



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

*Formación del redactor literario especializado en textos académicos,
periodísticos o literarios*

TRABAJO FINAL

**LA LITERATURA COMO INSTRUMENTO PARA LA
ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA**

NOMBRE DEL ALUMNO: Hernán Cousté

TUTORAS: María Martha Arce y Adriana Santa Cruz

FECHA DE ENTREGA: 26-11-09

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. EL NOVELISTA LITERARIO MODERNO	6
1.1 LA OFERTA NARRATIVA DE FICCIÓN EN LA ACTUALIDAD.....	6
1.2 LA INCIDENCIA DEL TÉRMINO “ <i>BEST SELLER</i> ” EN LA CALIDAD DE LA OBRA.....	7
1.3 EL PERFIL DEL AUTOR DE <i>BEST SELLERS</i> MODERNOS	9
1.3.1 TOM CLANCY: DE AGENTE DE SEGUROS A ESCRITOR DE INTRIGAS POLÍTICAS	10
1.3.2 JOHN GRISHAM: DRAMA Y SUSPENSO EN EL ÁMBITO JUDICIAL	11
1.3.3 MICHAEL CRICHTON: EL CREADOR DEL TECNO- <i>THRILLER</i>	13
1.4 PERSPECTIVAS PARA LA LITERATURA MODERNA.....	14
2. LA NOVELA PENSADA PARA EL GUIÓN CINEMATográfico	16
2.1 BAJO LA INFLUENCIA DE LA ERA AUDIOVISUAL	16
2.1.1 <i>EL CÓDIGO DA VINCI</i> : LA NOVELA COMO ESCALETA DE UN GUIÓN	17
2.1.2 <i>HARRY POTTER</i> : EL PROCESO SIMULTÁNEO DE ESCRIBIR UNA SAGA LITERARIA Y DE ADAPTARLA AL CINE	18
2.1.3 STEPHEN KING: EL ESCRITOR CON MÁS OBRAS ADAPTADAS AL CINE.	19
2.2 LA NOVELA COMO INSTRUMENTO DE PROMOCIÓN DE LA PELÍCULA	20
3. LA ADAPTACIÓN FÍLMICA COMO HOMENAJE A LA LITERATURA....	22
3.1 CUANDO EL CINE SE ADAPTABA A LA NOVELA	22
3.2 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: FERVIENTE OPOSITOR DE LA ADAPTACIÓN CINEMATográfica	24
3.2.1 <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> : UNA NOVELA “IMPOSIBLE” DE ADAPTAR	24
3.2.3 <i>EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA</i> : CRÓNICA DE UN FRACASO CINEMATográfico ANUNCIADO.....	26
3.3 LOS CUENTOS QUE TAMBIÉN FUERON HOMENAJEADOS	26
3.4 LA DECADENCIA DE LA INDUSTRIA FÍLMICA Y SU IMPACTO EN LAS ADAPTACIONES LITERARIAS.....	27
4. DE NOVELA LITERARIA A GUIÓN DE CINE.....	28
4.1 LA COMPLEJIDAD DEL GUIÓN ADAPTADO	28
4.1.2 <i>EL SEÑOR DE LOS ANILLOS</i> : LA ADAPTACIÓN MÁS COMPLEJA DEL CINE MODERNO	30
4.2 EL GUIÓN ADAPTADO EN EL CINE ARGENTINO.....	31
4.2.1 <i>EL SECRETO DE SUS OJOS</i> : UNA ADAPTACIÓN FÍLMICA LOCAL CON CALIDAD INTERNACIONAL ..	31
4.2.2 <i>LAS VIUDAS DE LOS JUEVES</i> : UNA NOVELA DE LECTURA ÁGIL, PERO UNA PELÍCULA DE RITMO PAUSADO.....	33
4.3 CLAVES PARA LA ADAPTACIÓN EXITOSA DE UNA NOVELA A UNA PELÍCULA.....	35
CONCLUSIÓN	36
BIBLIOGRAFÍA	39

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1

Portada del libro *La caza del Octubre Rojo* y afiche de la película.....10

Imagen 2

Portada del libro *Tiempo de matar* y afiche de la película.....12

Imagen 3

Portadas del libro *Crepúsculo* y afiche de la película.....24

INTRODUCCIÓN

La literatura y el cine son dos formas de expresión de arte completamente diferentes en todos los conceptos de su creación: la concepción del tema y de la trama, los recursos expresivos, la estructura, etc. Sin embargo, en esta última década se ha profundizado una tendencia distinta mediante la cual estas formas de expresión artística se vinculan mutuamente.

Este fenómeno moderno tiene su origen en cambios trascendentales en la forma en que se concibe la literatura.

Desde el aspecto literario, podemos encontrar que el perfil del autor de ficción actual dista mucho de la formación académica que caracterizaba a los grandes autores del siglo pasado y del anterior. Y esto se debe a que la literatura universal ha dado paso a una más “comercial”. A diferencia de algunos novelistas de lengua anglosajona, como Oscar Wilde, Arthur Conan Doyle o Joseph Conrad, que definían las técnicas narrativas de su época según su cultura académica en letras, en la actualidad el narrador literario de reconocimiento no está ligado necesariamente al mundo de las letras. Ejemplos prácticos de esto (y que posteriormente serán expuestos en detalle en este trabajo) son autores norteamericanos modernos, como Tom Clancy, un ex agente de seguros ahora célebre por sus novelas sobre espionaje y sobre conflictos bélicos; o como el ex abogado John Grisham, responsable de varios *best sellers* relacionados con el universo judicial.

Sin desdeñar necesariamente su calidad narrativa, es imposible evitar reconocer que el estilo de escritura de autores de este tipo dista lejanamente de la elaborada prosa literaria de los autores célebres del género. El auge de la era audiovisual, más precisamente la inagotable industria cinematográfica, parece influir en la escritura de los autores modernos: se producen obras fáciles de ser asociadas a una realización fílmica.

A su vez, en el aspecto cinematográfico, desde hace un par de años este rubro en general, y puntualmente la industria de Hollywood en particular, ha sido afectado por una muy grave carencia de guiones atractivos y novedosos con los que se pudiera captar el interés del público. El momento más álgido de esta crisis ocurrió a fines de 2007, cuando el gremio de guionistas de cine y televisión de Estados Unidos puso en jaque a toda la producción fílmica y televisiva de Norteamérica, con repercusiones económicas en el nivel mundial, que generaron pérdidas millonarias a la industria. Como conse-

cuencia, Hollywood se vio en la necesidad de importar argumentos que pudieran trasladarse a un guión cinematográfico, y fue entonces la literatura el medio apropiado para lograrlo.

Tenemos, por un lado, una generación de *best sellers* narrados bajo una evidente influencia de lo audiovisual, y por el otro, una notable carencia de nuevas ideas en el arte cinematográfico. Como resultado, parecía inevitable la fusión de ambos medios de expresión artísticos.

Demostremos mediante este trabajo que, lejos de ser esta fusión un fenómeno pasajero, ésta aumenta progresivamente. Es decir, es muy frecuente (y cada vez lo será más) que la literatura esté al servicio de la expresión cinematográfica y que el cine sea la representación audiovisual de la novela literaria.

Para tratar todos los aspectos de esta tendencia artística moderna, dividiremos el cuerpo de esta tesina en cuatro capítulos, en los que analizaremos los siguientes tópicos:

1) El auge de las obras de los escritores no formados literalmente (periodistas, ex policías, abogados, etc.), que fueron adaptadas al cine.

2) El caso de las novelas que se escriben explícitamente con técnicas que facilitan su conversión a una película, y de aquellas que se publican casi en forma simultánea con su adaptación fílmica.

3) Las obras del siglo pasado más importantes adaptadas al cine.

4) El proceso de adaptación de la novela a guión de cine.

De esta manera, trataremos de abarcar de modo exhaustivo todos los aspectos que caracterizan esta marcada tendencia de vincular tan estrechamente el cine con la literatura. A la vez estableceremos cómo se ve afectada la calidad artística de la narrativa literaria, y cuál será su proyección para el futuro.

1. EL NOVELISTA LITERARIO MODERNO

1.1 LA OFERTA NARRATIVA DE FICCIÓN EN LA ACTUALIDAD

A excepción de lo ocurrido a fines de marzo de 2007, cuando salió a la venta la edición homenaje a Gabriel García Márquez de *Cien años de soledad*, los fenómenos de éxitos literarios en la actualidad no suelen asociarse con grandes exponentes de la literatura universal. A pesar de que en aquella oportunidad —con la reedición de la obra clásica de este genial autor colombiano— se vendieron catorce mil ejemplares en las primeras cuatro horas de su lanzamiento (un total de sesenta y cuatro mil ejemplares componían esta tirada excepcional), el perfil literario de los escritores que se aproximan a este fenómeno de ventas nada tiene que ver con la brillante formación en letras de un artista de la envergadura de García Márquez.

El siguiente análisis surge simplemente de realizar un recorrido por los salones de ventas de las principales librerías de Buenos Aires. Al detenernos en las mesas de novedades de estos comercios, nos encontramos con que el noventa por ciento de la oferta de libros está vinculada al género de ficción y, dentro de éste, más del ochenta por ciento de los ejemplares desplegados para interés del público corresponde a novelas que se distribuyen entre un reducido número de escritores. Y la observación más importante de este análisis: ninguno de estos autores se presenta en las contratapas de sus libros como formado en alguna área vinculada al mundo de las letras.

Encontramos, en la oferta de narrativa de ficción, multitud de novelas relacionadas, principalmente, con el género del suspenso, o *thrillers*, como suelen denominarse actualmente (término que, paradójicamente, se asoció más en principio con el cine y con la televisión, pero menos con la literatura narrativa, hasta hoy). La temática de estas obras es principalmente de tipo policial o está relacionada con investigaciones judiciales. A su vez, en la era Post 11 de Septiembre, se ha fomentado enormemente el subgénero relacionado con el terrorismo y con el espionaje en los servicios de inteligencia.

Es notable verificar también cómo el género de la ciencia ficción en particular parece haber quedado relegado en relación con los anteriormente expuestos, a diferencia de lo que sucedía en la segunda mitad del siglo pasado, con el auge de exponentes de este género, como Ray Bradbury, Isaac Asimov o Arthur Clarke. Algunos críticos espe-

cializados sostienen que las obras de ciencia ficción (también llamada “ficción científica”), requieren de escritores con una inagotable imaginación y conocimientos sobre tecnología moderna y experimental, hecho muy poco frecuente en la actualidad. No es para nada desacertada esta observación, si la relacionamos con los casos antes descritos de escritores cuyos *best sellers* se concentran en las profesiones en las que están formados.

Sobre la cuestionada legitimidad del valor literario de los *best sellers*, Ezequiel Martínez, de la *Revista Ñ*, publicó hace unos años un planteo interesante sobre el tema. En el artículo pregunta retóricamente: “¿Los libros que logran vender millones son producto de poderosas estrategias de marketing y publicidad? ¿Son literatura menor, productos prefabricados para un lector que sólo quiere consumir narraciones pasatistas, obvias y previsibles?”.¹ Específicamente sobre el término “*best seller*” (cuya significación semántica describiremos más adelante), este periodista reflexiona acerca del desprestigio que se le ha asignado a este tipo de ediciones literarias: “En los últimos años, la palabra ‘*best seller*’ se transformó en una mala palabra, en un adjetivo peyorativo que envuelve a ciertos autores que parecen ceñirse a una fórmula segura de éxito”.² Como principales exponentes de producción de este tipo de obras, menciona a autores como John Grisham, Stephen King, Tom Clancy, Wilbur Smith, Mary Higgins Clark, Robin Cook, Sidney Sheldon, Danielle Steel; también a Paulo Coelho, Isabel Allende, Arturo Pérez Reverte; y, además, a los argentinos Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Marcos Aguinis y Federico Andahazi.

1.2 LA INCIDENCIA DEL TÉRMINO “BEST SELLER” EN LA CALIDAD DE LA OBRA

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la definición de “*best seller*” es la siguiente: “libro o disco de gran éxito y mucha venta”. Más allá de que podríamos cuestionar si “gran éxito y mucha venta” en realidad no son sinónimos en el ámbito de la mercadotecnia, sí podemos afirmar que la definición del término deja fuera al autor de la obra. Vale la aclaración ya que escritores como García Márquez, Mario Vargas

¹ Ezequiel Martínez, «Ataque y defensa del *best seller*», *Revista Ñ*, 17 de enero de 2004, p. 2.

² Art. cit., p. 3.

Llosa o José Saramago son catalogados perfectamente como autores de *best sellers*. Por lo tanto, en la exposición de este trabajo nos alejamos del concepto de que un autor de *best sellers* se asocia exclusivamente a un escritor de novelas narrativamente poco trabajadas, de tramas vacías y de matices filosóficos inexistentes, según las califica en general la crítica de la elite literaria. De todas maneras, sí se puede establecer por estadística que el *best seller* generalmente remite a un tipo de narración sin mayores complejidades técnicas en cuanto a su escritura. En el artículo antes mencionado, Martínez afirma que “la mayoría de los *best sellers* multinacionales –no todos– son muy fáciles de leer, su lenguaje es cotidiano y no le exigen al lector ningún esfuerzo para entenderlos. Su pasaje al guión de cine está casi garantizado”.³ En este sentido, una de las principales intenciones de esta tesina es demostrar la premisa de que es relativamente fácil adaptar un *best seller* al universo fílmico.

El propio autor de *best sellers* suele vivir como un desprestigio el ser catalogado dentro de esta categoría, lo que lo lleva a tener que idear una defensa frente a las implicaciones que esta denominación le produce. La autora chilena Carla Guefelbein, creadora de varios éxitos editoriales latinoamericanos como *El revés del alma* y *La mujer de mi vida*, responde en una entrevista acerca de cómo interpreta ella ser etiquetada como autora de libros de gran tirada:

Vender significa tener lectores, tener sintonía con ellos, y eso siempre es gratificante. Si consideran que mi escritura no es “literatura de consumo”, que tiene algo más o mejor, me siento distinguida, sobre todo porque hay en la crítica un prejuicio con los *best sellers*, se piensa que si se vende, si a una mayoría le gusta es literatura mala. Por suerte eso está cambiando. En algún sentido, esto lo inició Isabel Allende, pero ella es una escritora chilena como yo, es una escritora de dimensión internacional, es patrimonio del mundo.⁴

Podemos citar también una opinión de un autor tanto unánimemente reconocido como prestigioso en esta categoría de libros, como Mario Vargas Llosa, quien opina sobre el tema: “Me preocupa, porque por lo general los *best sellers* no tienen calidad literaria y divulgan libros que son chabacanos y con una visión estereotipada de la condición humana”.⁵

³ Art. cit., p. 3.

⁴ Entrevista de Maximiliano Soto, *Diario Ámbito Financiero*, 14 de octubre de 2009, p. 31.

⁵ Ezequiel Martínez, art. cit., p. 2.

Por su parte, los responsables de las editoriales más importantes también tienen su opinión formada al respecto. Jorge Herralde, dueño y editor de Anagrama, explica: “Un *best seller* literario es aquel libro de ficción (por lo general, aquella novela) que conecta con un gran número de lectores de forma sorprendente y no deliberada. El *best seller* de entretenimiento se limita a aplicar fórmulas que puedan garantizarle una acogida amplia”.⁶

Vemos, por lo tanto, que en el ámbito editorial, la categoría de *best seller* se relaciona inevitablemente con la calidad literaria de la obra que se cataloga de tal (y con evidente tono despectivo), más allá de que por definición el término sólo se refiere a su repercusión de ventas.

1.3 EL PERFIL DEL AUTOR DE *BEST SELLERS* MODERNOS

Podemos afirmar que, en la actualidad, los autores se inclinan por una escritura menos filosófica, pero sí más práctica. Así, no sería frecuente hoy en día descubrir una narración fantástica que plasmara un profundo pensamiento sobre la identidad social del ser humano, como ocurre en *La metamorfosis*, de Kafka. Tampoco podríamos leer ahora una cruda reflexión acerca de la tiranía de la civilización sobre el hombre salvaje, como Joseph Conrad expuso en *El corazón de las tinieblas* (un relato de aventuras íntegramente narrado a través del monólogo de un avezado marinero a sus compañeros de tripulación).

El escritor de narrativa moderna, en cambio, basa sus relatos en algún tema en el que posee experiencia práctica o un profundo conocimiento, aunque sea como pasatiempo. Analizaremos a continuación algunos casos en los que la obra del autor refleja en forma constante solamente el universo sobre el cual su creador está familiarizado. Estas obras, sin lugar a dudas, están muy lejos (filosóficamente hablando) de las arriesgadas y controvertidas visiones sobre el mundo y el hombre, propias de los grandes autores de siglos anteriores.

⁶ Leila Guerrero, «*Best sellers* con prestigio», Revista *La Nación*, 16 de diciembre de 2001, p. 47.

1.3.1 TOM CLANCY: DE AGENTE DE SEGUROS A ESCRITOR DE INTRIGAS POLÍTICAS

Nacido en 1947, este escritor norteamericano se ha convertido en el referente moderno más importante del subgénero del *thriller* político. A pesar de ganarse la vida como vendedor de seguros, Clancy siempre mantuvo un profundo interés por la historia naval. Por esa razón, en 1984 publicó en Estados Unidos su primera novela, *La caza del Octubre Rojo*, inspirada en un hecho real. El libro se convirtió de inmediato en un gran éxito editorial. Unos años después un estudio de Hollywood le ofreció al autor una suma millonaria por los derechos para convertir la novela en una película. La adaptación fílmica se estrenó en 1990 con mucho éxito también en la taquilla mundial. Hoy en día, es habitual encontrar, en cadenas dedicadas a la venta por igual de libros, películas y discos de música, la versión en ambos formatos (novela y adaptación fílmica en formato DVD) de la obra:

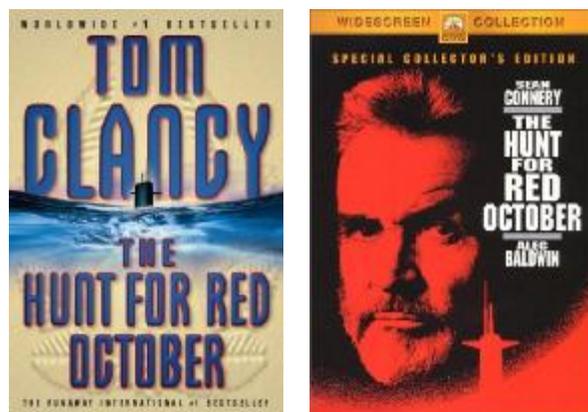


Imagen 1. Portada del libro *La caza del Octubre Rojo*, en su versión original en inglés, y la carátula de la edición en DVD de la adaptación fílmica de la novela.
Disponibles en: <http://ecx.images-amazon.com/images>

Clancy continuó con una prolífica trayectoria escribiendo libros siempre relacionados con el *thriller* político. Sus novelas tienen como protagonista recurrente al analista de la CIA Jack Ryan. Tres de sus obras fueron llevadas también a la pantalla grande: *Juego de patriotas*, *Peligro inminente* y *La suma de todos los miedos*. La expectativa en recaudaciones que los estudios de Hollywood depositaron en la saga literaria del personaje de Jack Ryan ha valido para contratar estrellas del medio como Alec Baldwin, Harrison Ford y el ascendente Ben Affleck, para personificar al popular agente de la

CIA. Todas estas adaptaciones tuvieron también enorme éxito entre los espectadores, por lo que recientemente se anunció la conversión fílmica de otras novelas del autor estadounidense, esta vez con el actor George Clooney como protagonista.

El análisis del estilo narrativo de Clancy se diferencia considerablemente del resto de los narradores de *best sellers* modernos. A tono con estructuras argumentales que describen conflictos internacionales desde su origen hasta un potencial enfrentamiento bélico, el desarrollo de la trama es pausado y exhaustivo en detalle, especialmente en los diálogos, elaborados con marcas propias de la oralidad, poco habituales en la escritura moderna de ficción. Esta forma de narrar redundante en libros de más de setecientas páginas, cantidad poco frecuente en la narrativa literaria promedio. Sin embargo, es notable la falta de recursos literarios en su obra. Aún más: el autor suele abusar de apelaciones al lector (o de comentarios del narrador entre guiones), dentro de las líneas de diálogo de los personajes, que entorpecen el fluir de la lectura.

En consecuencia, el mayor obstáculo que tuvieron las adaptaciones fílmicas de sus novelas fue la longitud de sus obras, razón por la cual las producciones cinematográficas que resultaron de sus *best sellers* se podrían describir como excelentes representaciones de las novelas originales, tan sólo opacadas por la reducción de la trama por las razones antes mencionadas.

Cabe destacar que, en el caso de la última novela adaptada de Tom Clancy —*La suma de todos los miedos*—, el autor figura como productor ejecutivo en los créditos de la película.

1.3.2 JOHN GRISHAM: DRAMA Y SUSPENSO EN EL ÁMBITO JUDICIAL

Este autor estadounidense ostenta el título de novelista más vendido en la historia de su país. Además, su novela *El informe pelícano*, publicada en 1992, fue la más vendida de la década.⁷

Paradójicamente, la carrera literaria de Grisham había comenzado apenas cinco años antes de escribir el libro con el que alcanzó esa distinción. Nació en 1955 en el estado de Arkansas y su crianza fue marcadamente influenciada por la cultura del sur de

⁷ Según ranking de ventas de publicaciones editoriales del sitio de Internet Publisher's Weekly [consultado el 8-09-09]. Disponible en <http://www.publishersweekly.com/index.asp>

su país. Años después, ejerció la profesión de abogado en Mississippi. Ávido lector desde muy joven, en 1984 comenzó a escribir su primera novela, *Tiempo de matar*, un fuerte alegato sobre la discriminación racial y sobre la parcialidad de la justicia en contra de la gente de color en aquella región de Estados Unidos. La novela fue publicada en 1987, con importantes repercusiones en el mercado editorial. Nueve años más tarde, Grisham vendió los derechos de su libro a un estudio cinematográfico. *Tiempo de matar* se convirtió en la primera de muchas de sus obras adaptadas al cine (el abogado y escritor comenzó así a transitar una trayectoria en narrativa estrechamente vinculada a la industria de Hollywood):

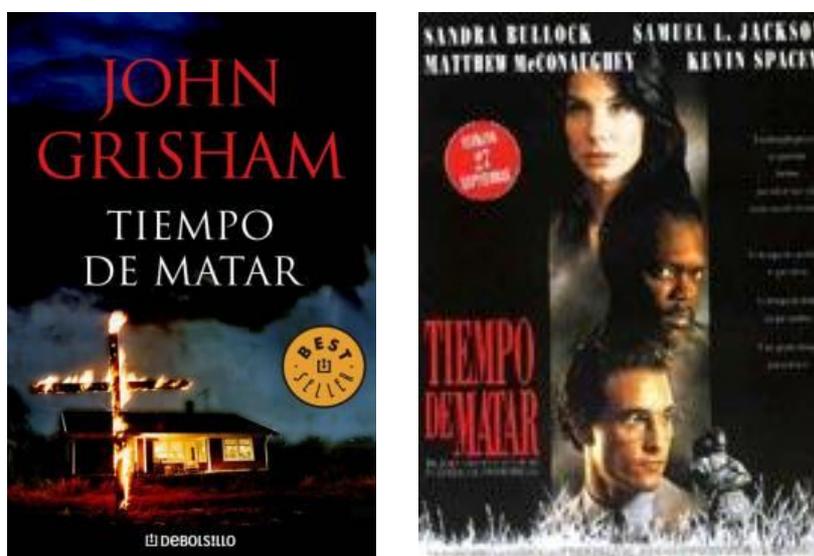


Imagen 2. Portada de la novela *Tiempo de matar* y afiche de su adaptación al cine, estrenada en 1996. Disponible en: <http://www.decine21.com/EstructurasBd/Peliculas/N4778/Imagenes/tiempo.jpg>

Durante los cuatro años siguientes, Grisham trabajó en su siguiente libro de ficción, *La firma*, (también adaptado al cine).⁸ Por supuesto, siguió en el género relacionado con el ámbito judicial (como toda su obra siguiente), aunque esta vez la trama giraba en torno a un corrupto bufete de abogados de la ciudad de Memphis. A partir de 1993, el autor tuvo una producción de un libro por año. Además de los libros mencionados, otras de sus novelas exitosas fueron *La jurado*, *La cámara*, *El cliente*, *El intermediario*, *El inocente* y *La apelación*, esta última publicada recientemente.

No es casual la simpleza de los títulos de sus novelas: de hecho, es comparable con la sencillez de su técnica de redacción. La escritura de Grisham se ofrece como una

⁸ La novela fue adaptada al cine en 1993, es decir, tan sólo un año después de su publicación. En nuestro país, la película se estrenó bajo el título *Fachada*. Fue protagonizada por Tom Cruise y por Gene Hackman, y dirigida por el prestigioso Sydney Pollack.

lectura extremadamente ágil, a consecuencia de su fluidez narrativa basada en su linealidad argumental. Sus novelas están dirigidas a un público ávido de *thrillers* dinámicos, necesitado de evadirse a través de una lectura sin mayor complejidad. Habitualmente, el autor es criticado por la prensa especializada por su narración plana y falta de recursos estilísticos pero, aun así, para los lectores es uno de los escritores de *best sellers* actuales de mayor consagración.

Al igual que los dos casos analizados, todas las novelas mencionadas, a excepción de las dos últimas –hasta ahora–, fueron adaptadas para el cine con actores y directores de importante renombre en el ambiente cinematográfico.

1.3.3 MICHAEL CRICHTON: EL CREADOR DEL TECNO-THRILLER

Dentro de la generación de escritores modernos que estamos analizando, Michael Crichton (también estadounidense, nacido en la ciudad de Chicago) tiene como denominador común de sus novelas el lado oscuro de los avances científicos. Es por eso por lo que a este escritor, graduado en medicina en Harvard, se lo conoce como creador del *thriller* tecnológico y científico, subgénero también llamado “*tecno-thriller*”, el cual emplea elementos pseudocientíficos en tramas policiales o de aventuras.

A través de una narración escasamente trabajada y de una simpleza técnica constante en su escritura (lo cual facilitó en forma considerable la adaptación cinematográfica de casi toda su obra), este autor es uno de los más leídos a nivel mundial: sus libros han sido traducidos a treinta y seis idiomas. Entre sus novelas más reconocidas, se encuentran *El hombre terminal*, *Rescate en el tiempo (1999-1357)*, *Congo*, *Esfera*, *Acoso sexual*, *Tornado* y *Sol Naciente*. Pero, a pesar de que casi todas estas obras fueron adaptadas al cine, Crichton alcanzó su mayor reconocimiento en 1991, cuando el cineasta Steven Spielberg llevó a la pantalla grande la novela *Parque Jurásico*. La película revolucionó las técnicas de generación de elementos visuales y cambió la forma de crear efectos especiales en el cine. En 1995, a causa de un convenio con Paramount Pictures, el autor escribió *El mundo perdido*, continuación de *Parque Jurásico*. Al año siguiente, y como parte del acuerdo con el estudio hollywoodense, *El mundo perdido* fue también convertido en película.

En sus novelas más recientes, Crichton siguió abordando temas relacionados con los últimos avances científicos, como la implementación de la nanotecnología con fines medicinales (en el *thriller Presa*) y la manipulación genética para procrear animales en vías de extinción, según se relata en su última novela, *Next*. Con *Estado de miedo*, el escritor desató una importante controversia entre organismos gubernamentales, ya que allí se cuestiona la veracidad de los efectos del calentamiento global a partir del aporte de datos estadísticos tomados de la realidad. Más allá de su producción literaria, el autor también escribió el guión de la serie de televisión *E. R. Emergencias*, que se mantuvo en el aire durante varias temporadas consecutivas.

Como consecuencia de un cáncer terminal, Crichton falleció en noviembre de 2008, a la edad de sesenta y seis años.

1.4 PERSPECTIVAS PARA LA LITERATURA MODERNA

Hasta aquí hemos visto que el perfil del narrador actual catalogado como escritor de *best sellers* está fuertemente influenciado por dos importantes aspectos en la creación de sus trabajos: su propia formación profesional, que se refleja en la temática de su obra, y el auge de los medios de comunicación (y de la era cinematográfica en especial) en lo referente a su técnica narrativa. Sobre este segundo punto, el catedrático en literatura moderna y cine Gonzalo Navajas afirma:

Una escritura más integrada, asimiladora y descentrada parece ser un rasgo constitutivo del nuevo modo de la literatura escrita. [...] La comunicación de la palabra escrita por Internet, inmediata y económica, empieza ofrecerse ya hoy como una alternativa viable al libro convencional. Hay un hecho cierto: la transmisión de ideas ha experimentado un cambio decisivo con la emergencia de los modos de comunicación actual.⁹

Si –como lo venimos desarrollando en este trabajo– la literatura y el cine se encuentran estrechamente relacionados en las últimas dos décadas, podríamos aventurar cuál sería el futuro de la narración literaria, observando los avances en los medios audiovisuales.

⁹ Gonzalo Navajas, «El futuro como estética. ¿Es posible la escritura en el siglo XXI?», *Salina*, 14 de noviembre de 2000, p. 198.

La industria cinematográfica, por su parte, se encuentra en una etapa de renovación por la tecnología 3D, cada vez más habitual en las salas de cine de cualquier localidad. Por supuesto, el desarrollo de esta tecnología en nada soluciona las falencias de ideas argumentales para los guiones. A consecuencia de esto, la literatura sigue siendo una fuente de inspiración para los cineastas. Y, como en una simbiosis, muchos escritores crean sus novelas pensando en cómo sería su adaptación a la modernizada pantalla grande.

A su vez, Internet ya no es sólo una inmensa pseudobiblioteca virtual, sino también una pseudopantalla en la que hoy en día es posible ver películas enteras en línea, con una calidad cada vez más cercana a la de un reproductor de DVD.

Asimismo, no podemos dejar de mencionar el auge de la televisión digital, que le permite al espectador tener una interacción directa con programas, incluso de transmisión en vivo.

Con todo este avance en materia audiovisual, la literatura (o, mejor dicho, quienes se expresan en esta época a través de ella) parecen no poder evitar acompañar el desarrollo de los medios modernos —o modernizados— de comunicación. Y así, la literatura, como recurso de expresión puramente artístico, sin duda ha perdido mucho de su valor real, para convertirse en un complemento de los medios de comunicación electrónicos.

2. LA NOVELA PENSADA PARA EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO

2.1 BAJO LA INFLUENCIA DE LA ERA AUDIOVISUAL

Dentro de las novelas catalogadas como *best sellers*, existen obras explícitamente concebidas para ser adaptadas al cine. Es decir, no sólo hay autores influenciados por el auge de la tecnología audiovisual para el entretenimiento, sino que algunos de ellos (probablemente, quienes mayor volumen de ventas generan), en forma deliberada, escriben para que sus obras se conviertan en películas.

¿Cuál es el resultado que surge de una novela pensada para ser plasmada en un guión cinematográfico, con las limitaciones narrativas que esto implica? Para comenzar a responder esta cuestión, podemos citar al ensayista Cándido Fernández, quien manifestó una fuerte crítica en cuanto a cómo el cine viene desvirtuando las adaptaciones fílmicas de obras literarias:

Es preciso clasificar y ordenar las relaciones que se han establecido a lo largo de la Historia del Cine entre ambos medios de expresión: cine y literatura. Lo ha hecho bien [Pío] Baldelli. El Séptimo Arte ha saqueado las obras literarias. Las ha manoseado sin escrúpulos, por ignorancia o pereza y para explotar un tipo de éxito o de renombre, o, para buscar apoyo en un medio reconocido socialmente.

De las obras literarias interesaba la trama, las grandes sensaciones y los arquetipos famosos. Se procedió simplificando los diálogos y suprimiendo la problemática de la obra, así como el fondo histórico que pudiera tener.

A la hora de tratar los diálogos se les quitaba toda oscuridad y confusión, reduciéndolos a afirmaciones planas, lineales, y se hacía una puesta al día poniéndolos en lenguaje coloquial. (1973:32)

Tal cual explica Fernández, el paso de una obra literaria a su adaptación cinematográfica irremediablemente debe recibir importantes modificaciones en su aspecto narrativo. Mientras que la novela tiene como eje el desarrollo de sus personajes y su injerencia en la trama, la película se vale de sus recursos fílmicos para impactar al espectador (veremos más profundamente estas cuestiones en el capítulo 4). Pero una novela explícitamente imaginada y estructurada para ser posteriormente transformada en una versión para la pantalla grande, de manera inevitable, deberá transgredir los lineamientos esperables para una obra literaria.

Para ejemplificar y comprender mejor esta problemática en la literatura moderna, analizaremos algunos de los casos más emblemáticos de autores y de novelas famosas que tienen estrecha vinculación con el Séptimo Arte.

2.1.1 *EL CÓDIGO DA VINCI*: LA NOVELA COMO ESCALETA DE UN GUIÓN

Al considerar los aspectos que nos interesa analizar con referencia a este *best seller* del escritor estadounidense Dan Brown, dejaremos de lado la controversia sobre el contenido argumental que popularizó esta novela (y que sin dudas le valió el enorme impacto de ventas en el nivel mundial). Nuestra intención es exponer el estilo narrativo del autor en esta obra, pero el análisis también es aplicable al resto de su producción. De hecho, su narración, carente de inflexión técnica y recurrentemente monótona, permitiría unir sus otras novelas en un mismo libro, y sólo se diferenciarían por su temática.¹⁰

Podemos encontrar dos importantes elementos narrativos en *El código Da Vinci* para justificar la intención del autor de convertir esta novela en una adaptación fílmica.

En primer lugar, la caracterización psicológica de los personajes está construida principalmente recurriendo a escenas retrospectivas que sirven para tener una noción de por qué el personaje tiene determinada conducta según algunos hechos del pasado que le acontecieron. Este recurso simplifica en gran manera la complejidad que implica traducir en imágenes o en audio la descripción que el narrador hace del personaje, ya que el guionista sólo debe limitarse a incorporar en la película las mismas escenas retrospectivas con que el autor grafica la caracterización psicológica de los protagonistas o de otros miembros que participan en la trama.

En segundo lugar, llama la atención la división de capítulos que utiliza el autor: en tan sólo quinientas cincuenta y siete páginas la novela cuenta con ciento cinco capítulos.¹¹ Más curioso resulta aún que muchos de estos capítulos consten de apenas una página y media. Cuando tratamos de interpretar el motivo por el cual el escritor ha

¹⁰ Dan Brown se presenta en el paratexto de sus libros como hijo de un “prestigioso profesor de matemáticas” y de una compositora de música sacra. Acerca de su formación e intereses, sólo se menciona que ha tenido siempre una profunda pasión por la unión entre ciencia y religión, los códigos ocultos y las organizaciones secretas. Antes de la aparición de *El código Da Vinci*, el autor publicó las novelas *La fortaleza digital* y *Ángeles y demonios*, que también se convirtieron en sucesos de venta editorial (pero posteriormente a la publicación de la obra que nos ocupa).

¹¹ Según edición de Umbriel, Buenos Aires, 2003.

optado por esta división exhaustiva de su obra, concluimos que su estilo narrativo consiste en segmentar la historia en tantos capítulos como escenas se requerirían para la adaptación a una película.

La manera en que está escrita y diagramada la novela se asemeja al proceso de crear una escaleta de un guión (especie de borrador de lo que luego será el guión terminado). El objetivo de la escaleta es justamente dividir la historia en escenas, resumiendo brevemente lo que sucede en cada una de ellas, sin demasiada complejidad técnica.

El código Da Vinci fue llevada al cine en 2007 y este año se estrenó la versión fílmica de *Ángeles y demonios*. En ambos casos, Brown se desempeñó como productor ejecutivo de las películas. Este dato demuestra aún más el grado de compromiso que el autor asume en cuanto a la adaptación fílmica de sus novelas (compromiso que, como hemos visto, ha comenzado desde el momento en que Brown concibió sus obras literarias).

Para fines de 2009, el escritor anunció el lanzamiento de *El símbolo perdido*, su nueva novela que, al igual que los dos libros citados, tiene como protagonista al experto en simbología Robert Langdon. Es de esperar que esta novela sea convertida, en un año o en dos, en una nueva adaptación cinematográfica de este polémico narrador de ficción.

2.1.2 HARRY POTTER: EL PROCESO SIMULTÁNEO DE ESCRIBIR UNA SAGA LITERARIA Y DE ADAPTARLA AL CINE

La escritora inglesa Joanne Rowling (mejor conocida por su seudónimo de “J. K. Rowling”)¹² ha alcanzado fama mundial por ser la autora de la heptalogía *Harry Potter*, una serie de libros dedicada al público infantil. Precisamente, a esta escritora se le reconoce el mérito de haber despertado un enorme interés en este difícil sector del mercado editorial.

Para nuestro análisis, nos interesa destacar cómo los libros basados en este joven aprendiz de mago fueron trasladados al cine tras la publicación de los cuatro primeros

¹² Joanne Kathleen Rowling nació en Yate, Inglaterra, en 1965. Realizó sus estudios superiores licenciándose en francés en la Universidad de Exeter. Su vocación de escritora surge por haber sido una ávida lectora de novelas infantiles de pequeña pero, como en los casos que hemos visto anteriormente, Rowling no tiene formación en letras en su idioma natal.

volúmenes, a la vez que la autora continuó escribiendo los tres episodios restantes. Mientras que el primer libro fue publicado en 1997, la adaptación fílmica de aquella novela se estrenó en los cines en 2001. Dado que la película también generó importantes repercusiones en la taquilla mundial, la Warner Brothers, compañía que adquirió los derechos sobre las novelas de Rowling, anunció ese mismo año la adaptación del resto de los volúmenes de la saga.

A partir de entonces, la escritura de los tres últimos libros de esta serie sufrió importantes cambios en su estructura narrativa. Si se comparan la redacción de los libros anteriores y la adaptación cinematográfica del primer volumen por un lado con la de los tres siguientes por el otro, se puede distinguir un estilo más visual y menos trabajado literariamente en estos últimos.

Queda así en evidencia el compromiso que la autora asume con respecto a la adaptación al cine de sus novelas, compromiso que la ha condicionado en la escritura de sus libros recientes, ya sea conscientemente (para facilitar la confección del guión y la posterior puesta en escena) o, quizás, por la influencia resultante de ver sus obras anteriores transformadas en imágenes, movimientos y sonidos.

2.1.3 STEPHEN KING: EL ESCRITOR CON MÁS OBRAS ADAPTADAS AL CINE.

Este prolífico escritor estadounidense lleva en su haber más de cincuenta novelas publicadas, la gran mayoría relacionadas con el género del terror.¹³

Lo que nos interesa para este segmento de nuestro trabajo es que su carrera literaria estuvo siempre íntimamente vinculada al cine. En 1974, el autor publicó su primera novela, *Carrie* que, apenas dos años después, fue adaptada cinematográficamente, bajo la dirección de Brian de Palma. A partir de aquella obra, la mayor parte de las novelas que escribió King fueron convertidas en películas o en series de televisión. Años después, el controvertido director Stanley Kubrick fue el responsable de llevar a la pantalla grande la novela *El resplandor*, que a pesar de tener un impacto negativo en ventas de entradas, con los años se convirtió en una película de culto. Cabe destacar que el hecho de que dos grandes directores de la época como De Palma y Kubrick hubieran sido elegidos para adaptar las primeras novelas de King influyó en la cotización de las

¹³ Siete de sus novelas fueron publicadas con el pseudónimo de Richard Bachman.

adaptaciones fílmicas posteriores, que fueron nada menos que doce entre 1982 y 1987. Por lo tanto, podríamos considerar que toda su trayectoria como narrador literario estuvo condicionada por la constante transformación en imágenes y sonidos de sus historias.

King se define así mismo como un escritor popular. En el libro *On writing: a memoir of the craft*, describe su estilo de escritura como de gran longitud y profundidad. Cree que, para las buenas historias, es mejor crear una pequeña “semilla” y dejar que la historia crezca y se desenvuelva desde esa simiente; generalmente empieza sus historias sin saber cómo terminarán. Su estilo es conocido por su calidad de detalles, por la continuidad entre algunas de sus historias y por las referencias internas. Muchas de sus historias se ven ligadas mediante personajes secundarios, pueblos ficticios o eventos de libros pasados.

Por su aporte a la literatura norteamericana, el escritor recibió en 2003 un premio honorífico de la National Book Foundation de Estados Unidos.

2.2 LA NOVELA COMO INSTRUMENTO DE PROMOCIÓN DE LA PELÍCULA

En la actualidad, la brecha de tiempo entre la novela y la conversión en película se vuelve cada vez más corta. La escasez de argumentos originales en la industria cinematográfica obliga a los grandes estudios a captar de inmediato el público que consagra un libro como *best seller*.

Sin embargo, el circuito de explotación de la repercusión de estos *best sellers* no termina con la adaptación al cine de la obra. Cuando el film logra un éxito equiparable al de la novela sobre la que se basa, la industria editorial busca captar nuevos lectores reeditando los libros con imágenes relacionadas con la película.

Esta técnica de venta es frecuente en esta última década, con la adaptación fílmica de sagas literarias exitosas. El caso más reciente es el de *Crepúsculo*, de la escritora Stephenie Meyer. Luego de estrenarse la película sobre el primer volumen de la serie, los libros fueron reeditados para que el público que no conocía esta tetralogía pudiera seguir la trama mientras se estrenaban –con intervalos de un año– los tres siguientes episodios de la saga. Este público lector, en su inmensa mayoría, asistirá al estreno de las películas restantes luego de haber finalizado la lectura de los libros de la serie.



Imagen 3. Izquierda: portada del libro en su primera edición (2005). Medio: afiche de promoción de la película (2008). Derecha: portada del libro ilustrado con los personajes de la adaptación fílmica, en la edición posterior al estreno en cine. Disponibles en: <http://www.bibliotecaspublicas.es/lebrija/imagenes>

En otro orden de cosas, más allá de la finalidad comercial que pueda tener la asociación de una película con su novela de origen, esta asociación se produce también en la mente del lector, y afecta el proceso mismo de la lectura. Para alguien que lea una novela por primera vez tras el estreno de su adaptación cinematográfica, es virtualmente imposible elaborar la fisonomía de los personajes protagonistas sin traer a la mente la imagen de los actores que los interpretan en el film, más aún si la misma portada del libro está ilustrada con esas imágenes.

Y esta relación entre el actor que encarna al personaje y el personaje imaginario no sólo afecta al lector. El mismo autor puede terminar condicionando su capacidad creativa por el impacto visual de la representación en carne y hueso de sus creaciones. Es muy probable que Rowling haya reemplazado en su mente al niño que imaginó cuando escribió las primeras novelas de *Harry Potter* por el rostro del joven actor Daniel Radcliff. O que Tom Clancy le haya puesto los rostros de Harrison Ford o Ben Affleck a su Jack Ryan en sus últimas aventuras literarias.

Podemos entonces concluir que la estrecha vinculación entre cine y literatura, cuando esta última está subordinada a la repercusión comercial de la conversión cinematográfica, resulta en perjuicio de la capacidad de la obra para estimular el potencial de imaginación, tanto del escritor como del lector.

3. LA ADAPTACIÓN FÍLMICA COMO HOMENAJE A LA LITERATURA

3.1 CUANDO EL CINE SE ADAPTABA A LA NOVELA

El auge de la industria cinematográfica en la década del treinta marcó una era de esplendor en el Séptimo Arte. Los estudios más importantes podían invertir sumas formidables para la producción de películas. Todo estaba por inventarse, tanto desde el punto de vista argumental como desde el técnico. Era la época en que las ideas abundaban y en la que no había limitación en la inspiración para los guionistas. Recurrir a la literatura para producir películas tenía la finalidad de mostrar una arista diferente del universo que se narraba en la novela. Era, a su vez, una manera de rendir homenaje a la obra que se adaptaba; no se recurría a la literatura por falta de nuevos argumentos.

José Luis Sánchez Noriega explica el concepto de adaptación cinematográfica, precisamente para comprender mejor a qué nos referimos al señalar que la versión fílmica nos ilustra el relato literario desde otro punto de vista:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones, en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (2000:47)

Debido a que las adaptaciones fílmicas se realizaban bajo esta premisa, el espectador solía disfrutar de la película basada en la novela en cuestión sin objetar que se hubiera plasmado o no la esencia de la obra.

La adaptación de la novela *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell, es la que más claramente ejemplifica el nivel de dedicación con el que se producían las adaptaciones fílmicas en el siglo pasado. La película sobre este *best seller*, filmada en 1939, fue galardonada con diez premios Óscar, incluidos los premios a la mejor película y al mejor director. Durante años, fue la película de mayor recaudación. En forma esporádica, aún en la actualidad es reestrenada en salas de cine, con restauraciones digitales en imagen y sonido.

Hubo otras importantes adaptaciones fílmicas durante todo el resto del siglo. En un nivel épico aun superior al de *Lo que el viento se llevó*, en 1956 se estrenó *Ben Hur*, basada en la novela homónima publicada en 1880 por Lee Wallace, un ex general de la Guerra Civil norteamericana. La película recibió once premios Óscar, cifra récord en reconocimientos de la Academia de Cine de Estados Unidos hasta el estreno de *Titanic*, en 1997.

Dentro del género de la ciencia ficción, hubo adaptaciones de importante sofisticación en el nivel técnico como *La guerra de los mundos*, estrenada en 1953, basada en la novela de Herbert George Wells, o *2001: Odisea en el espacio*, del Arthur Clark, trasladada a la pantalla grande en 1968. El género del terror también se ha visto favorecido con producciones cinematográficas de notable calidad, que incluso han tenido mayor trascendencia que las novelas sobre las que se basan. Es el caso de *La profecía*, de 1976, sobre el libro de David Seltzer, y *El exorcista*, estrenada en 1973, adaptación de la novela de William Peter Blatty.

Entre las adaptaciones fílmicas basadas en obras de autores de habla no inglesa, una de las más importantes es la de la novela *El nombre de la rosa*, del multifacético escritor italiano Umberto Eco. La película se estrenó en 1980, y fue muy bien recibida por la crítica por la fidelidad a la trama (que el mismo autor varias veces definió como un policial ambientado en un monasterio del siglo XIV).

Dentro de las adaptaciones de obras clásicas, varias correspondieron a las del escritor Charles Dickens. Entre ellas, *Oliver Twist*, que tuvo su primera versión en 1922, adaptada nuevamente en 1948 y por tercera vez en 1988; y también *Historia de dos ciudades*, adaptada en los años 1958 y 1989.

La literatura infantil también cuenta con importantes exponentes convertidos en filmes. En 1939 se adaptó *El maravilloso Mago de Oz*, y en 1974 fue el turno de *El principito*.

En mayor o menor medida, todas estas adaptaciones han gozado de admiración por parte del público y han recibido el prestigio de la crítica especializada. Admiración y prestigio que, salvo contadas excepciones, actualmente no reciben las conversiones cinematográficas modernas. A esto se suma que, en los casos de la actualidad, nos referimos a conversiones basadas en una literatura moderna de menor calidad narrativa.

3.2 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: FERVIENTE OPOSITOR CONTRA LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

A pesar de la gran calidad de las adaptaciones fílmicas del siglo pasado, importantes autores de literatura han manifestado su rechazo a la conversión de sus novelas. Uno de los más fuertes detractores de este estilo de películas es Gabriel García Márquez, quien ha manifestado al respecto:

Creo que hemos llegado a un punto en el que es absolutamente imposible meterle al espectador en la cabeza la idea de que se trata de géneros completamente distintos, y que además hay una concepción, una estructura y unas soluciones para la novela, completamente distintas a las que hay para el cine. (2003:82)

Más aún, el escritor colombiano ha dicho: “He visto muchas películas buenas hechas sobre malas novelas, pero nunca he visto una buena película hecha sobre una buena novela” (1991: 251).

3.2.1 *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*: UNA NOVELA “IMPOSIBLE” DE ADAPTAR

Es curioso que, desde el punto de vista cinematográfico, también se defiende la postura de García Márquez contra las conversiones fílmicas. El cineasta húngaro Istvan Szabó ha confirmado de alguna manera lo dicho por el creador de *Cien años de soledad*, justamente con referencia a esta novela:

Mi opinión es que las grandes obras maestras de la literatura no deben ser filmadas sino leídas. En ellas los mensajes están en las palabras, que se relacionan unas con otras y, por lo tanto, al convertirlas en imágenes lo que se hace es una duplicación. No quiero decir que se echen a perder; lo que sucede es que siempre se convierten en otra cosa, mientras que en esas obras maestras las palabras llevaban el peso. Por ejemplo, me parece imposible que *Cien años de soledad* se lleve al cine, pero quien se atreva a hacerlo deberá ser castigado fuertemente. Es posible hacer películas basadas en libros en los que haya algo, pero que ese algo todavía no sea lo verdadero. (2003:93)

Puntualmente respecto a la novela citada, García Márquez ha negado enfáticamente su voluntad de que su obra máxima sea llevada a la pantalla grande.

Y en relación con la escasez de ideas para producir películas, según venimos desarrollando en este trabajo, el escritor enfatiza:

...la existencia de una base literaria es una prueba de la servidumbre que el cine arrastra aún en relación con la literatura. Pensando como escritor y no como cineasta, yo creo que el ideal es que los escritores nos dediquemos a escribir nuestros libros y los directores sean capaces de contar sus películas directamente, sin utilizar esa base literaria. El cine tiene urgencia de eso, porque aunque no le faltan directores ni fotógrafos ni sonidistas ni técnicos de ninguna clase, no tiene grandes guionistas. Y los directores –que al fin y al cabo, queramos o no los escritores, son los autores de la película–, tienen que decidirse a hacer ellos mismos su historia sin base literaria. Ese es mi punto de vista. (2003:82)

Cándido Fernández se ha expresado también de manera equivalente a lo expresado por García Márquez, refiriéndose a la calidad del resultado de una conversión fílmica sobre un texto literario:

Frente a estas posturas en la adaptación de las obras literarias surgieron autores que postulaban poner el cine al servicio de la obra impresa. Su trabajo consistió en un registro diligente que traspasaba con fidelidad la totalidad del texto. La norma era, en este caso, una rigurosa escrupulosidad. Fidelidad a la letra y a la sustancia del libro. Transcripción pura. Sin embargo, la concreción de la imagen visual no podía competir, ni puede, con la sugerencia de la imagen mental propia de la literatura. A la postre, el cine ofrecía una obra empobrecida, por lo que hubo que buscar nuevas vías de relación entre los medios. No hace muchos años se pensó que la solución era interpretar cinematográficamente el texto literario, esto es, completar el libro con el agregado fílmico. Se pretendía dinamizar el texto teatral o novelesco con las piruetas de la cámara y variación de los escenarios [...] El resultado es un tipo de vicio que acaba desvirtuando lo cinematográfico y lo literario, un híbrido sin autonomía poética. (1973:33)

Si bien en el pasado hubo películas basadas en obras literarias con muy buena repercusión tanto en la crítica especializada como en el público espectador, podría llamar la atención la negativa del escritor colombiano sobre tales adaptaciones. Sin embargo, debemos tener en cuenta que un apasionado de la narración literaria como García Márquez difícilmente podría aceptar la convivencia entre la literatura y el cine, por ser ambas formas de expresión artística tan distantes entre sí. Es probable que este autor de varios *best sellers* no vea en las adaptaciones fílmicas un homenaje, sino que – como hemos leído en sus propias declaraciones– las considere una fuente de argumentos para que los cineastas puedan “contar sus películas”, a falta de ideas para hacerlo.

3.2.3 *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA*: CRÓNICA DE UN FRACASO CINEMATOGRAFICO ANUNCIADO

Aun a pesar de su negativa, en 2006, este escritor ganador del Premio Nobel de Literatura vendió los derechos de otro de sus éxitos, *El amor en los tiempos del cólera*. El productor de la cinta, Scott Steindorff, había leído la novela años antes y convenció al autor de realizar una adaptación fiel a la obra. García Márquez se había resistido, no sólo por su postura en contra de las adaptaciones cinematográficas, sino porque rechazaba la idea de una película de habla inglesa. Luego de un año y medio de perseverantes gestiones, Steindorff convenció al autor bajo la promesa de no realizar una versión “hollywoodense” de su libro. Cabe destacar que la escritura del guión estuvo a cargo de Ronald Harwood, quien en 2002 ganó un premio Oscar por su trabajo como guionista en la película *El pianista*.

Sin embargo, a tono con las conversiones fílmicas de la última década, el tiempo le daría la razón a la postura original de García Márquez. El filme recibió críticas negativas en Estados Unidos; las ventas de taquilla fueron bajas y, en Colombia, la repercusión fue regular. Las críticas atacaron principalmente la elección del elenco, al que calificaron de inapropiado para dar vida a los personajes de la novela. A su vez, las actuaciones fueron catalogadas como exageradas y poco creíbles.

3.3 LOS CUENTOS QUE TAMBIÉN FUERON HOMENAJEADOS

No solamente las novelas han contado con numerosas e interesantes adaptaciones fílmicas en el siglo pasado. A pesar de que la extensión reducida del cuento requiere de la destreza del guionista para estirar la duración de la trama, y así poder adaptarlo a un filme, varios cuentos han sido también convertidos en películas de importante trascendencia.

El clásico de Dickens “Cuento de Navidad”, fue adaptado al cine en 1951 y en 1983, esta última versión de la mano de la factoría Disney, y con el título *Cuento de Navidad de Mickey*. El mismo cuento fue adaptado en 1935 con el título de *Scrooge*, apellido del protagonista de la obra.

Edgar Allan Poe posee un historial importante de cuentos adaptados al cine. Entre los más destacados podemos citar “El gato negro”, según versiones de 1941, de 1966

y de 1981; “La caída de la Casa Usher”, adaptado en 1952, en 1960 y en 1980; “Los crímenes de la calle Morgue”, adaptado por primera vez en 1932, y nuevamente en 1973, en esta ocasión mediante la película estrenada bajo el título de *La masacre de la calle Morgue*.

Cabe mencionar que uno de sus poemas más célebres, “El cuervo”, tuvo también su versión fílmica, en 1963.

3.4 LA DECADENCIA DE LA INDUSTRIA FÍLMICA Y SU IMPACTO EN LAS ADAPTACIONES LITERARIAS

Excepto en los casos puntuales que hemos analizado, en la década presente la calidad de las adaptaciones fílmicas disminuyó considerablemente. La decadencia de la industria cinematográfica estadounidense, afectada por la escasez de ideas y por los constantes conflictos gremiales, cambió el concepto de adaptar obras literarias como un homenaje por usufructuarlas para obtener ideas para guiones. Es más, en los últimos años se han filmado nuevas versiones sobre películas basadas en novelas, como fueron los casos de los estrenos recientes de *Guerra de los mundos* (esta vez dirigida por Steven Spielberg) o *La profecía*. A su vez, esta lamentable tendencia moderna de producir secuelas sobre películas exitosas ha desvirtuado también el concepto de adaptación literaria. Este es el caso de *El silencio de los inocentes*, sobre la novela *El silencio de los corderos*, de Thomas Harris. La película fue estrenada en 1991 y resultó ganadora de varios premios Óscar. Debido a su éxito, a esta producción les siguieron las películas *Hannibal* (2001), *Dragón rojo* (2002) y *Hannibal: el origen del mal* (2007), todas con un nivel de repercusión irregular. Éstas, a su vez, están basadas también en novelas escritas por el mismo autor, a quien la crítica especializada le ha remarcado un estilo de escritura vinculado a lo cinematográfico en los libros posteriores a *El silencio de los corderos*.

Este panorama nos indica que, para los años próximos, la industria cinematográfica se seguirá orientando a producir nuevas versiones de adaptaciones ya realizadas, o a generar secuelas de conversiones fílmicas que fueron exitosas. Por todo esto podemos augurar que será poco probable encontrarnos frente a realizaciones cinematográficas con el grado de sofisticación técnica y argumental que tuvieron aquellas de las que fuimos espectadores en el siglo pasado.

4. DE NOVELA LITERARIA A GUIÓN DE CINE

4.1 LA COMPLEJIDAD DEL GUIÓN ADAPTADO

Desde el momento en que un estudio compra los derechos de una obra narrativa para llevarla al cine, la responsabilidad principal de que la novela pueda ser convertida en una producción fílmica recae en el guionista. El trabajo de transformar la estructura narrativa del libro en una estructura de guión se denomina “guión adaptado”.

Por supuesto, el proceso que involucra al guión adaptado es proporcionalmente más complejo cuanto más rica, narrativamente hablando, es la obra. Ahora bien, como se ha expuesto en el capítulo dos, existen novelas concebidas como potenciales guiones de cine, las cuales simplifican el trabajo de adaptación del guionista. Pero, profundizando en los casos en que el procedimiento de adaptar la obra es delicado, existen diversas dificultades a la hora de llevar a cabo el proceso.

La complicación por excelencia que caracteriza al trabajo del guión adaptado resulta muy bien definida por Enrique Martínez-Salanova Sánchez en su libro *Aprender con el cine, aprender de película: una visión didáctica para aprender e investigar con el cine*. Aquí el autor sostiene lo siguiente:

Los principales problemas para convertir una novela en guión de cine son la extensión y la complejidad psicológica de los personajes y de las situaciones. Para trasladar sin distorsionar, o para llevar al cine con dignidad una novela larga como *Los hermanos Karamazov*, serían necesarias muchas horas de película. Para evitar ese problema, un buen guionista debe seleccionar la acción principal de la novela y procurar contarla en no mucho más de cien páginas. Esa es la medida aproximada de una película que dura hora y media. La novela antes citada se ha llevado al cine en varias ocasiones y nunca se ha podido entrar con profundidad en sus personajes. (2002:124)

Este aspecto de la adaptación literaria suele ser la causa que lleva la película resultante al fracaso. Si bien este autor se refiere a diferentes técnicas para plasmar el carácter psicológico de los personajes –como el recurso de la voz en *off* o la inclusión de escenas retrospectivas (*flashbacks*, en la jerga cinematográfica)– que explican su pasado y su desarrollo mental, estas herramientas nunca pueden igualar a la riqueza expresiva de la obra literaria. Sin embargo, recordando la popular premisa “Una imagen vale más que mil palabras”, a veces una manera eficiente de complementar esta carencia de los

aspectos psicológicos de una novela es realzar las cualidades audiovisuales del film. De hecho, las falencias narrativas de una producción cinematográfica también suelen reflejarse en la trama argumental, y generalmente también se perciben las limitaciones del cine si en la obra se tratan temas de índole filosófica. Estos aspectos tan atractivos en una novela, acompañados de una escritura hábilmente elaborada, peligran en el proceso de adaptación al metraje de una película.

Pese a que la crítica en general suele descalificar el uso de recursos visuales y sonoros para impactar al espectador en la adaptación de obras literarias, resulta sin embargo necesario aplicar las ventajas tecnológicas en la conversión al celuloide. En cuanto a géneros tan importantes por su impacto visual y auditivo, como por ejemplo el de la ciencia ficción, la novelista y ensayista estadounidense Susan Sontag explica en su ensayo *Contra la interpretación*:

Naturalmente, las películas son deficientes allí donde las novelas de ciencia ficción (algunas de ellas) son fuertes: en lo científico. Pero, en lugar de una elaboración intelectual, pueden proporcionar algo que las novelas nunca podrán proporcionar: elaboración sensorial [...] Las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de catástrofes, que es uno de los temas más antiguos del arte. (1969:47).

El despliegue audiovisual que caracteriza al cine tiene, además, un efecto extremadamente contundente en el espectador: su capacidad para conmovirlo mediante la fuerza de una imagen que lo impacte o una melodía que lo estremezca. Un guionista con el tacto suficiente para emocionar a la audiencia puede plasmar en una imagen, o a través del sonido, un golpe de efecto que al escritor pudo haberle llevado páginas enteras producir. Esta superioridad del guionista sobre el escritor literario es una herramienta sumamente provechosa en el momento de llevar a cabo el escrito de la adaptación cinematográfica de la novela. Un artista calificado del guión puede lograr, en cuestión de segundos, transportar al espectador a ese universo fascinante que en algún momento soñó plasmar el escritor a través de su prosa.

Al respecto, José Luis Sánchez Noriega manifestó que el cine es “un espacio mítico capaz de identificaciones y proyecciones del sujeto [...], lugar de evasión frente a una realidad provinciana o triste o una situación personal insostenible”. (2000:35)

4.1.2 EL SEÑOR DE LOS ANILLOS: LA ADAPTACIÓN MÁS COMPLEJA DEL CINE MODERNO

Uno de los casos más interesantes para comprender el efecto de un guión adaptado exitosamente es el de la realización cinematográfica de la trilogía *El señor de los anillos*, del escritor inglés John Ronald Reuel Tolkien.

El encargado de llevar a cabo esta producción (postergada desde hacía varias décadas por la magnificencia de la obra y por la complejidad de su narración) fue el guionista, productor y director neozelandés Peter Jackson, quien siempre se definió como un apasionado de la obra fantástica de Tolkien. Consultado en una entrevista sobre las dificultades de plasmar en un guión las numerosas subtramas de las novelas de esta saga –especialmente en el caso de los volúmenes *Las dos torres* y *El retorno del rey*–, el cineasta explica algunos de los cambios que tuvo que llevar adelante:

Añadimos dinámicas de personaje. Los *flashbacks* de la historia de Aragorn y Arwen no existen en el libro de *Las dos torres* [subtrama descrita en el Apéndice “A” del libro *El retorno del rey*], pero los añadimos para la película. La batalla con los wargos en la mitad de *Las dos torres* tampoco está en el libro, pero necesitábamos eso para poner la vida de Aragorn en peligro para crear un grado de tensión en ese punto de la historia. El guión tenía que estar estructurado en modos concretos que fueran diferentes de la novela. Alteramos *Las dos torres* más que las otras dos. *El retorno del rey* siguió los ritmos básicos del libro.¹⁴

La obra de este autor literario inglés se caracteriza por una descripción exhaustiva y extremadamente rica en detalles del mundo que concibió para la ambientación de la trama. Afortunadamente para Jackson, el paisaje de Nueva Zelanda (país donde se filmaron las tres películas durante dos años consecutivos) resultó propicio para plasmar los escenarios naturales que se describían en los libros. Otras locaciones como castillos, fortalezas, torres y hasta un intimidante volcán en constante erupción fueron recreadas mediante sofisticadas técnicas de efectos visuales generados por computadora, basados íntegramente en las descripciones que se detallan en la obra.

Otro de los aspectos más espectaculares de esta saga literaria, y que significaron un complejo desafío para su adaptación fílmica, fueron las batallas épicas narradas en la historia, las cuales requerían de la puesta en escena de decenas de miles de humanos, animales y criaturas fantásticas que combatían entre sí en inmensos parajes y edificaciones. Para lograr este efecto, el cineasta recurrió a la generación de personajes me-

¹⁴ De la entrevista realizada por Joe Fordham para la revista Cinefex, número 96, julio de 2009. Disponible en <http://www.elfenomeno.com/info/ver/9011/titulo/Entrevista-a-Peter-Jackson-en-Cinefex>

dian­te efectos de computación, que permite animar cada uno de estos elementos indi­vidualmente, y logra de esta manera retratar el escenario bélico que Tolkien relató en sus novelas.

Por supuesto, para una adaptación cinematográfica (como ya hemos visto ante­riormente), el aspecto realmente desafiante es el relato de la trama y la caracterización psicológica y emocional de los personajes. Para este objetivo, Jackson realizó un minu­cioso trabajo eligiendo actores que más se adecuaran al perfil de los personajes involu­crados en la historia. Además, el realizador de las películas, en colaboración con su esposa, la guionista Fran Walsh, dedicaron la mayor parte del período de preproducción de la saga cinematográfica para escribir las líneas de diálogos del guión, para que simul­áneamente se presentara el argumento y se retratara la personalidad de los integrantes de la trama, con la mayor fidelidad posible.

La calidad de la adaptación de la trilogía de *El señor de los anillos* al cine le va­lieron a Jackson y su equipo once premios Óscar, entre los cuales se encuentra el reco­nocimiento por la categoría Mejor Guión Adaptado.

4.2 EL GUIÓN ADAPTADO EN EL CINE ARGENTINO

En nuestro país, las producciones cinematográficas se valen de argumentos propios –es decir, no basados en la literatura– para la redacción de los guiones. Sin embargo, este año se estrenaron dos filmes originados en éxitos literarios –el término *best seller* no está del todo acuñado para el mercado autóctono–, con importantes repercusiones en la taquilla nacional.

4.2.1 *EL SECRETO DE SUS OJOS*: UNA ADAPTACIÓN FÍLMICA LOCAL CON CALIDAD INTERNA­CIONAL

El primero de los dos casos mencionados es el de la película *El secreto de sus ojos*, inspirada en la novela *La pregunta de sus ojos*, del escritor Eduardo Sacheri. Esta pro­ducción, dirigida por Juan José Campanella, director argentino con experiencia en reali­

zaciones para cine y televisión en Estados Unidos,¹⁵ se está convirtiendo en una de las películas más consagradas en la historia de la cinematografía nacional, y en firme aspirante a varios premios de festivales de cine internacional.

Es interesante destacar que la escritura del guión de la película corrió por cuenta del mismo Sacheri, lo que en primera instancia podría garantizar la fidelidad de la adaptación fílmica de la novela. Por su parte, Campanella tuvo la responsabilidad de plasmar en la pantalla el espíritu del guión y hasta recrear, mediante tecnología digital, los escenarios de la época en que está ambientada la mayor parte de la novela, es decir, en la ciudad de Buenos Aires de la década del setenta. En un reportaje para una revista de cine local, el director explica algunos de los aspectos que tuvo que considerar al momento de dirigir la película:

Queríamos ser muy fieles en todo. Las escenas en Tribunales tienen un trabajo de efectos visuales increíble. Por ejemplo, las columnas y las pinturas están descascaradas ahora, así que las tuvimos que recrear digitalmente. En las dos oficinas que usamos filmamos de noche porque de día trabajaban. No podíamos tocar nada, pero sí nos dejaban poner algunos paneles para tapar los monitores o las computadoras. En Retiro, donde también transcurren algunas escenas, el hall central está lleno de locales con luces de neón que hubo que borrar, así como los trenes nuevos, para poder colocar los de la época.

Hay una escena que transcurre en una cancha de fútbol, que en Hollywood hubiera requerido de muchísimas personas, pero acá se hizo con alrededor de diez y quedó a un nivel superlativo. [...] [La toma] empieza a un kilómetro de la cancha en una vista aérea, y termina en un primer plano en medio de la tribuna después de haber pasado por toda la estructura, todo en una sola toma.¹⁶

A su vez, en la misma nota, Sacheri comenta cuál fue su impresión cuando le ofrecieron la adaptación al cine de su novela: “Tenía la fantasía [de que su libro sería adaptado], pero la tenía porque varias personas me decían que las historias de mis cuentos son muy cinematográficas, aunque sigo sin entender cuál es la cualidad que tienen.”¹⁷

Cabe destacar que la enorme repercusión comercial de esta película está impactando en forma considerable la tendencia de adaptar éxitos literarios en el ámbito cine-

¹⁵ Además de haber dirigido películas de excelente repercusión en la taquilla local como *El hijo de la novia* y *Luna de Avellaneda*, Campanella estuvo también a cargo de la dirección de dos películas estadounidenses. A su vez, también dirigió dieciséis episodios de la serie *La ley y el orden*, y un capítulo de *Dr. House*, que resultó ser el de mayor rating (el décimo segundo episodio de la tercera temporada).

¹⁶ Leonardo González, «Sr. Suspenso: Juan José Campanella», Revista *La cosa*, agosto de 2009, p. 27.

¹⁷ Leonardo González, «Eduardo Sacheri: Suspenso made in acá», Revista *La cosa*, agosto de 2009, p. 28.

matográfico nacional. Podemos esperar, por lo tanto, una importante sucesión de películas basadas en novelas de autores argentinos en los próximos años.

4.2.2 *LAS VIUDAS DE LOS JUEVES*: UNA NOVELA DE LECTURA ÁGIL, PERO UNA PELÍCULA A RITMO PAUSADO

Esta obra, ganadora del Premio *Clarín* de Novela en 2005, fue también adaptada al cine durante el 2009, por el reconocido director local Marcelo Piñeyro. Cabe destacar que el libro resultó seleccionado entre 1367 originales, cifra récord en la entrega de los premios a la literatura de ficción del mencionado multimedios.

Su autora, Claudia Piñeiro, cuenta como experiencia previa el haber escrito guiones para televisión. Esta faceta profesional de la escritora pudo influir en la narración de la novela, y haberla concebido probablemente para una futura adaptación fílmica, que finalmente se concretó. De hecho, en la contratapa del libro, puede leerse la siguiente crítica del escritor y periodista Eduardo Belgrano Rawson: “Una historia atrapante, de ritmo cinematográfico [...]”.¹⁸

Consultado acerca del proceso de filmación, el director explica algunos de los aspectos de la novela que tuvo que considerar en la película:

Yo creo que pueden encontrarse muchas diferencias entre la novela y el guión de la película. La verdad es que al libro ya lo tengo muy borrado de mi mente, pero de partida puedo decir que tiene una estructura narrativa muy clara para lo que es una novela, pero que nosotros desechamos para una película. Tiene una construcción a partir de un relato de viñetas y esas viñetas conforman un fresco. Nosotros, en cambio, tomamos un espacio-tiempo infinitamente más breve, una estructura en dos tiempos que arrancan paralelamente y pusimos más énfasis en la construcción y descripción de los personajes que en la construcción y descripción del entorno de esos personajes, aspecto muy fuerte en la novela. En ella es central el hecho de mostrar las particularidades de la vida en un country, mientras que en la película son infinitamente menos importantes. Digamos que, aunque aparecen, no están tan desarrolladas. Por otro lado, la película está muy basada en lo que pasa a los personajes y la novela no lo está en absoluto. En definitiva, ésta y aquella tienen mecanismos constructivos y narrativos diferentes, pero todo el material de la película es material extraído de la novela.¹⁹

¹⁸ Según edición de Alfaguara, Buenos Aires, 2005.

¹⁹ Camilo de Cabo, «Suspense criollo», Revista *La cosa*, septiembre de 2009, p. 60.

Las viudas de los jueves, en su versión fílmica, tuvo críticas en general poco favorables. Al respecto, en la revisión del diario *La Nación*, el crítico Fernando López comenta:

...al ensanchar el campo de observación –cuatro matrimonios jóvenes que han sostenido hasta ahí una relación formalmente amistosa, más todos los secretos, miserias, mezquindades y vergüenzas que ocultan–, resulta casi inevitable que se pierda espesor en el retrato de cada personaje; que aun tratándose de un relato coral unos cobren mayor relieve que otros y que deba recurrirse varias veces al diálogo explicativo para exponer en palabras lo que debería sugerirse a través de los comportamientos. Un silencio, un gesto, un detalle en la puesta en escena, un punto de vista de la cámara pueden ser, ya se sabe, más elocuentes que las palabras.²⁰

Uno de los aspectos más conflictivos a la hora de recibir la película por parte del público fue la dificultad para categorizarla en un género. Mientras que la novela retrata una realidad social bajo una trama de suspenso, la versión fílmica se inclina más abiertamente sobre el género dramático. En la crítica del diario *Clarín*, el periodista Miguel Frías explica:

Hay que aclarar –aún existen confusiones– que *Las viudas de los jueves*, ganadora del Premio Clarín de novela 2005, no es un *thriller*. Es, en todo caso, un fresco social –sobre el ascenso y caída de nuevos ricos, a lo largo de los '90, encerrados en el paraíso/prisión de un country– con una trama de suspenso que abre, tiñe y cierra las historias enlazadas, meses antes del estallido social de 2001. Para ajustarse a los códigos cinematográficos, Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras, su coguionista, se apoyaron en los elementos dramáticos de la historia, condensándolos, y también crearon otros: el resultado es satisfactorio.²¹

Es probable que la falta de una trama de suspenso haya influenciado negativamente en el ritmo de la película, a diferencia de lo que sucede con la novela, que se destaca por proporcionar una lectura ágil. No es de extrañar entonces que el público esperara obtener el mismo clima de tensión en la adaptación al cine.

Por otra parte, la escasa repercusión en la taquilla de la película se debió en gran medida al estreno inmediatamente posterior a *El secreto de sus ojos*, que opacó la proyección de audiencia que podría haber tenido la producción de Marcelo Piñeyro.

²⁰ Fernando López, «Dinero, trivialidad y vidas vacías», [en línea], 10 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar>

²¹ Miguel Frías, «Las viudas de los jueves: ascenso y caída en el country», [en línea], 9 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.clarin.com>

De todas maneras, es importante destacar que ambas películas cuentan con un presupuesto por encima de la media que suelen recibir las realizaciones cinematográficas argentinas. Esto implica que la industria está apostando contundentemente en la adaptación de éxitos literarios de origen nacional.

4.3 CLAVES PARA LA ADAPTACIÓN EXITOSA DE UNA NOVELA A UNA PELÍCULA

Sánchez Noriega afirma que “una adaptación se percibirá como legítima siempre que el espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonable al original literario”. (2000:56)

Como hemos visto hasta ahora, las conversiones cinematográficas mejor recibidas por los espectadores son aquellas que logran captar el espíritu de la obra de origen.

La recreación audiovisual de los elementos que se describen en una novela, como los escenarios o la caracterización física de los personajes, no resultan ser el aspecto de mayor complejidad. De hecho, ésta es la instancia en que más se luce la adaptación fílmica, en contraste con la dificultad que implica para el escritor la descripción de todo aquello que sólo se percibe mediante los sentidos y que debe explicarse con palabras. Es en la caracterización psicológica y emocional de los personajes, y en la narración de la trama, en donde la adaptación al cine tiene más posibilidades de fallar. Solamente aquellos cineastas que, a través de diferentes técnicas, han encontrado la manera de transmitir al espectador estos elementos fundamentales de la literatura son los que se han consagrado con adaptaciones adecuadas a las novelas sobre las que se basan.

El problema en la industria radica en que, en la mayoría de los casos, ante la falta de ideas originales para crear guiones, se recurre a la literatura sólo para obtener, precisamente, ideas. Si el espectador que leyó la novela de origen se siente defraudado al no percibir el espíritu verdadero de la obra en la película, la adaptación resulta un fracaso inmediato. Afirmando esta premisa, podemos citar a Pere Gimferrer, quien sentenció que el cine “debe producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra– produce la novela en el lector”. (1985:61)

CONCLUSIÓN

Hemos comprobado, a lo largo de la exposición de este trabajo, el estrecho vínculo entre las formas de expresión artística del cine y las de la literatura en estos últimos años. Hemos demostrado, además, que se establece una especie de relación simbiótica entre ambas: la literatura moderna se produce en función a su posible adaptación cinematográfica, y el cine se nutre del universo literario para encontrar películas que producir.

Para verificar lo expuesto, hemos analizado el perfil de los autores actuales reconocidos como creadores de *best sellers*. En todos los casos analizados vimos que se trata de profesionales en diferentes áreas que nada tienen que ver con el universo literario, y que su producción narrativa parece influida por el auge de la era audiovisual. Estos escritores modernos centran sus creaciones en los contextos profesionales sobre los que se desenvuelven en su vida real. Esta tendencia ha dejado atrás el sofisticado nivel de abstracción y la profundidad filosófica con que nos deleitaban los autores de épocas anteriores. La narrativa de los autores de ahora parece vinculada solamente a lo real, a lo concreto, a lo tangible.

También hemos revisado ejemplos de novelas deliberadamente concebidas para ser trasladadas al cine. Se trata de *best sellers* literarios de fácil conversión a historias para exhibir en las salas de cine, que requieren escaso esfuerzo de los guionistas justamente por la técnica narrativa poco trabajada desde el punto de vista literario. Es de destacar que, con éxito de taquilla relativo, estas adaptaciones no logran el nivel de trascendencia que alcanzaron los originales literarios. A pesar de todo esto, el cine, en su agonía a causa de la carencia de nuevas ideas, de nuevas historias con las que deleitar a los espectadores, no cesa en su afán de imitar –muchas veces con extrema torpeza– la visión que el escritor dio de su historia.

A modo de comparación con lo que sucedía en la época de oro de la industria cinematográfica, hemos hecho un repaso también de las novelas y de los cuentos que tuvieron sus adaptaciones fílmicas durante el siglo pasado. Nos encontramos con que las películas que resultaron de esas obras se convirtieron en hitos del cine, y en numerosos casos su calidad opacó la repercusión editorial de los libros en que se inspiraron. Como señalamos oportunamente, era la época en que el cine homenajeaba a la literatura, en que la versión cinematográfica presentaba también un costado diferente de la visión del escritor, transformándose en un complemento de la obra literaria. El cine no necesitaba

nuevos argumentos, no necesitaba sustraerlos de otras formas de expresión artística. En el mundo de los cineastas había argumentos en abundancia.

Esta involución en la calidad de las adaptaciones cinematográficas de la literatura de ficción nos indica claramente que el cine ya no homenajea a la literatura: necesita desesperadamente de ella.

En última instancia, hemos explicado algunas de las características conceptuales del proceso de adaptación cinematográfica, según sus propios protagonistas. Aquí vemos la complejidad que conlleva una conversión cinematográfica, tanto a nivel argumental como técnico. Hemos analizado también qué elementos debe tener una adaptación para que el resultado sea óptimo y que el público logre identificar la película con la obra de origen.

Por todo lo expuesto hasta aquí, demostramos fehacientemente que la relación entre cine y literatura es cada vez más estrecha. Por su parte, la industria cinematográfica ha encontrado en la narración literaria la vertiente de donde extraer los argumentos para sus producciones. La tendencia actual indica que en la mayoría de los casos, los resultados rayan el límite entre lo intrascendente y lo mediocre. Sin embargo, hemos visto casos de adaptaciones en que los cineastas se han esmerado en lograr películas que capten el espíritu de la obra y que sean exitosas por sí mismas, más allá de las novelas que les han servido de inspiración.

Sin lugar a dudas, la literatura es la mayor perjudicada en esta simbiosis artística. No estamos haciendo un juicio de valor sobre la calidad de la literatura moderna. No basamos esta sentencia en que los escritores de antaño tenían una prosa infinitamente más rica en lo narrativo o que sus tramas eran más elaboradas. El perjuicio al que nos referimos radica en que quienes producen literatura moderna no lo hacen como una expresión artística diferente a las demás, como el artista plástico o el músico. El perjuicio para la literatura radica en que la narrativa actual, en mayor medida, se escribe en función de otra forma de expresión artística, o sea, el cine. La literatura parece ir perdiendo su independencia como forma de manifestación del arte.

¿Cuáles son entonces las perspectivas de la literatura de ficción? Así como la expresión artística literaria ha mutado con el correr de los siglos, tal vez nos encontremos frente a una tendencia pasajera. Es muy probable, por un lado, que en algún momento surja una nueva oleada de escritores puramente literarios, que reivindiquen la escritura como manifestación del arte independiente de esta fiebre por lo audiovisual en la que estamos inmersos. Por otro, esta evolución tecnológica quizás llegue a un punto en que

su forma de expresión artística sea totalmente ajena a la literatura y, por lo tanto, ya no pueda inspirarse en ella. Y entonces, la expresión literaria encontrará su propio rumbo para subsistir.

Al menos, hasta el presente, a pesar de las maravillas de la revolución tecnológica audiovisual, el libro, como objeto para transmitir la palabra escrita, no ha desaparecido, y seguramente está lejos de hacerlo.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

FERNÁNDEZ, C. (1973) *Iniciación al lenguaje del cine*, Madrid: Editorial Herardo.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1991) *Notas de prensa 1980-84*, Madrid: Mondadori España, S.A.

GIMFERRER, P. (1985) *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta.

KENNEDY, W. (2003) “El naufragio del novelista en el cine”, en Redford, R., *Así de simple*, Barcelona: Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños (Cuba) Ollero y Ramos Editores.

KING, S. (2003) *On writing: a memoir of the craft*, Nueva York: Scribner.

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. (2002) *Aprender con el cine, aprender de película: una visión didáctica para aprender e investigar con el cine*, Barcelona: Grupo Comunicar.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.

SONTAG, S. (1969) *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix-Barral.

SZABO, I. (2003) “Las enormes ventajas y las lamentables perspectivas que trae consigo la imagen en movimiento”, en Redford, R., *Así de simple*, Barcelona: Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños (Cuba) Ollero y Ramos Editores.

ARTÍCULOS EN PUBLICACIÓN PERIÓDICA

DE CABO, C. (2009) «Suspense criollo», Revista *La cosa*, septiembre.

GONZÁLEZ, L. (2009) «Sr. Suspense: Juan José Campanella», Revista *La cosa*, agosto.

GUERREIRO, L. (2001) «*Best sellers* con prestigio», Revista *La Nación*, 16 de diciembre.

NAVAJAS, G. (2000) «El futuro como estética. ¿Es posible la escritura en el siglo XXI?», Revista *Salina*, 14 de noviembre.

MARTÍNEZ, E. (2004) «Ataque y defensa del *best seller*», Revista *Ñ*, 17 de enero.

SOTO, M. (2009) Entrevista a Carla Guefelbein, Diario *Ámbito Financiero*, 14 de octubre.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

FORDHAM, J. (2004) *Entrevista a Peter Jackson* [en línea], Estados Unidos: CINEFEX [consultado el 8-09-09]. Disponible en:
<http://www.elfenomeno.com/info/ver/9011/titulo/Entrevista-a-Peter-Jackson-en-Cinefex>

LÓPEZ, F. «Dinero, trivialidad y vidas vacías», 10 de septiembre de 2009 [en línea]. [Consultado 26-10-09]. Disponible en
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1172611

FRÍAS, M. «Las viudas de los jueves: ascenso y caída en el country», 9 de septiembre de 2009 [en línea]. [Consultado 26-10-09]. Disponible en
<http://www.clarin.com/diario/2009/09/10/um/m-01995397.htm>