gran novelista ruso Leon Tolstoi comentó así sus impresiones respecto al cine, que por entonces nacía como industria y como arte: “*Ya vereis 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 adaptarnos a lo sombrío de la pantalla y a la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir*”. Sin duda esa profecía de Tolstoi se ha cumplido ampliamente. Poco a poco, la forma de narrar y de imaginar introducida por el cinematógrafo ha ido influyendo de manera decisiva en el estilo de los escritores. Hoy es habitual hablar de libros

escritos “como películas” o de tal modo que puedan ser llevados fácilmente a la pantalla. La rapidez en el relato, los cambios bruscos de situación, las forzadas elipsis de tiempo y espacio, lo variado o truculento de las peripecias argumentales y tantas otras características de la novela moderna son típicos préstamos tomados del cine por la literatura. Tal como previó el



autor de "Ana Karenina", ese invento hechicero de la imagen en movimiento ha crecido hasta convertirse en un dictador del gusto narrativo al que obedecen por convicción o interés muchos novelistas actuales.

Sin embargo, esa influencia del cine en la literatura no es quizá más que el pago de una deuda anterior. Porque antes, cuando el cinematógrafo era aún muy pequeño y vacilaba en su camino a seguir, fue la novela la que determinó su orientación futura, que en buena medida sigue siendo vigente todavía. La figura decisiva que sirvió de mediador entre la gran novela del siglo XIX (Charles Dickens, Balzac, Zola o el propio Tolstoi) y el arte cinematográfico fue el director americano Griffith, auténtico santo patrono del séptimo arte. Hoy estamos tan acostumbrados a que las películas cuenten historias más o menos "novelescas" que nos resulta difícil imaginar que las cosas pudieran ser de otro modo. Pero la verdad es que se trata solamente de una posibilidad entre otras muchas. Recordemos, por ejemplo, el caso de la "pintura": los cuadros que representan escenas con "argumento", sea mitológico, religioso o histórico, son solamente una pequeña parte del conjunto de la pintura universal. Muchos pintores han preferido representar paisajes, o retratos o reproducir escenas de la vida cotidiana; en nuestro siglo, hay pintores que se han negado a representar nada y que prefieren dedicarse simplemente al juego con formas y colores, a la abstracción. De hecho, fue precisamente por los años en los que el cine optó decididamente por representar historias cuando la pintura renunció casi definitivamente a hacerlo...

De modo que es imaginable que el cine pudiera haberse dedicado exclusivamente a mostrar imágenes cotidianas de valor documental, como hicieron los hermanos Lumière en sus comienzos, o amables fantasías de género semi-onírico, como hizo Méliès, o quizá escenas picantes y aún pornográficas, como también intentaron algunos de los menos escrupulosos pioneros. Incluso podría haber optado por dedicarse a las formas abstractas en movimiento, como si fuese una especie de Kaleidoscopio motorizado... Pero Griffith lo quiso de otra manera. Como bien dice el poeta Pere Gimferrer en su interesante estudio sobre cine y literatura: "*El público aceptó El nacimiento de una nación (1915), de Griffith, pese a suponer una ruptura con lo que el cine era hasta entonces que hubiera podido desconcertarle, porque reconoció en aquel relato en imágenes lo que Griffith esperaba que reconociera: la trasposición de las novelas que estaba acostumbrado a leer, y que de hecho leía en mucho mayor medida de la que hoy nadie pueda figurarse*". Recordemos que en aquellos tiempos las novelas de los grandes autores decimonónicos y sus incontables imitadores eran un entreteni-

miento mayoritario que no tenía casi competencia en el campo de la cultura popular (si se exceptúan la ópera y el teatro, pero ambos a buena distancia), a diferencia de nuestra época de televisión, vídeo, estéreo, etc... El irresistible éxito de Griffith determinó que el cine a partir de entonces sirviera ante todo para contar historias. Y no cualquier tipo de historias, sino historias novelescas, con el tipo de personajes y el tipo de tramas que la mayoría de la gente está acostumbrada a conocer a través de sus lecturas. En buena medida, aún sigue siendo así. El cine ha tenido y tiene sus Dickens, sus Stevenson y sus Dostoiewski, por no hablar de sus Zane Grey o sus Rider Haggard. Pero aún no le conocemos un Paul Klee o un Mondrian...

Desde luego, la relación entre cine y novela ni comenzó por un amor a primera vista ni ha sido luego un simple matrimonio de conveniencias. La pareja ha conocido muchas broncas conyugales y no pocas infidelidades. Para empezar, muchos escritores se han mostrado desde antiguo particularmente "cinematófobos", es decir, enemigos del cinematógrafo, por utilizar el calificativo algo derogatorio que les adjudicó el novelista vas-



*El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915), de D.W. Griffith*



co Pío Baroja. Los cinemató-fobos acusan al cine de no ser un verdadero arte sino una simple artesanía o, aún peor, una industria de miras exclusivamente comerciales que estropea con sus puerilidades el gusto estético de la gente y les aleja de los placeres más elevados de la buena literatura. En España fue un ilustre cinematógrafo don Miguel de Unamuno (al que siempre costaron menos las diatribas que los elogios) y también Antonio Machado, que por boca de su *alter ego* Juan de Mairena llega a decir que el cine *"es un invento de Satanás para aburrir al género humano"* y también que *"cuando haya en Europa dictadores con sentido común se llenarán los presidios de cineastas"*. La fuerza y la extensión actual de la cultura cinematográfica hace que estos cinemató-fobos de ayer nos resulten casi tiernamente absurdos. Pero todavía siguen teniendo herederos malhumorados entre los cursis que no pierden ocasión de rezongar contra el poder "imbecilizador" de la televisión (sin advertir que, en todo caso, ellos mismos son la verdadera prueba de su doctrina) o entre quienes ante cualquier adaptación de una novela a la panta-

lla siempre aseguran solemnemente que *"el libro era mejor"*.

Sin embargo, hasta quienes pensamos que el cine y la literatura pueden complementarse fructuosamente -sin que ninguno de los dos se resulte avasallado por el otro- tenemos que admitir que esta colaboración no es cosa fácil. En primer lugar, una gran novela es mucho más que una simple anécdota. El argumento de *"Madame Bovary"* cabe en unas cuantas líneas, semejantes a las que en cualquier periódico dan cuenta de los sucesos del día; y en el mismo diario podemos leer la crónica de acontecimientos no demasiado distintos de los que aparecen en *"Guerra y paz"*. Pero la fuerza literaria de esos libros no reside tanto en lo que cuentan sino en cómo lo cuentan: lo importante es la recreación "verbal" de la psicología de una mujer insatisfecha en la provincia francesa o de los conflictos bélicos que suscitó la ambición napoleónica. Son las palabras las que cuentan en el libro, su elección, su disposición y su ritmo, el mundo de reflexiones y sugerencias que se abren paso en el lector a través de ellas. El cine utiliza

un instrumental diferente: mientras que en la novela las palabras lo son todo, en la pantalla sólo son un complemento y a veces ni siquiera éso. La literatura suscita las imágenes en el lector por medio de las palabras, mientras que el cine despierta palabras y pensamientos dentro del espectador por medio de las imágenes que muestra. Quizá pudiésemos decir que la palabra literaria es "imaginativa", productora y promotora de secretas imágenes, mientras que en el cine la palabra es "imaginaria", viene a partir de las imágenes para convertirse en fruto mental de quien las contempla. Sin duda no tiene por qué haber oposición irreductible entre la palabra imaginativa y la palabra imaginaria pero el paso de la una a la otra no deja de tener sus problemas.

A mi juicio, el cine tiene dos problemas cuando trata de reproducir el discurso novelesco. Primero, la palabra literaria pasa sin esfuerzo del exterior al interior de los personajes y se atiene siempre a lo esencial en el relato (hablo, claro está, de los buenos novelistas), mientras que en el cine la exterioridad se impone con fuerza mucho mayor, hasta el punto de amenazar a cada paso con "distraernos" de lo importante: cuando leemos un capítulo de *"Ana Karenina"*, aunque sepamos cómo va vestido el personaje y dónde está en ese momento podemos desentendernos de ello para centrarnos exclusivamente en lo que de veras le pasa, mientras que en la película el traje, el paisaje y los gestos de la protagonista no consienten nunca ser olvidados. En segundo lugar, la narración cinematográfica tiene que ser mucho más "condensada" que la literaria: los sentimientos y las pasiones de la novela se ven con demasiada frecuencia emblematizados en un



Audrey Hepburn,  
Mel Ferrer  
y Henry Fonda en  
*Guerra y paz*  
(*War and Peace*, 1956),  
de King Vidor



gesto o una imagen, de tal modo que el amor se exprese con un beso, la cólera con una taza rota, la muerte con un féretro, etc... Muchas de las complejidades afectivas o psicológicas del libro quedan sacrificadas en resúmenes casi jeroglíficos que tienden al estereotipo y van creando su propio código de guiños. Ninguna de estas dificultades es insoluble y lo que parecen limitaciones algunos grandes directores lo han logrado convertir en nuevas capacidades e intactas fuentes de encanto estético.

Es curioso que el cine se fije el modelo literario de la novela y no del teatro, que parecía más accesible a su modo de representación. Supongo que influyó en ello precisamente el considerar al teatro su más directo competidor y el afán de los primeros directores cinematográficos de desmarcarse de ese otro género literario, demasiado venerable y cargado de tradición. También tuvo que influir la posibilidad cinematográfica del "paisaje" (fuese natural o urbano), aportación entusiasta para los espectadores que de inmediato se convirtió en una especialidad del nuevo arte. Hubo que esperar a la modernidad sofisticada de Coppola y compañía para que aprendiésemos a disfrutar otra vez con el simulacro teatral de los decorados... De cualquier manera, algunos dramaturgos siempre han tentado a los mejores directores de cine: Shakespeare, casi inevitablemente en nuestra tradición occidental pero también en la oriental (Kurosawa), ha sido el más visitado de todos ellos. Es cierto que la incomparable fuerza de la palabra shakespeariana presenta en su paso al cine muchas de las imposibilidades

que ya hemos mencionado en el caso de la novela. Sin embargo, el gran bardo inglés se presta al cine. ¿Por qué? Por la misma razón que desagradaba a los refinados críticos franceses, incluso a algunos tan perspicaces como Voltaire, que le consideraban genialmente bárbaro: Shakespeare se preocupa de la fuerza y la belleza, pero nunca del "buen gusto". Jamás hace melindres ante la posibilidad de crímenes, fantasmas, brujas, duelos feroces, bromas desmesuradas, destripamientos, etc... Aunque no llega en este terreno al punto de otros autores isabelinos (por ejemplo John Webster, cuya "Duquesa de Malfi" es perfectamente *gore*), Shakespeare lo lleva todo a escena, hasta lo más crudo y atroz. Sus obras están llenas de color y movimiento, de "suspense" incluso (Borges dijo que había siempre en él algo de más mediterráneo que británico), y poco tienen que ver con el exquisito hieratismo de Racine o con el alegorismo teológico de Calderón. En resumen, además de la suprema emoción poética, las obras de Shakespeare emocionan también de otro modo más truculento y melodramático, más "divertido", con esa otra emoción que tiene oír un cuento de miedo o presenciar un accidente o una riña. Por eso nunca se encontrarán muy lejos de la pantalla cinematográfica, a la que preceden en algunas de sus mejores ingenuidades y a la que aportan el incomparable brío de su palabra en perpetuo estado de gracia. Para mi gusto, no hay adaptación de Shakespeare al cine como la que hizo Orson Welles en **Campanadas a medianoche**: si se me apura, yo diría que es como si a todo lo mejor del cine se le sumase lo mejor de Shakespeare. Allí

se ve lo bien que casan los dos, el viejo cisne del Avon y la caja mágica de los Lumiére...

La novela actual ya no es estilística ni técnicamente igual a la de los autores decimonónicos que inspiraron a Griffith. Lo mismo que la pintura se dio cuenta de las limitaciones del realismo cuando apareció la fotografía, así el cine ha enseñado a los escritores que muchas de sus descripciones y ambientaciones "realistas" tienen poco sentido frente a lo que enseñan las imágenes móviles. Hoy se narra de otra manera, unas veces para competir directamente con la narración cinematográfica y otras para huir de ella y volver a la pureza "verbal" de la literatura. El problema sigue siendo hallar los recursos que esa "palabra imaginaria" del cinematógrafo tiene en exclusiva, más allá del mimetismo ingenuo con el arte literario de las novelas. La escritora Virginia Woolf dijo que el cine debería intentar captar todo ese tipo de pensamientos que brota de las imágenes y no de las palabras, una realidad diferente pero en la cual también transcurre nuestra vida. "*Cuando el cine lo logre -dijo Virginia Woolf- entonces, igual que el humo brota del Vesubio, podremos ver el pensamiento en toda su fuerza salvaje, su belleza, su peculiaridad, brotando de los hombres cuando apoyan los codos en la mesa, de las mujeres cuando dejan caer al suelo sus bolsos de mano*". Hoy yo creo que podemos asegurar que el cine ya ha logrado este pensamiento en sus mejores momentos, no "contra" la literatura ni "a pesar" de la literatura, sino por medio de una artística complicidad con ella en la que conserva lo más peculiar de su fuerza característica.