

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Entre líneas anda el juego

Autor/es:  
La Torre, José Ma

Citar como:  
La Torre, JM. (2006). Entre líneas anda el juego. Nosferatu. Revista de cine.  
(51):16-21.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41437>

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**

# Entre líneas anda el juego

*José María Latorre*

*Hustonek beti izan zuen literatura euskari bere ibilbide profesionalean. Izan ere, egin zituen pelikulen ehuneko lauogeita hamarra baino gehiago oso idazle anitzek sortutako literatur lanen egokitzapenak dira. Horrek guztiak erakusten digu zinemagilearen eklektizismoa gaiak aukeratzeko garaian, baina baita irakurtzeko zuen zaletasuna ere, lekurik ezohikoenetan pantailarako argumentuak aurkitzeko gai izanik.*



El halcón maltés



Dejando de lado el terreno de los documentales de guerra, de los treinta y tres largometrajes y un episodio de otro que rodó John Huston en algo más de cuarenta años, veintisiete tienen una base literaria, ya sea una novela, un cuento o una obra teatral. No es, desde luego, un pequeño porcentaje ni un dato a desdeñar como anecdótico, por más que se sea poco o nada amigo de la literatura (especie que, lamentablemente, abunda). De los otros siete, uno remite a la Biblia, el llamado Libro de los Libros, que para muchos es una de las más apasionantes obras de aventuras jamás escrita, otro a un serial (**Across the Pacific**, 1942), otro a un popular musical de Broadway —**Annie** (*Annie*, 1981)— y el resto parte de guiones originales —**Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961), **Freud (Pasión secreta)** (*Freud*, 1962), **Phobia** (*Phobia*, 1980) y **Evasión o victoria** (*Victory*, 1981)—, si bien la labor creativa de conocidos literatos en algunos de estos (de Jean-Paul Sartre a Arthur Miller) los vincula asimismo con la pretensión que tenía Huston de disponer, siempre que podía hacerlo, de un apoyo literario mediante la ayuda de un escritor más o menos prestigioso en la bolsa cultural.

Por supuesto, no todas las novelas, cuentos u obras teatrales de las que partió tenían el mismo interés. No es lo mismo Herman Melville que Ellen Glasgow, ni Carson McCullers que Charles Shaw, ni B. Traven que Ellis St. Joseph, ni Maxwell Anderson que Davey Haggarth, ni Flannery O'Connor que Hans Koningsberger; ni Rudyard Kipling tiene nada que ver con Philip McDonald, ni Dashiell Hammett con Romain Gary, ni William Riley Burnett con Tennessee Williams, ni Stephen Crane con Alan LeMay, ni James Joyce con Ian Fleming, ni Malcolm Lowry con C. S. Forester. Sin embargo, todos ellos (y otros) se encuentran detrás de alguna película rodada por Huston. Si hubiera que admitir que uno de los rasgos que distinguen a un autor, aparte de su estilo personal, es su interés por el tratamiento de determinados temas, sería difícil buscarlos en Huston, dada la dispersión de estos a lo largo de su filmografía y su estilo por lo general impersonal, más próximo a la funcionalidad narrativa practicada en el cine norteamericano de los años dorados que al interés por buscar un lenguaje propio. Empero, nadie debe molestarse. Se podría considerar que Huston fue un buen lector (es sabido que mintió en muchas cosas, pero me gustaría creer que no en eso), lo cual le llevó a adaptar novelas, cuentos y obras de teatro que le agradaban, o en las que reconocía su pensamiento, o con las que se identificaba como ser humano: así, por ejemplo, en la lucha contra la idea de

la divinidad en **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956), o en el ánimo libertario de B. Traven —**El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948)—, o en la mirada antimilitarista de **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967), o en el cinismo exhibicionista de **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), o en la dureza con que aparece tratado el mundo boxístico en **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972) o incluso en la consideración de la existencia como juego —**El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963)— y en el nihilismo de **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970). Vistos de esta manera, los filmes de Huston serían cine de autor por delegación, realizados por alguien que en apariencia buscaba con cuidado qué obras deseaba adaptar (a veces ilustrar, en ocasiones reducir y, otras, extraerles el mayor partido posible..., pero eso ya es otra historia).

Si el cine de Huston sigue planteando hoy una cuestión curiosa, más allá del interés que puedan tener varios de sus filmes, es tratar de analizar cómo un cineasta que carecía de estilo propio y que confiaba el logro de una película al interés de los temas y a las ideas que exponía en ella (heredados, además: Huston y sus guionistas se empeñaban, eso sí, en destacar o en poner en evidencia las que más les interesaban), llegó a ser considerado un autor. Otra cuestión diferente sería si merece la pena seguir debatiendo hoy la idea de la autoría cinematográfica en el viejo Hollywood. Pero me temo que sobre eso continúan pesando equívocos y lugares comunes, que algún día habría que estudiar con detenimiento y que no se resuelven sólo acumulando datos y testimonios sobre los métodos de trabajo en los años de los grandes estudios. También sería otra cosa explicar, a propósito en este caso del cine de Huston, qué ventajas intelectuales y estímulos creativos se han logrado sustituyendo la lectura de las obras originales por el visionado de los filmes, o qué se oculta debajo de ello. Eso nos acercaría al mundo reductor del *Reader's Digest* y podría llevar a descubrir, por ejemplo, que *Moby Dick* es una novela, como tantas otras, más citada que leída o a enterarse de que algunos aficionados que, al menos por una vez, intentaron leer una de las obras más famosas llevadas al cine por Huston, *Bajo el volcán*, no pudieron acabarla por su (confesada: conozco al menos un caso) dificultad para enterarse de lo que leían a causa de la complejidad de la estructura y el lenguaje. Por supuesto, nadie puede pretender que el espectador de una película (ni incluso un crítico) deba leer forzosamente el libro adaptado, pues sería una tarea casi imposible, dado que la mayor parte de las filmes parten de una obra previa. Y, aplicándolo a Huston, se puede entender (quizá sea injusto) que la lectura de las obras que dieron origen a **Como ella sola** (*In*

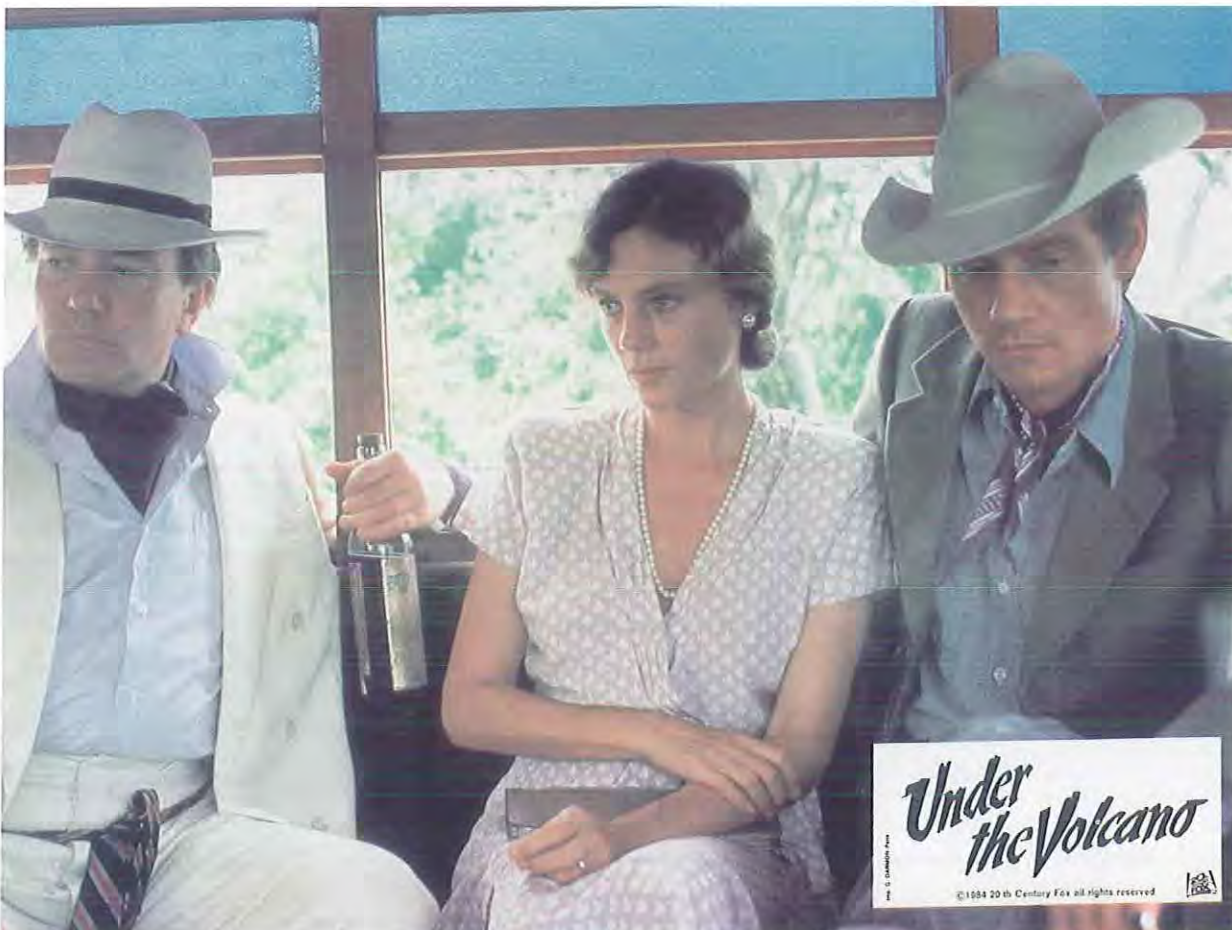


*This Our Life*, 1942), *Moulin Rouge* (*Moulin Rouge*, 1952), *La burla del diablo* (*Beat the Devil*, 1953), *El bárbaro y la geisha* (*The Barbarian and the Geisha*, 1958) o *Sólo Dios lo sabe* (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957) despierten poco interés en cualquiera, pero también creo que toda persona con un mínimo de preocupación cultural (y vuelvo a incluir a los críticos) debería leer las que dieron lugar a *El tesoro de Sierra Madre*, *The Red Badge of Courage* (1951), *Moby Dick*, *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964), *Reflejos en un ojo dorado*, *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975), *Sangre sabia* (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979) o *Dublínenses (Los muertos)* (*The Dead*, 1987), no sólo por ser excelentes sino también porque gracias a ello quizás entenderían mejor el sentido de las adaptaciones y podrían dar al autor lo que pertenece al autor y al adaptador lo que es obra de este.

2

Una posible primera conclusión: si Huston, como he apuntado, buscaba en sus lecturas temas, personajes y situaciones con los que se identificara o que le interesaran para llevar al cine —aunque sólo fuera para pasar unos días bien pagados en África: *Las raíces del cielo* (*The Roots of Heaven*, 1958)—, habría estado proponiendo desde el inicio de su filmo-

grafía algo así como un catálogo de aprovechamiento de lecturas de obras ajenas con el propósito de divulgarlas o para transmitir a los demás su entusiasmo. Nada que objetar. Aceptándolo así, Huston podría ser considerado un autor por su elección de temas y, acaso, destacado por la mirada que vertía sobre ellos a la hora de exponerlos, jugando también con el punto de vista, lo cual no deja de ser el principio básico de todo cineasta que se haya planteado con seriedad su oficio. En principio, eso no tendría nada que ver con el interés literario de las obras adaptadas (estoy seguro de que *Bajo el volcán* debía de ser una de las novelas preferidas de Huston, y sin embargo el film es penoso); más bien creo que los resultados alcanzados por Huston estuvieron siempre en función de las facilidades o dificultades que ofrecía cada obra para ser adaptada con un lenguaje, el visual, que no es el literario, es decir, la palabra escrita. *Bajo el volcán* y *Sangre sabia* son dos novelas que se prestan poco: la de Malcolm Lowry alcanza su sentido en el denso monólogo interior de su personaje principal, el cónsul; en cuanto a la de Flannery O'Connor, más sencilla en apariencia, la anécdota o la trama nunca llega a ser demasiado importante, igual que sucede en los cuentos de la autora (de ahí que esta recuperase para su novela unos cuentos que había publicado anteriormente: su inclusión no resultaba forzada e incluso estaban en armonía con ella), y destaca por la



Bajo el volcán





habilidad de la escritora para describir un paisaje físico como proyección de un paisaje moral. En el mismo orden de cosas, *El halcón maltés* resultó fácil de trasladar al cine (de hecho se puede considerar que el guión del film era la propia novela de Dashiell Hammett), dado que el estilo del escritor, el cual incluye, por supuesto, los diálogos, posee unas propiedades visuales difíciles de encontrar en Lowry, y dado asimismo que la anécdota, o la trama, se apoya sobre acciones bien visibles, cómodas de ofrecer en un equivalente visual, mientras que en *El tesoro de Sierra Madre*, de Traven, el discurso forma parte de la acción (eso permite potenciar el sentido de la aventura), y en *Moby Dick*, de Herman Melville, o en *Reflejos en un ojo dorado*, de Carson McCullers, la complejidad del fondo coincide con la transparencia del aparato externo, lo cual exige un equilibrio más difícil de lograr. Y John Huston, quien siempre se mostró más interesado por poner en primer término el discurso de las obras adaptadas que por crear un lenguaje cinematográfico propio o por tender un puente de comunicación entre la literatura y el cine, entre palabra e imagen, a menudo se contentó con aquello.

Pero las cosas no son tan sencillas, y creo que en el cine de Huston apareció lo que suele germinar en la mente de todos los buenos lectores: la mezcla de tantas novelas, relatos y obras teatrales dio lugar a una cierta contaminación y a interrelaciones, no de formatos (una de las cosas que se debe reconocer a este cineasta es que siempre supo cuál era el terreno en que se movía, y en sus filmes teatrales no existen contaminaciones novelescas, y a la inversa), sino de estilos, temas y autores. Es decir, a medida que transcurrían los años, resultaba hasta cierto punto fácil encontrar en la adaptación de Huston de la obra

de un autor concreto, sea quien fuere, algunos esbozos, descripciones, ideas y temas que no habrían desentonado en las adaptaciones anteriores de autores diferentes, sin que eso llamara la atención más que a un experto (por poner un ejemplo fácil, es como si un adaptador de Chéjov dejara filtrar en su trabajo algo de la personalidad de Andreiev, o el pensamiento de Camus se hiciera notar en una adaptación de Maurois); eso dio lugar a un curioso paisaje de lector que, lógicamente, tenía más que ver con la personalidad del cineasta que con el proyecto de trazar un mapa literario que fuera un reflejo de sus gustos e intereses (salvando las distancias, hubo algo de ello en el extraordinario film que rodó Louis Malle a partir de *Fuego fatuo*, de Drieu La Rochelle: el personaje era el creado por el escritor, pero se reconocían en él algunos elementos de la literatura francesa posterior).

Alguien escribió hace mucho tiempo que la cultura no es tanto eso que se va aprendiendo y memorizando, cuanto lo que en cada persona queda como poso, como légamo, aunque a menudo sea inconscientemente: queda lo que debe quedar, concluía. Algo así se fue haciendo notar en el cine de Huston, lo cual equivale a decir en las adaptaciones de Huston (para las cuales, no hay que olvidarlo, contó con frecuencia con la ayuda de buenos escritores; él, que comenzó su carrera en el cine escribiendo guiones, era consciente de la importancia de poder disponer como punto de partida de una buena base escrita). Tomando como muestra **El hombre que pudo reinar**, y aunque lo mejor del film está heredado directamente del relato de Kipling, en los personajes de Daniel Dravot y Peachy Carnehan se advierten actitudes que no habrían desentonado en los buscadores de oro de *El tesoro de Sierra Madre*, ni en los



escépticos espías de *La carta del Kremlin*, ni en los antiguos boxeadores de *Fat City (Ciudad dorada)* enfrentados a la evidencia de la nada existencial. El trabajo de Huston concluyó con la adaptación de uno de los cuentos de *Dublineses*, o *Gente de Dublín*, de James Joyce, *Los muertos* (una obra del período en que el escritor, según dijo Cyril Connolly, estaba empeñado en su rebelión contra los corifeos académicos y la literatura de la clase dominante), entregando una película que no es tanto una reflexión sobre la decrepitud física y la muerte, cuanto una tentativa de componer un lienzo petrificado en el tiempo y en el espacio en el que tengan cabida los vivos y los muertos (¿los personajes de los anteriores filmes rodados por Huston, confinados aquí a la abstracción?), lo leído, lo olvidado y lo asimilado.

### 3

Una posible segunda conclusión. Carlos Losilla expuso muy bien una idea sobre Huston como adaptador en un breve y sustancioso artículo publicado en la revista *Dirigido por* (número 345): "*No hay que ver la larga sucesión de escritores estadounidenses adaptados por Huston como un gran mosaico de la América de su tiempo. Nada más lejos de su intención que el retrato naturalista o la crónica histórica. Para él, si existe un camino que conduce de Dashiell Hammett a Richard Condon es el de la progresiva deformación de la realidad que convierte al impassible detective privado de El halcón maltés en los gánsteres esperpénticos de El honor de los Prizzi (Prizzi's Honor, 1985)*". Es una admirable manera de ver y explicar a Huston como un casi constante adaptador de literatura norteamericana, que permite dar entrada aquí a algunas sugerencias. Huston no era un cineasta reflexivo y creo, con Carlos, que estaba lejos de una intención programática: es probable que sus elecciones fueran surgiendo incluso por azar. Pero sí hay algo cierto: consciente o inconscientemente, Huston fue trazando un panorama, vertido a imágenes, de cierta literatura estadounidense, que comienza con la alegoría y el esplendor de Herman Melville (y, por lo tanto, se remonta hasta Emerson y Hawthorne) y acaba con los días de hojalata de Richard Condon, el cual dio como resultado una pequeña lección de historia. Otra forma de ser un autor, por elecciones. El retrato final obtenido es el del propio Huston. Sin embargo, y hablando siempre en líneas generales, en esas elecciones y en esos autores concurren varios puntos.

Resulta difícil imaginar a Huston al frente de una adaptación de novelas de Philip Roth, Saul Bellow, Bernard Malamud, John Updike o J. D. Salinger (ya no digo escritores más experimentales como Robert Coover, Thomas Pynchon, Paul West, Gilbert Sorrentino o William Gass): su marco de acción prefe-

rente se localizaba en los escritores vitalistas obsesionados por la duda y por la idea de la autodestrucción, entre los cuales figuran los autores de la llamada generación perdida y algunos practicantes de la novela negra. Por eso no me extraña que adaptara también a un autor más reciente como Leonard Gardner, ejemplo de cómo, a pesar del control y la censura económica de las editoriales, el nihilismo llegó a transmitirse a la Norteamérica de los talleres de escritura (que han acabado creando el paisaje más uniforme, deprimente y poco creativo que ha conocido la literatura de los Estados Unidos a lo largo del siglo veinte: la mayor parte de los escritores surgidos de ellas parecen el mismo o la misma, aunque en las portadas de los libros figuren nombres diferentes; la estructura y la escritura son como una herencia de una novela a otra, o de un cuento a otro). Es probable que, si la edad y la salud se lo hubieran permitido, Huston habría llegado a poner sus ojos sobre la demoledora obra de Cormac McCarthy, si bien le habría costado mostrarse tan irónico como solía. Pero esto es sólo una divagación.

### 4

Cuando Huston se sentía directamente afectado por el discurso, o por uno de los discursos de la obra que adaptaba, es decir, cuando no se trataba de un film de trámite, solía mostrarse más ingenioso, aunque sólo fuera para llamar la atención sobre su sentido. En esos casos se hallan los mejores momentos de su cine, por la fuerza que llegan a tener. Tomo el ejemplo canónico de *Moby Dick*. En este film está la forma en que Ahab (Gregory Peck) transmite a sus hombres su obsesión personal con el objetivo de unir a todos en la idea de la feroz persecución de la ballena blanca. Se trata de un rito, de una ceremonia expresada en tres fases; para empezar, Ahab, con su vehemencia, consigue arrancar el juramento de los marineros en un momento de absoluta fidelidad a las páginas de Melville ("*Que Dios acabe con nosotros si nosotros no acabamos con Moby Dick. ¡Muerte a Moby Dick! ¡Dios nos dé caza a todos si no damos caza a Moby Dick hasta matarla!*"); en la segunda fase, Ahab clava en un palo de cubierta ante todos una moneda de oro, la cual ofrece a quien sea el primero en avistar a la Ballena Blanca, con lo que despierta la codicia, la idolatría del metal precioso (la moneda no llega a ser mostrada en primer plano, pero permanece visible dentro del encuadre); en la tercera, el capitán y los suyos beben ron en una jarra metálica que se van pasando de unos a otros, en una actitud que hace pensar en la ceremonia cristiana de la comunión, y, a su término, los oficiales cruzan sus lanzas a petición de Ahab, quien las agarra con gesto solemne por el centro cruzado. Así, una vez terminado el tríptico de la ceremonia, Huston hace notar luego su in-





fluencia: de la primera fase (Ahab se apropia de la voluntad de sus hombres) permanece el sentido de la autoridad, el cual surge oportunamente cuando convence a los marineros de que abandonen la caza de ballenas para dedicarse *"en cuerpo y alma"* a la captura de Moby Dick; de la segunda permanece la imagen de la moneda dorada, cuyo brillo constituye el punto de atracción visual de la secuencia en la que el barco "Pequod" está inmóvil a pleno sol, sometido a la calma chicha; y la mayor proyección dramática de la tercera es cuando Ahab, con gesto desafiante, apaga con sus manos el Fuego de San Telmo (en la lanza, precisamente, que esgrime

apuntando al cielo). El discurso y la simbología cristiana se entrecruzan para realzar con unas pocas imágenes el sentido y el significado de lo que escribió Melville. Quizá sea el momento de recordar algo que escribió Cyril Connolly hace casi setenta años hablando de la literatura, y que todavía resulta útil para distinguir entre lo que es densidad narrativa y lo que es divulgación: *"La literatura es el arte de escribir algo que se leerá dos veces; el periodismo es el arte de lo que se aprende de inmediato, y los dos requieren técnicas independientes"*. Si se sustituye el término periodismo por el de cine, creo que está bastante claro.