



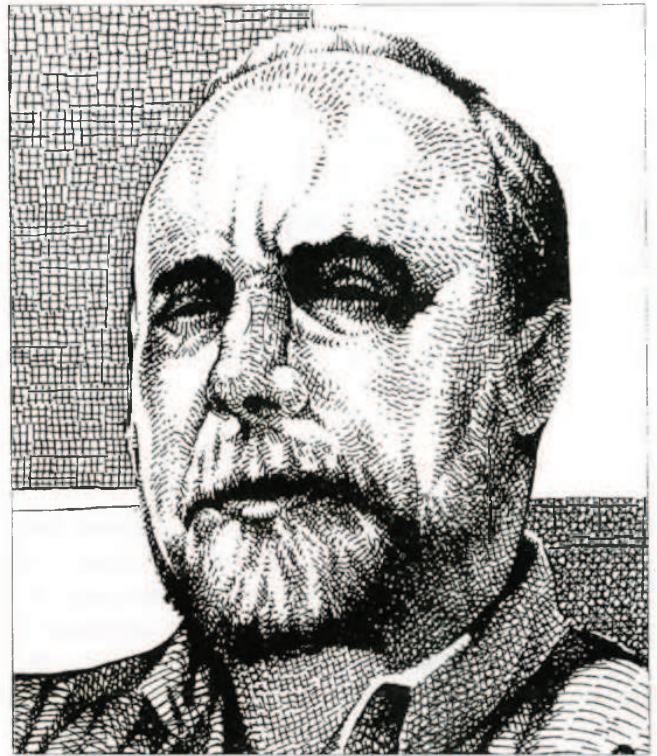
haciéndose usureros préstamos, incluso a veces cooperando uno con otro. Cien años después la influencia es ya mutua e irreversible. Si en un principio el influjo fue unidireccional, la cesión del argumento de una novela para con él rodar una película, poco a poco el influjo fue haciéndose de ida y vuelta, el de retorno con una nueva forma de contar la historia hasta el punto de que hoy puede hablarse ya sin desdoro de novelas escritas con estilo cinematográfico y no me estoy refiriendo a los best-sellers. La influencia es mutua e irreversible aunque ambos lenguajes sigan siendo, por más que paralelos, diferentes. Como la comunicación verbal y la no verbal, o aún más certeramente como la imaginación y la imagen. Hay recursos mutuos donde esto queda en clara evidencia, como por ejemplo en el monólogo interior y el primer plano, pongamos el primer plano de unos ojos; con ambos recursos el protagonista trata de transmitir un mensaje y, en efecto, quien no comprenda una mirada profunda difícilmente comprenderá una larga explicación. Ambos recursos son igual de eficaces y cualquier juicio de valor ha de rechazarse por falaz. Lo de "una imagen vale por mil palabras" no es un principio físico sino una frase publicitaria de Kodak aunque eso sí, la frase es una feliz imagen verbal.

Iberoamérica posee hoy en día un lenguaje narrativo excepcional, el de su novela, quizá el más poderoso y el más en forma del planeta, pero su lenguaje paralelo, el cinematográfico, no alcanza las mismas cotas por más que muchas de sus películas empiecen a sobresalir en el panorama internacional. *El lado oscuro del corazón*, *Un lugar en el mundo*, *Fresa y chocolate*, son títulos que pueden servir de ejemplo y que cito por ser los últimos que he visto. Y esto ocurre a pesar de que los dueños de la imaginación novelística, desde hace mucho, tratan de influir o al menos de estar presentes en el cine. Esta desigualdad es un buen motivo de reflexión.

En 1951 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escribían un ocioso prólogo a sus dos guiones cinematográficos *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. Cito dos de sus párrafos:

*Los dos films que integran este volumen aceptan, o quisieran aceptar, las diversas convenciones del cinematógrafo. No nos atrajo al escribirlos un propósito de innovación, abordar un género e innovar en él nos pareció excesiva temeridad. El lector de estas páginas hallará, previsiblemente, el chico encuentra chica, las perspectivas arriesgadas y el feliz desenlace. Es muy posible que tales convenciones sean deleznable; en cuanto a nosotros, hemos observado que los films que recordamos con más emoción (los de Sternberg, los de Lubitsch) las respetan sin mayor desventaja.*

*En contra de la opinión de Shaw, que sostenía que los escritores deben huir de los argumentos como de la peste, nosotros durante mucho tiempo creímos que un buen argumento era de importancia fundamental. Lo malo es que en todo argumento*



*complejo hay algo de mecánico; los episodios que permiten y que explican la acción son inevitables y pueden no ser encantadores. El seguro y la estancia de nuestros films corresponden, ay, a esas tristes obligaciones.*

Los dos guiones son aceptables, pero están muy lejos del fulgor, la belleza y la profundidad de los textos de las novelas de ambos escritores y mucho me temo que sus versiones cinematográficas tampoco nos deslumbren. *Los orilleros* se realizó, dirigida por Ricardo Luna, pero no la he visto. Los autores aplicaron su imaginación a lo que creían un nuevo género, el guión, concibiendo dos argumentos que aún privados de la imagen poseen valor literario intrínseco y evidente plasticidad, pero muy lejos, insisto, del habitual en sus novelas. El guión no es un género narrativo sino, a pesar de su decisiva importancia, una simple herramienta de trabajo para el director, una especie de máquina de traducir de uno a otro lenguaje narrativo; como dijo un cursi acertadamente "es lo que permite la transcodificación audioicónica de la imaginación a la imagen". Una herramienta en donde lo técnico prima sobre lo artístico, de ahí el relativo fracaso de Borges y Bioy Casares: los gourmets no tienen por qué ser buenos cocineros. Y, sin embargo, hay un aspecto en el que no les falló su instinto narrativo o su intuición para la pantalla, el de incluir esos episodios o secuencias que explican la acción y en definitiva la hacen progresar. Coincidían así con Billy Wilder: "Una película es como una partida de ajedrez, donde cualquier movimiento condiciona y determina el siguiente, un movimiento puede ser tan bonito





como se quiera, pero si no hace avanzar la historia no sirve para nada; una escena que pueda sacarse de una película sin que ésta pierda su sentido, es una escena incorrecta; escribir una película es lo mismo que jugar al ajedrez, escribir una novela es lo mismo que hacer solitarios”.

Hoy por hoy, en narrativa, el tópico más importante, en la doble aceptación de tópico, tema a tratar o problema sin resolver, es el de la mutua relación de los dos lenguajes y de cómo pasar de uno a otro, no sólo el cómo llevar la novela a la pantalla sino, en general, el cómo transformar una historia imaginada en imágenes reales. La dificultad es prácticamente irresoluble porque el lenguaje literario es analítico y el cinematográfico sintético, irresoluble a no ser que se acepte el hecho salomónico pero objetivo de que las dos narraciones resultantes son obras independientes.

El más poderoso talento de los novelistas iberoamericanos es el talento descriptivo mas, por desgracia, los textos descriptivos no se pueden fotografiar. García Márquez, en *Cien años de soledad*, describe las manos de la niña Rebeca, avistada por Ursula Buendía mientras trataba de ensanchar el negocio de los animalitos de caramelo, con estas palabras: “unas manos mágicas que parecían elaborar con hilos invisibles la trama de un bordado de novia”. La frase es hermosa, pero lamentablemente no puede filmarse. Descripciones tan clásicas como “la del alba sería”, o la de “apenas el rubicundo Apolo había asomado”, en el guión cinematográfico se condensan en un escueto: Exterior. Día.

Por supuesto que ciertas descripciones literarias sí pueden fotografiarse, incluso parece que lo están pidiendo, pero fotografiadas así, literalmente, resultarían mera ilustración del texto original.

Por supuesto que ciertas descripciones literarias sí pueden fotografiarse, incluso parece que lo están pidiendo, pero fotografiadas así, literalmente, resultarían mera ilustración del texto original. Ejemplo evidente el de la copla llanera recogida por Rómulo Gallegos en *Cómo encontré a los personajes de Doña Bárbara*:

*Sobre la tierra la palma  
sobre la palma los cielos  
sobre mi caballo yo  
sobre yo mi sombrero.*

Fotografiado textualmente y no con la debida sintaxis del lenguaje fílmico, el poema perdería su intencionalidad quedando reducido a una más o menos bella descripción paisajística.

A propósito del caballo; el profeta Glauber Rocha tiene una frase que aquí introduzco con calzador, “caballos y castillos siempre dieron buenas películas”. El plural complica todavía más el acceso al lenguaje cinematográfico puesto que habla de galopes, batallas, acción, o sea profusos medios técnicos y financieros que me recuerdan el gratuito apunte de Víctor Hugo (cito de memoria) “por el fondo del escenario pasa la caballería a la carga”. La frase de Rocha es falsa por incompleta, los caballos y los castillos sólo dan buenas películas “con un presupuesto adecuado”. Sobre este tema, como dijo Mac Arthur, volveré.

A caballo o a pie, los novelistas no consiguen trasvasar el caudal de sus fábulas al canal del cine porque sistemáticamente chocan contra la síntesis a que el guión obliga y la sintaxis en la cual se expresa. Y eso a pesar de sí entender el lenguaje cinematográfico, o sea las tomas, las elipsis, los fundidos, los encadenados, etc., como de hecho lo entendemos todos los ciudadanos puesto que desde nuestra infancia convivimos en un mundo poblado de imágenes. Según la Unesco en ninguna ciudad con más de un millón de habitantes se puede vivir a más de cien metros de un lugar en el cual no se esté exhibiendo una película. Gracias al televisor, por supuesto. Es la misma diferencia que existe entre comprender un idioma y escribirlo correctamente.

Como decíamos al principio la cámara es este espejo, en sentido estricto, que colocamos a lo largo del camino, un ojo que ve en lo que es y que no ve mal sino perversamente bien, y es con esta comunicación, no verbal sino visual, con la que los cineastas narran sus historias. La forma de moverse, de vestirse, de gesticular de un individuo proporciona un cúmulo de información sobre su carácter, sus emociones y sus reacciones hacia la gente que le rodea. Su comportamiento visual es de una importancia decisiva. En una habitación llena de gente, y sin necesidad de intercambiar palabra, dos personas pueden indicar una compleja relación preliminar sólo con los ojos: hacer contacto, replegarse tímidamente, tomar la iniciativa, interrogar, sondear, elegir, acercarse. También cuentan las expresiones faciales, la proximidad, el contacto físico si existe: a todos nos resulta más fácil decir “me gustas” con el cuerpo, y especialmente con los ojos, que con palabras. “Las palabras pueden muy bien ser lo que emplea el hombre cuando le falta todo lo demás” dijo Chaplin. El ojo del cineasta atento es cuerpo, y especialmente con los ojos, que con palabras. “Las palabras pueden muy bien ser lo que emplea el hombre cuando le falta todo lo demás”, dijo Chaplin. El ojo del cineasta atento es pues capaz de describirnos planos de insospechada complejidad. Del mismo modo, uno, novelista, desconfía del teléfono porque nunca está seguro de lo que realmente quiere decir la otra persona. Si no puedo verla, ¿cómo puedo adivinar sus sentimientos?

En el cine sonoro el único rastro auténtico, funcional y emotivo de lo literario es la palabra, o sea los diálogos, pues cualquier otra utilización de la misma, escrita o fuera de pantalla, es un peligroso síntoma de incapacidad narrativa. Cinematográfica, claro. Aunque también para los diálogos haya de tenerse en cuenta lo dicho para los textos descriptivos; los hay fáciles de leer, llenos de gracia y naturalidad, pero que no pueden ser representados por actores.

El español de Iberoamérica es una tupida selva lexical plagada de riesgos que utilizados inteligentemente se transforman en brillantes posibilidades para definir con eficacia el ámbito en que se producen: para subrayar matices y para matizar rayos y truenos. El que un mismo objeto o concepto posea un distinto vocabulario según países y el que un mismo vocablo disponga de acepciones varias según los mismos países, unido a la variedad fonética, es una herramienta expresiva de primer orden de la que



no disponen muchos idiomas ni cinematografías. Es un impagable plus para la puesta en escena y es la común sintaxis la que hace que este juego sea posible. Si con acento caraqueño una pareja dice de otra ausente: "son como cachicamo llamándole a morrocoy conchudo", se están definiendo a sí mismos (sólo en parte, claro está), además de informándonos, aunque haya palabras cuyo significado ignoremos, de que la pareja ausente "son tal para cual". Al saber que el cachicamo es el armadillo y el moco-rooy una especie de tortuga la frase gana en intención, la cual culmina al saber que conchudo es sinónimo de flojo, vago, dejado o huevón. La ventaja cinematográfica de nuestro idioma radica en el poder evocativo de su variedad fonética y lexical, de ahí que el "español neutro" propio de algunas versiones (casi siempre de origen norteamericano) con pretensión de llegar al mayor número de hispanoparlantes, se muestra ineficaz cuando no contraria a su objetivo pues crea una tierra de nadie con la que nadie se identifica. El café para todos no tiene sentido para quienes al pedir un determinado tipo de café lo demandan como periquito, guayoyo, medio pollo, refuerzo o cortado. Gracias a esta variedad, los diálogos manejados por un hábil cineasta y con independencia de su significado, adquieren o pueden adquirir un extraordinario poder de metaforización.

No hay nada, en teoría, que se oponga a que el estimable y original poder narrativo de los cineastas iberoamericanos alcance las mismas cotas de calidad que el de sus paisanos literarios, pero no se puede negar el hecho objetivo de que esto no es así en sus resultados, y la causa última, o si prefieren primera, es que el cine se puede intentar en pesos o pesetas pero sólo es viable en dólares contantes y sonantes. La novela no es sólo un lenguaje analítico sino una obra individual que el autor pergeña entre la soledad y el silencio de su estudio. La película es la labor de síntesis de mil iniciativas y artefactos que el director trata de coordinar en un multitudinario estudio en donde, como contraste definitivo, el silencio sólo se obtiene mediante una orden conminatoria: "silencio, se rueda". El cine es un trabajo colectivo, lo cual decide su naturaleza de tal forma que entre sus títulos de crédito no figura el epígrafe de autor (como en cualquier género narrativo) sino el de director (como en cualquier industria o actividad económica). El cine es el séptimo arte, pero también la primera industria cinematográfica. Sólo excepcionalmente se habla de cine de autor, cine del que en general los productores huyen como de la peste. La diferencia económica entre generar una novela o una película va mucho más allá de la diferencia de precios entre un lápiz y un tomavistas. El realismo mágico se puede plasmar con absoluta impunidad financiera en una página, pero traducirlo en imágenes, como decía el castizo, cuesta un huevo de la cara. Por volver a los caballos, ¿se imaginan el coste de rodaje de quinientos gauchos galopando en levitación sobre una pampa de intactos pastizales? Y mirando hacia el norte, ¿qué película no podría realizarse en el sur con sólo el presupuesto del prototipo mecánico del tiburón o

del programa infográfico de los dinosaurios? Tan deplorable y materialista asunto decide la situación de cine y cineastas en una Iberoamérica que, como decíamos al principio, se define en la superestructura cultural pero no en la realidad económica.

El *Pedro Páramo* de Carlos Velo no es desde luego el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, pero tampoco ninguna de las películas en las que interviene Rulfo como adaptador, guionista, argumentista o lo que fuera, unas diez o doce, llega a la altura de sus novelas. Cómo será que de algunos de tales films, de *Paloma herida* de Emilio Fernández, rejuraba no haber intervenido más que en calidad de taquígrafo. Su mejor empeño quizá sea el argumento de *El gallo de oro*, redactado en un lenguaje funcional y sin preocupaciones estilísticas, en contraste con la acabadísima elaboración formal de su obra literaria, pero manteniendo el don de sumergirnos en sus obsesiones a través de los trágicos amores del gallero Dionisio Pinzón y las canciones de palenques *La Caponera*. Que Rulfo conocía el oficio está fuera de toda duda; así ya en el guión expresa la decadencia moral de la pareja por corte directo, planeando una elipsis de varios años pero manteniendo a sus figuras principales, ya envejecidas, en la misma postura que guardaban en la toma anterior, lustros atrás. También lo demuestra con el inserto del súbito asalto de una imagen macabra en la mente del desdichado gallero, la de su difunta madre ayudándole a enterrar el gallo ganador imposible de revivir. Un guión con colaboradores de lujo: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón, el director. Pues bien, ni aún así *El gallo de oro* reluce lo que debiera.

Todo esto no quiere decir que tenga más imaginación quien dé más dinero disponga, sino que el paso de la imaginación a la imagen requiere de dos insoslayables capacidades, la del talento y la fiduciaria. El talento, como el valor, se les supone por igual a novelistas y cineastas, no es cuestión de dividirlos en indignos e indignados, puesto que quizá el discurso filmico no sea tan ajeno al literario como presumíamos. Tipos tan dispares como Nabokov o Einstein, a la pregunta de ¿en qué idioma piensa?, respondieron lo mismo: "no pienso en ningún idioma, pienso en imágenes". Con la segunda capacidad obligatoria, con las finanzas, no cabe ninguna suposición: el cine iberoamericano, sin capital, sin capacidad de endeudamiento, sin ayudas, sin una distribución transnacional, sin tantas cosas, difícilmente puede llamarse industria. Pero a pesar de los pesares sigue siendo arte y por ahí es por donde debe entrarle el agua al coco. Con sentido de la dignidad, inteligencia y coraje, en busca de una estética propia. Ahondando en la más indeclinable materia prima de sus imágenes, la magia de la imaginación creativa.

Así sea.

