

Géneros cinematográficos y literatura: un diálogo permanente

Ángel Luis Hueso Montón
Universidade de Santiago de Compostela

En un momento en que las relaciones entre el cine y la literatura son planteadas desde una gran diversidad de perspectivas, y en muchos casos buscando la renovación de los esquemas ya consagrados, vamos a intentar en estas páginas una reflexión sobre ambos campos utilizando como hilo conductor un concepto que puede parecer a priori excesivamente conservador y limitado, pero que estimamos posee, aún en el momento presente, una serie de posibilidades que es necesario explotar al máximo; nos referimos a los géneros.

El punto de partida fundamental en las consideraciones de nuestro estudio va a ser la estructura que los géneros han ido desarrollando dentro del ámbito del cine, si bien estableceremos a la vez las relaciones que han podido darse en diversos momentos con sus paralelos literarios y lo que ello ha supuesto para la constitución de unas formas especiales dentro de las imágenes animadas.

Es fácilmente constatable que los géneros cinematográficos han sido abordados desde muy diversos tipos de estudios, por lo que es necesario establecer aquellos aspectos que pueden merecer una atención mayor y que pueden condicionar el análisis que nosotros hagamos de ellos.

Como premisas de partida nos interesa destacar, especialmente, dos facetas: por una parte el carácter de *configuración temático-estética* que posee cada género y que posibilita el que con su aplicación podamos referirnos a un número concreto de filmes que poseen unas claves singulares que los definen y aglutinan. Este aspecto, que ha sido muy discutido por algunos teóricos y que a nuestro modo de ver hay que utilizar aunque no se deba tomar de una manera radical ni absoluta, viene a ser uno de los elementos más interesantes en relación al conjunto del mundo de la imagen, puesto que, por una parte, nos permite superar la individualidad de la obra concreta para poder establecer unos nexos comunes entre algunas de ellas, lo cual es un factor de clarificación científica muy importante, mientras que, por otra, nos sirve para poner de manifiesto las peculiaridades desde el punto de vista artístico que tiene el cine y que sirven para profundizar en su propia realidad.

Pero, por otro lado, los géneros tienen una *plena concepción histórica*, en cuanto que los podemos ver como algo vivo, evolutivo, fruto de una actividad humana concreta y pasando por diferentes fases a lo largo del siglo de existencia del medio cinematográfico, a la vez que se relaciona con diversos aspectos de la realidad social y, por ello y de manera precisa, reflejando en algunos casos una profunda vinculación literaria (aquella que hemos denominado en el título de esta intervención como **el diálogo permanente**).

Es fácil de comprender que, dentro de la limitación en que nos movemos en este momento, no parece apropiado (ni sería conveniente si no queremos caer en una exposición meramente enumerativa) hacer mención a todos los géneros cinematográficos, a los diversos momentos por los que han pasado a lo largo de su desarrollo en la historia, ni a los múltiples matices de su relación con otros campos expresivos y narrativos.

Por el contrario, centraremos nuestra exposición en aquellos que nos parecen especialmente significativos y abarcables desde las premisas de esta intervención (ciencia-ficción, terror, histórico), siendo conscientes de que dejamos de lado algunos casos que han merecido una gran atención y estudio, como es el del policíaco y su profunda relación con la novelística de muchos países y en concreto de la estadounidense, y que quizás por ello puedan ser más conocidos del público en general y sobre todo del especializado.

Es curioso constatar que ya en los primeros momentos de la historia del cine se empiezan a configurar una serie de notas muy singulares y que además perdurarán a lo largo de muchas décadas, sin las cuales sería difícil poder entender aspectos concretos de la evolución posterior de este medio; además estas claves nos facilitan un conocimiento (interesante para nuestro estudio actual y para establecer una fuerte perspectiva histórica) de cómo fueron consolidándose y alcanzando su desarrollo los géneros entendidos como formas expresivas con una peculiaridad temática y estética en el conjunto de los modelos cinematográficos.

Siempre que nos referimos a la primera etapa del cine hay que tener presente una premisa que puede parecer excesivamente generalista pero que condiciona cualquier afirmación que podamos hacer, como es el hecho de que cualquier acontecimiento o situación que suceda en el medio en ese momento está presidido por la búsqueda de su propia afirmación en todos los sentidos (desarrollo técnico, como espectáculo, en cuanto lenguaje, etc.); por ello deberemos valorar la presencia de tres aspectos íntimamente relacionados entre sí y que repercuten de manera capital en los primeros pasos de los géneros.

En primer lugar, no podemos olvidar que desde los propios orígenes del cine, la faceta de mero espectáculo se encuentra indisolublemente unida a la económica, lo que trae como consecuencia lógica el que se constate la necesidad de contar con un soporte de cierta entidad comercial, es decir, unos elementos que faciliten un mínimo de seguridad y

continuidad al trabajo que una serie de pioneros están iniciando y, que por sus propias condiciones, se presenta como incierto y con dudosas perspectivas de alcanzar un lugar en medio del gran número de espectáculos que en los años del cambio de siglo luchan por atraer al público.

Pero para poder alcanzar esta seguridad comercial, es necesario poseer una forma de expresarse (lo que denominamos código) que sea accesible al público (sin olvidar las condiciones sociales del momento, por ejemplo el elevado índice de analfabetismo), desarrollando todas aquellas posibilidades de que está dotada la imagen animada; la codificación que dió como resultado el Modo de Representación Institucional (MRI) estudiado de manera muy interesante por Noël Burch está en la base de estas claves que de forma lenta pero incontenible se van constituyendo como un “corpus” cerrado, van siendo accesibles a los espectadores y éstos comprenden cada vez con mayor seguridad y riqueza interpretativa.

Por último y en tercer lugar, es fácil de comprender que un camino especialmente idóneo para consolidar estas claves que exponemos, era tomar como referencia una serie de modelos literarios en los que unían su gran aceptación popular y el estar dotados de suficiente entidad narrativa como para poder ser asimilados por los autores cinematográficos.

Diversas y muy diferentes tendencias teatrales, entre las que no puede dejarse de lado la fuerza del vaudeville con su importante implantación popular, y corrientes novelescas tan destacadas en el momento como la que hunde sus raíces en el mundo histórico-romántico (o lo que podrían considerarse sus últimas manifestaciones) y la fantástica abanderada por Julio Verne, serán elementos que no podremos olvidar nunca al referirnos a la consolidación del cine primitivo, de sus géneros y del desarrollo posterior que experimentan.

Centrándonos en aquellos tres géneros que citábamos anteriormente, encontramos en ellos una serie de matices singulares en los que nos vamos a detener.

El **terror** posee una serie de claras vinculaciones con diversas corrientes literarias, pero de manera especial con la novela gótica y sus múltiples aportaciones, de la misma manera que recoge las claras influencias de una serie de autores destacados que a través de sus obras marcan a este género cinematográfico de manera indeleble.

Ya en la primera fase de la imagen animada, los años diez y principios de los veinte, se producen una serie de aportaciones singulares y, lo que adquiere una importancia especial, la consagración de unas fórmulas que, en algunas ocasiones, llegarán hasta épocas cercanas a nosotros; esta estructuración en gran parte literaria y su pervivencia por encima del paso del tiempo será un factor que, no nos cansaremos de apuntarlo, deberán tener siempre delante de los ojos los investigadores para calibrar con justeza la fuerza de una manifestación concreta.

En esos años aparecerán una serie de filmes que han pasado a la historia del cine, y de este género, por su carácter singular. *El Golem* (*Der Golem*, Henrik Galeen y Paul Wegener, 1914) recogía toda una serie de claves tanto literarias como de tradición popular hebrea que habían sido llevadas a la letra impresa por diversos autores en los años inmediatamente anteriores; pero destacaría de manera especial la interpretación realizada por el propio Wegener en 1920 (*Der Golem, Wie er in die Welt kam*, El Golem, cómo vino al mundo) en la que consagra la figura del hombre que busca la creación de un ser (en este caso recurriendo a claves religiosas y cabalísticas) con lo que entra en colisión con Dios, y la sublevación de la criatura frente a su creador (el Golem frente al rabí Loew).

Con rasgos similares, aunque se recurría al tema del dominio de la mente por un médico y sobre un sonámbulo, destaca la aparición de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919) dirigida por Robert Wiene sobre un guión original de Carl Mayer y Hans Janowitz, cuya repercusión en la historia del cine está por encima de cuanto brevemente podamos apuntar en este momento, si bien no podemos olvidar que será un punto de referencia continuo y de matiz culto para gran número de artistas, no sólo cineastas, en las generaciones siguientes.

Tampoco podemos olvidar obras de un relieve tan importante como *La carreta fantasma* (*Korkarlen*, 1920) dirigida por Victor Sjöström y *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) debida a la genial dirección de F. W. Murnau; en ambos casos, además, contamos con unas serias referencias literarias de partida que son particularmente interesantes, como es en la obra sueca la inspiración en la novelista Selma Lagerlöff que tanta repercusión tuvo sobre el conjunto del cine nórdico de ese período, y en la película de Murnau la contribución de Bram Stoker a través de su tantas veces citado y adaptado *Drácula*.

Buscando el establecimiento de una serie de grandes rasgos, podemos destacar cómo a partir de ese momento, el cine de terror va a volver de manera sistemática sobre muchos de los aspectos que se habían configurado en los años diez y veinte, encontrándonos con una serie de fases muy significativas y que han sido reiteradamente estudiadas por los investigadores.

La dedicación de la compañía Universal hacia este tipo de obras en los años treinta se ha convertido en un auténtico paradigma en el contexto de este género; los filmes se fueron escalonando a lo largo de los años y supusieron una reinterpretación de los grandes temas clásicos literarios (*Drácula* de Stoker, *Frankenstein* de Mary Shelley, *El lote nº 249* de Conan Doyle, que daría origen a *La momia*), si bien no puede negarse que se fue produciendo un agotamiento de las perspectivas cinematográficas (fue decisiva la incidencia de los aspectos comerciales y de espectáculo que comentábamos anteriormente) surgiendo obras muy alejadas no sólo de las bases literarias iniciales, sino también de lo que podría considerarse un análisis lógico de las claves simbólicas.

Esto es lo que surgió, por el contrario, al cabo de una serie de años y de la mano de otra compañía productora, en concreto la británica Hammer. A finales de los cincuenta adquirió los derechos de adaptación cinematográfica de muchas de las obras literarias reseñadas que estaban en manos de la compañía estadounidense citada, creó un equipo técnico y artístico pequeño pero interesante y abordó el reto de buscar nuevas formas plásticas en las que transponer los grandes clásicos, sobre todo Drácula y Frankenstein; la labor de hombres como Val Guest, Freddie Francis, Roy Ward Baker y, sobre todo, Terence Fisher, no puede olvidarse en todo trabajo que intente una reflexión sobre el terror cinematográfico y su implicación literaria.

En el mundo norteamericano volvemos a encontrar un caso singular en relación a la perspectiva que nos interesa; se trata de Roger Corman. Dejando de lado la importancia de este director-productor como impulsor de un número considerable de cineastas que dieron sus primeros pasos en la imagen animada gracias a su apoyo personal y al de su compañía “American International Pictures”, es necesario recordar su dedicación a las obras de Edgar Allan Poe consiguiendo que *El hundimiento de la casa Usher* (*The House of Usher*, 1960), *El péndulo de la muerte* (*The Pit and the Pendulum*, 1961), *Historias de terror* (*Tales of Terror*, 1962) o *El cuervo* (*The Raven*, 1963) se hayan convertido desde el momento de su aparición en clásicos y punto de referencia en este campo literario-icónico.

Las últimas décadas han sido un claro reflejo de la progresiva pérdida de “claridad” en las claves propias de los géneros; de acuerdo con ello, encontramos la coexistencia de corrientes muy distintas, presididas generalmente por un alejamiento de lo que podríamos considerar como más representativo de esta manifestación y en las que se interrelacionan con otros campos narrativos. De esta manera adquiere un gran auge el terror psicológico-psicopático, en el que la tipología de los personajes se aleja mucho de las claves literarias clásicas y, por el contrario, toman como punto de referencia una serie de *best-sellers* de escasa entidad literaria.

Junto a ello, finalmente, no puede dejar de citarse la recuperación “cultural” de algunos clásicos como *Drácula de Bram Stoker*, (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) de Francis Ford Coppola o *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994) dirigida por Kenneth Branagh y que podrían englobarse en la vertiente postmoderna de aproximación reverencial al pasado y sus manifestaciones.

Es la **ciencia-ficción** un género que en todas sus manifestaciones, tanto literarias como cinematográficas, sufre la influencia capital de su propia concepción, o sea, encontrarse sometido a una dinámica interna vinculada al progreso de la ciencia y la técnica, lo que trae como consecuencia inmediata que aquellos aspectos que en un momento concreto pueden parecer como totalmente ficticios y creados por la mente de un artista (sea novelista o cineasta), al cabo de un período de tiempo más o menos dilatado sean normales en nuestro acontecer cotidiano.

Esto trae como consecuencia más interesante el que este género tenga que realizar un avance continuo y progresivo hacia adelante, buscando la asimilación de facetas que puedan ser consideradas como irrealizables sabiendo que al cabo de unos años serán algo corriente en la vida social, a lo que se une la necesidad de no dejar de lado la referencia a la “necesaria suspensión de la incredulidad” que muchos teóricos de este campo han resaltado como imprescindible como actitud inicial del espectador y que debe convertirse en el soporte para poder abordar todo tipo de reflexiones sobre el mismo sentido de las imágenes.

Estas circunstancias son las que podemos considerar, en gran parte, como originadoras de la peculiar evolución que ha experimentado este género a lo largo de nuestro siglo, a la vez que de una relación muy singular con el mundo literario de raíces similares.

Guardando un cierto paralelismo con otras manifestaciones cinematográficas, ya en las primeras décadas encontramos la referencia a autores significativos en este campo y de un gran éxito popular en aquellos momentos, como son los casos de Julio Verne, H.G. Wells o Robert L. Stevenson. Los pioneros del cine encontrarán en sus obras motivos más que suficientes para resaltar el carácter seductor de las imágenes y arrastrar a los espectadores hacia un mundo lleno de magia.

Después de una larga fase en la que únicamente se producen obras aisladas que podemos considerar como el rescoldo que mantiene perenne la llama de la ciencia-ficción, encontraremos una fuerte revitalización en los años cuarenta y cincuenta. En ello influyen de manera decisiva dos elementos muy diferentes entre sí pero que se fusionarán de manera indeleble: los comics y la preocupación por el mundo atómico. Las adaptaciones de personajes muy conocidos del público, sobre todo juvenil, se convertirá en estos años en un filón continuamente explotado por las compañías cinematográficas, resaltando a la vez el carácter de aventuras que posee en gran manera este género.

El fuerte impacto producido por el uso de la energía atómica y las continuas interrogantes que se fueron desarrollando en una época de un inmenso secretismo, dieron pie para que la fantasía sobre estos campos se aplicara de manera desbordada en nuestro medio; el llamado “cine de la bomba” vino a ser una especie de subgénero de fuerte arraigo en estos años, recogiendo también el testimonio de toda una literatura de gran sencillez y cargada de tópicos que en estos momentos se difunde con cierta facilidad. A ello se unirá el tema de las invasiones de extraterrestres (tanto pacíficas como con afán de dominio) que en los años cincuenta se convertirá en un punto de inflexión de cara a los años posteriores.

Las últimas décadas, al igual que ha sucedido en bastantes géneros, han sido testigo de la coexistencia de diversidad de corrientes que de forma continua se han ido superponiendo. Las interconexiones con el terror o con el mundo de las aventuras (sobre todo en el ámbito galáctico), la recuperación de algunos clásicos literarios que vuelven a ser llevados a las pantallas, la creación de un propio “corpus” referencial al que los

cinéfilos siguen de una manera reverencial o la vuelta al tema de las relaciones con los extraterrestres, que en los momentos más recientes se abordan desde una perspectiva de clara confrontación de defensa del predominio de la raza humana (o más en concreto de los Estados Unidos) son algunas de las líneas argumentales que mantienen vivo un género en el que el futuro entra en continua colisión con el presente.

Por último, podemos referirnos al cine de **reconstrucción histórica**, uno de los géneros más constantes en la aproximación al campo literario, ya que a pesar del paso de los años y de las alternancias en los modelos que prefiere la sociedad, ha sabido mantenerse en unas claves bastante constantes y con una fuerte incidencia de los modelos procedentes de la letra impresa.

Quizás ello se deba, en gran parte, al impacto que en su época primitiva, es decir en las tres primeras décadas de existencia del cine, tuvieron una serie de fórmulas literarias procedentes de la literatura romántica del siglo XIX, entre las que podemos destacar obras como *Ben-Hur* de Lewis Wallace, *Los últimos días de Pompeya* de Edward B. Lytton, *Quo Vadis* de Sienkiewicz o *Fabiola* del cardenal Wiseman.

Lo interesante de destacar no es tanto el nivel de adaptación de estas obras y otras similares que se produce desde los albores del género, sino la creación de una serie de modelos temáticos y estéticos que arraigan rápida y fuertemente en este tipo de cine, de tal manera que durante décadas van a permanecer inalterables como algo consustancial a la propia concepción de estas imágenes. El culto al espectáculo como consustancial con el cine y con la recreación del pasado, la preocupación por una historia externa en la que lo fundamental son los grandes acontecimientos y los personajes, sobre todo aquellos especialmente destacados que los impulsan, la ausencia de la más pequeña visión crítica sobre las etapas que se reconstruyen, así como la carencia de referencias serias a la situación social y económica del momento al que se accede, son algunos de los rasgos que han estado presentes con mayor o menor amplitud en multitud de películas de este género y a las cuales se acostumbraron los espectadores de una forma casi insensible.

Sin embargo, no podemos pasar por alto el hecho de que la recurrencia continua a una serie de fórmulas a pesar del paso del tiempo, pudo convertirse en un peligro importante para determinado tipo de manifestaciones de este género, que al no poseer una fuerza interna especial llegaban a transformarse en sucedáneos de una auténtica reconstrucción histórica, con el agravante consiguiente de alejar a los espectadores de este tipo de filmes.

A partir de los años sesenta se produce una transformación en este género merced a la influencia de las nuevas tendencias historiográficas (la búsqueda de una auténtica historia interna, la preocupación por las mentalidades, la recuperación de los hechos cotidianos como reflejo de una forma de vida) a lo que vino a unirse también la revitalización de la novela histórica que hemos constatado en los últimos años y que permanece en el momento actual como uno de los fenómenos culturales más curiosos de

este fin de siglo. El éxito tanto en el mundo editorial como en el de la imagen animada de una obra como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco sería paradigmático de cuanto decimos y de su implicación en el mundo del cine.

En el caso español podemos constatar que este modelo literario ha adquirido un cierto arraigo en épocas muy recientes, pudiendo recordarse la aparición de filmes que tomaban como punto de partida obras de aproximación a nuestro pasado histórico considerado de manera muy amplia y dúctil, como es el caso, entre otros, de *Bearn* (Jaime Chávarri, 1983, sobre la novela de Lorenzo Villalonga), *Extramuros* (de Miguel Picazo, 1985, inspirada en la obra de Jesús Fernández Santos), *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991, siguiendo la novela de Gonzalo Torrente Ballester) o *El maestro de esgrima* (Pedro Olea, 1992, adaptación de la obra homónima de Arturo Pérez Reverte).

Todas estas breves reflexiones que hemos realizado deben entenderse como la reivindicación de que la tantas veces mencionada relación entre el mundo de la literatura y del cine no debe ser considerada de una manera monolítica, sino que, por el contrario, posee una serie de matices en los que es necesario profundizar continuamente, y entre los que ocupa un lugar significativo el modelo de los géneros cinematográficos.