

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa II



**TEXTOS E IMÁGENES DE LA GENERACIÓN PERDIDA.
LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA: DE
HEMINGWAY A FURTHMAN, FAULKNER Y HAWKS**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Susana Lozano Moreno

Bajo la dirección del Doctor:

Félix Martín Gutiérrez

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1915-5

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA II

SUSANA LOZANO MORENO

TEXTOS E IMÁGENES DE LA GENERACIÓN PERDIDA
LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA:
DE HEMINGWAY A FURTHMAN, FAULKNER Y HAWKS

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR: DR. FÉLIX MARTÍN GUTIÉRREZ

MADRID, 2001

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5

CAPÍTULO 1

Ontología de la cinematografía: una cuestión de términos 14

- 1.1. "A rose is a rose is a rose is a rose" 14
- 1.2. *Los lenguajes cinematográficos autóctonos* 20
- 1.3. *El show-business y el arte y ensayo* 23

CAPÍTULO 2

La narrativa cinematográfica y su narrador 31

- 2.1. *La pluma y la cámara* 31
- 2.2. *Narradores: escritores, guionistas y directores* 38
- 2.3. *El género masculino o femenino del cine* 41

CAPÍTULO 3

El lenguaje cinematográfico 53

- 3.1. *El prelenguaje y su evolución* 55
- 3.2. *El espacio y el tiempo cinematográficos* 62
- 3.3. *El movimiento, la palabra y la mirada* 69

CAPÍTULO 4

La adaptación entre la tradición, la traducción y la traición 76

- 4.1. *Radicalidad y mimesis* 77
- 4.2. *El tiempo en el filme, en teatro y en la obra escrita* 82
- 4.3. *La literatura dentro del cine y éste dentro aquélla* 86
- 4.4. *Géneros y autores híbridos* 95
- 4.5. *Antes y después del cine* 102
- 4.6. *Adaptar es respetar* 108

CAPÍTULO 5

Las teorías críticas cinematográficas y la praxis 115

- 5.1. *Contextualización diacrónica y sincrónica* 115
- 5.2. *Metodología analítica de la adaptación* 119

ÍNDICE

CAPÍTULO 6

Un paradigma controvertido130

6.1. *La Generación Perdida y el cine*134

6.2. *Equivalencias literarias en la pantalla*145

CAPÍTULO 7

William Faulkner y el cine151

7.1. *La obra cinematográfica de Faulkner*153

7.2. *La crítica y Faulkner como guionista*156

CAPÍTULO 8

***To Have and Have Not*: novela de Ernest Hemingway, guión de Jules Furthman y William Faulkner, y película de Howard Hawks**166

8.1. *Pretextos, texto y contexto del libro: Hemingway* 170

8.2. *El tratamiento y su contexto: Hemingway y Hawks*189

8.3. *Textos y contexto del guión: Furthman, Faulkner y Hawks*200

8.4. *Texto y contexto de la película: Faulkner y Hawks*220

CONCLUSIÓN265

ÍNDICE

NOTAS 296

APÉNDICE A

Filmografía de William Faulkner 322

A.1. *Textos cinematográficos* 323

A.2. *Películas en las que aparece como guionista en créditos* 333

A.3. *Proyectos cinematográficos que nunca llegaron a ser películas* 336

APÉNDICE B

Adaptaciones cinematográficas de la obra literaria de William Faulkner 339

APÉNDICE C

Filmografía de Ernest Hemingway 343

APÉNDICE D

Adaptaciones cinematográficas de la obra literaria de Ernest Hemingway 346

OBRAS CONSULTADAS 353

INTRODUCCIÓN

El objeto de esta investigación es el análisis de las relaciones existentes entre las narraciones literarias y las cinematográficas en el delicado proceso de la adaptación cinematográfica de un texto literario. Con ella intentaremos desentrañar teórica y prácticamente unos criterios razonables que permitan el conocimiento y la estimación o invalidación de la adaptación como tal.

Para ello iniciaremos el trabajo con la concreción de los conceptos esenciales sobre los que se cimentará el posterior análisis crítico, ya que la ambigüedad y el carácter fronterizo de la adaptación han generado numerosos juicios, a veces infundados, que pretendemos revisar en un intento de dilucidación de su vigencia o inexactitud. Avanzando desde lo general a lo particular, comenzaremos por examinar ambos lenguajes -cinematográfico y literario-, su esencia, su carácter, su sintaxis y su morfología, así como sus respectivos límites, antagonismos y confluencias, siendo herramientas imprescindibles para la consecución de nuestro objetivo el análisis del concepto de autor en ambas narrativas, así como el de los términos técnicos usados como categorías claves de nuestro razonamiento. Las coordenadas diacrónicas y sincrónicas que contextualizan el pensamiento crítico actual en torno a las adaptaciones cinematográficas también será objeto de reflexión, ya que éste también mediatiza cuando no determina el juicio, sesgándolo en un sentido u otro según los aires que soplen, como intentaremos demostrar a lo largo de la investigación en muy diversos niveles y categorías.

El laboratorio de trabajo que utilizaremos para investigar nuestras hipótesis es el que nos proporciona un grupo paradigmático de escritores-guionistas que no sólo

escribieron obras maestras en el ámbito literario sino también en el cinematográfico, si bien su labor en este último ha sido tradicionalmente desatendida cuando no directamente ignorada. Nos referimos a la denominada por Gertrude Stein "Generación Perdida" de escritores estadounidenses entre los que narradores del calibre de William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, John Steinbeck, y muchos más, compaginaron su labor de escritores de libros con la de guionistas de cine, escribiendo no sólo guiones originales, sino también adaptaciones de obras literarias suyas y de otros. Unos escritores-guionistas que además vieron cómo una buena parte de su obra literaria era también adaptada al cine por otros narradores. Circunstancias todas ellas extraordinarias cualitativa y cuantitativamente.

De este singular grupo de autores revisaremos en profundidad el trabajo realizado para ser filmado por William Faulkner, uno de los más interesantes escritores-guionistas de la historia del cine y de la literatura. Un coloso, cuya producción fílmica aparece llena de fructíferos recovecos, aparentes contradicciones y polivalentes significados. Y de entre sus textos cinematográficos examinaremos críticamente la adaptación que escribió del libro de Ernest Hemingway, *To Have and Have Not*.

Con el título *To Have and Have Not* topamos, además, con una "cordillera narrativa" en la que la novela de Hemingway publicada en 1937 y la película de Howard Hawks estrenada en 1945 despuntan claramente pero no son las únicas cimas. Entre ellas hay varios eslabones, todos ellos titulados también *To Have and Have Not*, que nos proporcionan una rica orografía cuya eventual orogenia desvelará claves y consecuencias extrapolables al análisis de otras adaptaciones y que, en cualquier caso, esclarecerán las condiciones del género.

Pero, además, *To Have and Have Not* no es sólo un libro o una película, o una adaptación o uno o varios guiones, es también un sumatorio de relatos

independientes que juntos adquieren individual y colectivamente un nuevo significado, conformando una narración ejemplar del siglo XX, en la que no en vano convergen varios de los mejores narradores de su tiempo (Ernest Hemingway, Jules Furthman, William Faulkner y Howard Hawks). Algo a lo que hay que añadir la confrontación que desde su aparición -como novela y como película- ha provocado entre diferentes críticos enzarzados en una pugna que todavía hoy, ya en el siglo XXI, sigue en el aire, permitiéndonos, así, las diferentes interpretaciones y valoraciones que esta historia ha tenido una aproximación e interpretación analítica de la evolución del propio pensamiento crítico de su siglo tanto en el plano literario como en el fílmico.

Con esta tesis, por tanto, investigaremos la labor cinematográfica de estos escritores-guionistas, y específicamente la de William Faulkner y su adaptación *To Have and Have Not*; vehiculando esta obra, este guionista y esta generación el análisis crítico práctico de lo que de forma teórica se enuncia en la primera parte del trabajo, con el cual pretendemos contribuir a la vertebración fundamentada del cine y la literatura a través de la adaptación cinematográfica, en tanto que terreno de confluencia de ambas esferas narrativas, afines, sí, pero cuyos puntos de convergencia han generado múltiples espejismos entre aquéllos que desde disciplinas ajenas a la cinematográfica se han acercado a ellas sin el rigor y la medida que exige aquello que aparentando semejanza es en realidad disímil.

Cada vez son más los estudiosos y profesionales de las más diversas especialidades que incluyen en sus programas de docencia o de investigación adaptaciones que son utilizadas de formas variopintas, adoleciendo su uso con frecuencia de un criterio arraigado en la propia materia cinematográfica, esencia última de la adaptación; de la misma forma, la creciente importancia que están tomando los *Film Studies* hace que

actualmente ya sean un lugar común entre los paneles temáticos de congresos, simposios y demás encuentros de especialistas no profesionales del cine donde éstos deambulan tentativamente por un terreno aparentemente conocido pero en el que todavía hay escasos estudios teóricos profundos interdisciplinarios a los que remitirse, algo que inevitablemente lleva a la personalización de los trabajos expuestos. Esto ha provocado, como veremos, el que algunos críticos y académicos expresen la necesidad creciente de un tipo de análisis en el que prime menos el individuo y más el método. Pensamos que es tiempo ya de que acometamos la inmensa tarea del análisis fundado colectivo de las adaptaciones a través de aproximaciones en las que estando presentes las opiniones, claro está, también lo estén los datos sistemáticamente analizados con un criterio metodológico común. Esta investigación intentará ofrecer un análisis racional y científico -en el sentido que Umberto Eco (47-53) da a este término cuando es utilizado dentro de las humanidades-, y aportar un texto original en el que encontrar los presupuestos teóricos fundamentales sometidos a revisión desde una perspectiva interdisciplinaria y actualizada, así como su aplicación práctica, y de esta forma colaborar en la consecución de estos cauces metodológicos esenciales comunes en la investigación y utilización de las adaptaciones cinematográficas y de las relaciones entre el cine y la literatura.

Las fuentes a las que hemos acudido para la realización de esta investigación han sido tan determinantes que su reconocimiento y descripción más que una obligación es un signo de identidad de probable utilidad para conocer mejor las claves que subyacen en las propuestas que plantea esta tesis. El pensamiento de teóricos y cineastas como André Bazin, François Truffaut, Jean Renoir, Luis Buñuel, David Griffith, Sergei Eisenstein, John Ford, Carl Dreyer, Vincent Minnelli, Orson Welles, Roberto Rossellini, Víctor Erice... y las investigaciones y teorías de críticos y académicos como Bruce Kawin, Joseph McBride, Joseph Blotner, Carlos Baker, Jon Halliday, Linda Seger, James Monaco,

INTRODUCCIÓN

Marshall McLuhan, Eugenio d'Ors, Enrique Bernárdez, Antonio Monegal, y tantos más, constituyen el andamiaje sobre el que se construye la tesis y nuestro propio pensamiento, por lo que nuestra deuda con ellos es incalculable; aunque no tan grande como la que tenemos con quienes en persona han arrojado torrentes de luz en espacios otrora de una oscuridad espesa no exenta de la audacia que proporciona la ignorancia. Nos referimos de forma muy específica a Antonio Drove, cineasta y crítico, a quien conocí en un festival de cine en el que participé en mi entonces condición de redactora-jefe de la publicación *Revista de cine*, y con el que posteriormente escribí varios guiones cinematográficos que dirigieron él mismo y Rafael Moleón. El aprendizaje sobre la esencia de la materia cinematográfica que me proporcionaron las innumerables conversaciones y discusiones mantenidas con Drove en mi condición de co-guionista es de tal envergadura que desde entonces, en todas las clases, críticas y conferencias dadas sobre esta materia nunca sabremos dónde termina él y dónde empezamos nosotros. Indudablemente en este trabajo también alienta por doquier su pensamiento, por más que en cierta medida nos hayamos alejado del maestro en nuestra predilección de la intelección crítica que nos ofrece André Bazin frente a la de Guido Aristarco.

Tres académicos han dejado también su huella profunda en este trabajo a través de las conversaciones y cartas que hemos intercambiado confrontando ideas sobre el cine, la literatura y la función de la crítica y el autor en ambas. Nos referimos a Frank Kermode, Terry Eagleton y Mimi Gladstein -británicos los dos primeros y estadounidense la tercera-. El primero, desde su triple condición de crítico, catedrático de literatura y escritor, el segundo, aunando a estas tres facetas la de guionista de cine, y la tercera, como catedrática, crítica y especialista en las adaptaciones cinematográficas de la Generación Perdida. La hondura de su pensamiento y la independencia de su criterio nos han ayudado

a atrevernos a cuestionar fundamentos compartidos por muchos y profundamente arraigados, pero no por ello más certeros.

Metodológicamente, el análisis sigue un curso revisionista y dialéctico, intentando mantener rigurosamente la lógica interna del trabajo en todas sus manifestaciones, formales, estructurales y conceptuales. En este sentido somos deudores del Dr. Ángel Valbuena Briones, catedrático de Lengua y Literatura en la Universidad de Delaware (EE. UU.), con quien trabajé en diferentes investigaciones durante mis estudios de M.A. en dicha universidad, y con quien descubrimos el gusto de investigar en equipo y tomamos conciencia plena del carácter colectivo de la investigación, cuyo fin último es ser de alguna utilidad para la comunidad científica a la que pertenece. Nuestra deuda libresca, en este aspecto, la tenemos contraída con Umberto Eco y sus teorías de cómo se escribe una tesis, y confesamos que hemos intentado que esta investigación satisfaga en la mayor medida posible su asunción de que una "tesis es como el cerdo, en ella todo tiene provecho" (265).

Estilísticamente, nos hemos aproximado a la materia tratando de utilizar un lenguaje directo, explicando los términos técnicos cinematográficos que la profundización progresiva exigía, y recogiendo las incognitas que en el curso de la investigación se planteaban, para así poder compartir con el lector el proceso de revisión crítica y depuración al que se sometían las ideas expuestas. Es precisamente la ignorancia pretérita mencionada de quien escribe este trabajo la que ha guiado estilísticamente su escritura, ya que empáticamente somos plenamente conscientes de lo reales que pueden parecernos algunos de los espejismos que antes mencionábamos, y ya que la investigación de la materia objeto de estudio encuentra una de sus mayores dificultades en la aparente claridad y accesibilidad de su contenido y de su continente, hemos considerado oportuno el intentar ser lo más claros posibles formalmente.

Y el origen último de la línea de pensamiento desarrollada en esta investigación está en el Dr. Félix Martín Gutiérrez, cuya dirección para la consecución de este trabajo podríamos legítimamente datarla antes de licenciarme, ya que sus clases de literatura americana en los últimos años de carrera y, posteriormente, de teoría y práctica de la lectura crítica y su aplicación a la novela norteamericana, en los cursos de doctorado, me dieron mucho que pensar, en el sentido que Fernando Savater da a estas palabras: "algo 'da que pensar' cuando nos despierta sospecha o inquietud, cuando se convierte en un motivo de atención interesada que acaba con la rutina de lo aceptado sin examen . . . El intelectual da que pensar sin pretender pensar por los demás ni pensar sin los demás . . . [dirigiéndose] a la capacidad de razonamiento abstracto que hay en los otros . . . Es la levadura de un pan que nadie amasa solo ni come sin compañía" (16). Su certera revisión de mi revisión crítica ha dado la consistencia y unidad de que adolecía este trabajo en sus primeros borradores. Breves indicaciones tuyas han constituido auténticos golpes de estado estructurales y tonales, que nunca agradecerán suficientemente quienes lean este trabajo, no conscientes de en qué medida les ha eximido al no permitirles disfrutar de la propuesta inicial. No podemos, además, dejar de percibir en sus indicaciones el talante y calado de los autores de la novela y de la película objeto de análisis, en su intento de que esta tesis participara en la mayor proporción posible de la hemingwayana técnica del iceberg; de esta forma, y gracias al Dr. Martín Gutiérrez, hemos suprimido una buena parte del material presente en las primeras generaciones del texto en aras de concentrar la línea argumental central desarrollada. Un material que si bien en esta ocasión hemos dejado de lado, esperamos desarrollar adecuadamente en posteriores investigaciones.

Estas personas y sus contribuciones, sin embargo, no han logrado conformar y erradicar todo lo que hubiera sido deseable, ya que en múltiples ocasiones me he

obstinado en mi postura, por lo que definitivamente quedan exentos de cualquier responsabilidad sobre el producto final. Naturalmente, les estoy agradecida de todo corazón.

En definitiva, nuestra intención con esta investigación es, consistentemente con quienes consustancializan su andamiaje y realizando inicialmente una revisión de los fundamentos sobre los cuales cimentaremos posteriormente nuestros juicios, examinar las fuentes narrativas primarias literarias y cinematográficas lo más desprejuiciadamente posible para, en primer lugar, desde los textos y, en segundo, desde los contextos, inferir las consecuencias racionales que de éstos se desprendan, para partiendo de ellas entrar dentro del discurso crítico colectivo, refutando a veces lo previamente dicho, coincidiendo otras con lo ya expuesto, para nuevamente desde allí intentar ofrecer una contribución original y personal -aunque no exenta metodológica y esencialmente de los principios comunes que dan cauce y contenido a la investigación- con la que esclarecer los límites y las coincidencias del cine y la literatura, y la intrínseca idiosincrasia de la adaptación, para contribuir con todo ello a la consecución de unos criterios fundados que arbitren dentro del discurso colectivo. Aspiramos a que esta disertación también dé que pensar y muestre sin ambages la tesis fundamental de *To Have and Have Not*, y es que, en cualquiera de las circunstancias, "a man alone ain't got no bloody fucking chance".

CAPÍTULO 1

ONTOLOGÍA DE LA CINEMATOGRAFÍA: UNA CUESTIÓN DE TÉRMINOSⁱ

1.1. "A rose is a rose is a rose is a rose"ⁱⁱⁱ

¿Qué hace que una película sea considerada buena o mala? La respuesta a esta pregunta es plural y controvertida. La mayoría piensa que es bueno lo que le gusta y, claro, malo lo que no.

En una encuesta realizada en 1999 a un grupo de ciento dos estudiantes universitarios interesados por el cine pertenecientes al Segundo Ciclo de Filología Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid más del cincuenta por ciento identificaba de forma explícita la calidad del filme con su gusto personal, añadiendo frases como "que me divierta"ⁱⁱⁱⁱ, "que sea entretenido", etc.; de un veinte a un treinta por ciento especificaba que unos actores adecuados, una buena música o una correcta ambientación era lo que ellos más valoraban en una película; unos pocos optaron por el argumento o el guión, y alguno llegó a mencionar "una buena dirección" como el hecho determinante en la consecución del rango de "buena". Sin embargo, al ser interrogados sobre qué es lo que hacía un libro bueno o malo, su actitud varió sustancialmente, ya no hablaban de libros "divertidos", sino de textos que decían "algo", que "hacían pensar" o/y "emocionaban" y que además estaban "bien escritos"; por esto último entendían libros escritos por maestros

de la pluma o de la tecla, artífices de la palabra, que dominaban la gramática y la sintaxis del lenguaje en el que narraban sus historias.

Claramente, para la mayoría de estos estudiantes la literatura era básicamente un arte mientras que el cine un entretenimiento. Estos estudiantes valoraban en igual medida sus opiniones sobre literatura y sobre cine, opiniones que ellos consideraban "autorizadas" en tanto que conocedores de la literatura en una vertiente cuasi profesional y devoradores, en mayor o menor medida, de películas desde su más tierna infancia..., algo - este abanico de respuestas y esta actitud hacia el propio criterio en cuestiones de cine- que paradójicamente no resulta sorprendente, por más que globalmente exprese un absoluto desconocimiento del lenguaje cinematográfico y de la materia que conforma el cine.

Y es que en esta cuestión, como en muchas otras, no podemos pasar por alto que el medio es el mensaje, como ya señalara en su día H. M. McLuhan, y olvidar este axioma puede resultar fatal cuando se trata de evaluar una comunicación. Todas las narraciones tienen un carácter comunicativo implícito en sí mismas, y si cuando pensamos en una novela todos estamos de acuerdo en que es una *narración literaria*, cuando pensamos en una película nadie debería olvidar que estamos refiriéndonos a una *narración cinematográfica*. Y en tanto que narraciones ambas, en tanto que comunicaciones, lo importante no es el qué sino el cómo, es decir, no es tan importante lo que cuentan, como cómo lo cuentan, pues, como decíamos, el medio es el mensaje, y lo es en literatura y lo es en cine.

A lo que hay que añadir el carácter secuencial que comparten, ya que tanto las obras literarias como las cinematográficas son *narraciones secuenciales*. Según el *Diccionario de la lengua española* "secuencia" es una "sucesión de *cosas* que guardan entre sí cierta relación" (la cursiva es mía), siendo esas *cosas* 'palabras' en literatura y 'planos' en cine. Obvio, podrían pensar algunos, mas obviedad que no es tal, como

muestran, por ejemplo, los resultados de la encuesta mencionada o algunas de las manifestaciones que estamos acostumbrados a oír en privado o en público por supuestos conocedores de lo que es el cine. Así, no podemos dejar de considerar inexactas afirmaciones como, por ejemplo, las realizadas por Irving Singer en su conferencia "Film as Philosophy", en la que sostuvo que el cine es "sentimiento, significado y técnica"^{iv}, y que una película es buena o mala en la medida en que se sitúe en un polo u otro en la confrontación establecida por él entre dos conceptos: "el de comunicación frente al de alienación"^v. Singer identifica el término "alienación" con "manipulación"^{vi}, y considera que una mala película es aquella que manipula "al público"^{vii}, poniendo Singer como ejemplo de un caso de manipulación la que surgiría como consecuencia de un montaje planificado con intención de crear una respuesta en el público. Como ejemplo concreto de este tipo de malas películas señaló Singer a los formalistas rusos y el cine de Sergei Eisenstein, acusando a estos cineastas de hacer con el celuloide más que cine, "propaganda"^{viii}. Concluyó Singer su interpretación de lo que es o no una buena película hablando de Jean Renoir, a quien él considera un cineasta modélico porque juega magníficamente con la ambigüedad. Este rasgo, tan afín a sí mismo, según palabras del propio Singer, es lo que hace que él considere a Renoir uno de los grandes maestros del cine. Probablemente si Renoir levantara la cabeza tragaría saliva, atribulado ante tal afirmación, con la que alguien habría conseguido insultarle a través de un halago. ¿Por qué?, se preguntarán algunos. ¿Qué sinrazón hay en las afirmaciones de Singer que permitan descalificarlo como *connoisseur* del medio cinematográfico? Responder al dilema que plantea este tipo de afirmaciones o las de los estudiantes encuestados es probablemente lo que ha llevado a estudiosos, entre muchos más, como James Monaco a publicar volúmenes como *How to Read a Film*, o a académicas como Millicent Marcus a subtítular "Negotiating the Terms" la introducción de su libro *Filmaking by the Book*, y a

críticos de cine como el propio André Bazin a escribir libros como *Qu'est-ce que le cinéma?*, todos intentando dar respuesta a esta cuestión fundamental: qué es el cine.

Ante esto, una persona con una mentalidad científica y analítica podría decirnos que el cine son "imágenes relacionadas secuencialmente proyectadas a 16 ó 24 fotogramas por segundo que nos cuentan algo". Y con esta sencilla y concreta definición nos habría dicho mucho más que muchos estudiosos, bienintencionados en su mayor parte, que nos abruma con retóricas o polémicas que en el mejor de los casos producen confusión, desconcierto, aburrimiento o irritación, según el grado de conocimiento de los entresijos del medio cinematográfico del que tenga a bien escucharlos. Analicemos esta definición. "Imágenes", término que nos lleva al terreno de la pintura, de la plástica. Claroscuros, colores, luces, diagonales, profundidad de la imagen, el cuadro dentro del cuadro... el cuadro, el *encuadre*. Concepto fundamental cuando pensamos sobre cine. El fotograma no refleja la realidad, es menor, físicamente hablando, que la realidad. Está limitado por los cuatro costados, es un cuadro que acota una parte de la realidad, es una parte del todo, elegida intencionadamente para dirigir la mirada del espectador a ese fragmento de realidad, y, eligiendo lo que mostramos, comunicar algo, llamar la atención del espectador sobre algo en concreto. Esto enhebra con el final de la definición dada: "[imágenes] que nos cuentan algo". Y aquí es donde el cine converge con la literatura. Tanto los literatos como los cineastas son *story-tellers*, cuentistas, narradores, que utilizan una serie de unidades (palabras/imágenes) "relacionadas secuencialmente" entre sí para comunicar algo al lector/espectador. Pero en la definición hay más palabras: "proyectadas a 16 ó 24 fotogramas por segundo". Lo que nos remite al *movimiento*. El cine es movimiento. Movimiento de los fotogramas, movimiento de los actores y cosas dentro de la película, movimiento dramático de la historia contada, movimiento de la cámara dentro del cuadro... y movimiento dentro del espectador conmovido por lo que ve, movilizadas

sus neuronas y sus entrañas cuando ve una buena película. Y el "movimiento es emoción", como ya certeramente pusiera de manifiesto el director de cine Douglas Sirk al ser entrevistado por Jon Halliday: "This was the first time in the cinema I went off the literary thing. . . . I was terribly tied to literature. . . . I began to understand that the camera is the main thing here, because there is *emotion* in the motion pictures. Motion is emotion" (43-44).

No en vano el cine ha sido denominado el arte del siglo XX, un siglo que prácticamente lo ve nacer y desarrollarse. Ya en 1927 el director de cine francés Abel Gance, con motivo de la realización de su película *Napoleón*, intentaba explicar:

¿Un gran film?

Música: a través del cristal de los espíritus que se enfrentan o se buscan, a través de la armonía de los retornos visuales, a través de la misma calidad de los silencios.

Pintura y escultura por la composición.

Arquitectura por la construcción y ordenación.

Poesía por las bocanadas de sueño robadas al alma de los seres y de las cosas.

Y danza por el ritmo interior que se comunica al alma y que le obliga a salir de uno mismo y mezclarse con los actores del drama.

En él sucede todo.

¿Un gran film? Encrucijada de las artes que ya no se reconocen al salir del crisol de la luz y que reniegan inútilmente sus orígenes.^{ix} (v. Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet 464)

Y, además, el cine, como el crítico e historiador de cine Román Gubern señala, es ". . . el imaginario colectivo configurado por los deseos, frustraciones, creencias, aversiones y obsesiones de los sujetos que componen la sociedad . . . igual que la literatura, el cine no refleja la realidad, sino el ensueño, y más concretamente, los ensueños colectivos . . . [el cine] extrae la mitología esencial y eterna del ser humano" ("El imaginario colectivo" 7).

Y de forma definitiva y concluyente, en uno de los más profundos análisis realizados sobre la esencia del cine, tenemos las palabras de André Bazin: ". . . el cine es un lenguaje" (30). En este punto es preciso detenernos para reflexionar sobre estas escuetas palabras escritas ya en la década de los 50, ya que si el cine es un lenguaje, podríamos lícitamente preguntarnos qué lenguaje es el del cine; y, aún más, ¿qué es un lenguaje? Sólo en la concreción de estos términos la aseveración inicial tiene sentido. Una buena forma de responder a estas cuestiones sería visionando todas las cintas que el autor de la frase tuvo el privilegio de ver hasta llegar a esta conclusión, y leer el libro^x en el que aparece impresa, y con ello zanjar la cuestión. Pero ante la probable imposibilidad de tal propuesta, vamos a intentar en unas páginas expresar su sentido. Partamos de la cuestión radical: qué es un lenguaje. Podríamos decir que un sistema de signos, aunque quizá encontremos una respuesta de mayor calado en las palabras de Antonio Drove: "Soy de la opinión de que el lenguaje es el principal signo de identidad y sin identidad uno no es nadie y todos un pueblo oprimido" ("Los fines de un medio sin principios" 24). Así, el cine, en tanto que lenguaje, en tanto que signo de identidad, sería un sistema de signos que expresa facetas de la condición humana^{xi}.

1.2. Los lenguajes cinematográficos autóctonos

Con frecuencia se oye decir a los cineastas que es necesario cultivar un "lenguaje cinematográfico autóctono" y no permitir ser colonizados por otras culturas más potentes cuya presencia es mucho más evidente en el campo audiovisual que en otros terrenos artísticos. Dilucidar qué es un "lenguaje cinematográfico autóctono" entraña cierta

dificultad, pues a primera vista el audiovisual está conformado con imágenes, y una imagen es algo universal. Una imagen de un árbol es una imagen de un árbol, se llame *árbol* o se llame *tree*. ¿Cómo puede ser esa imagen autóctona? Desde luego nada tiene que ver con la vegetación del suelo. Ni, por supuesto, con el idioma hablado que utilicen las personas que aparezcan en el filme. Si así fuera, sería muy fácil el conferir el carácter autóctono a una película, bastaría con doblarlas todas. Entonces, ¿de qué hablan estos cineastas, presuntos abanderados de las diferentes culturas cinematográficas del orbe? No es el narcisismo ni son los posibles intereses individuales los que les llevan a exigir su supervivencia como creadores de ese lenguaje autóctono. Es la conciencia de que es la propia identidad cultural de un pueblo la que se está poniendo en juego cuando se desatiende esta cuestión. Y es que, y sobre todo, una imagen de un árbol no es un árbol, es una *imagen específica* de un árbol.

Así, al igual que el escritor maneja la pluma con la que escribe palabras específicas, palabras que tienen un orden, una función, un ritmo, el cineasta maneja la cámara mostrando imágenes que tienen también un orden, una función y un ritmo. Podríamos establecer el siguiente paralelismo entre estas herramientas narrativas y sus unidades semióticas: pluma/palabra, cámara/plano. Y es que el director de cine no es un director de teatro que trabaja con los actores en busca de una determinada interpretación o realiza una específica puesta en escena, el director de cine *dirige* eso y mucho más, dirige la mirada del espectador. Ahí está su fuerza o su debilidad. Ahí es donde él se lo juega todo. Para dirigir esa mirada el director utiliza el encuadre, el punto de vista de la cámara, la profundidad de campo, la iluminación, una composición, el movimiento de los actores y de las cosas que aparecen en el fotograma, el movimiento de la cámara, el sonido... todo ordenado con un montaje que imprime un ritmo a los planos, las secuencias y las escenas, tras una minuciosa selección de las diferentes tomas... todo en movimiento. Lo que nos

lleva otra vez a Douglas Sirk y su sencilla y certera observación: "*Motion is emotion*", el cine como arte que crea emoción y pensamiento a través del movimiento. El director, así, dirige ese movimiento, y de cómo lo dirija, de la elección que haga en cada una de las opciones antes descritas, saldrá un tipo de narrativa cinematográfica u otra. Ahí se imprime o no ese carácter autóctono al que antes nos referíamos. Decía Eugenio d'Ors, ". . . todo lo que no es tradición, es plagio"^{xii} (14). Si se pierde el ejercicio personal^{xiii} de este lenguaje, de esta peculiar forma de ordenación secuencial y de elección de signos, se destruye su manifestación como forma artística, lo que sería como quedarse sin habla; y sin una tradición narrativa literaria o cinematográfica propia, sólo quedaría el plagio de fórmulas narrativas foráneas. Y en esta dimensión es precisamente en la que las palabras de André Bazin y de Antonio Drove antes mencionadas adquieren todo su significado. Por tanto, cuando juzgamos una película, tan importante o más que la interpretación de los actores o la consistencia estética de la dirección artística es tener en cuenta la dirección que de la mirada del espectador hace el director, y descubrir "la música escondida detrás de la pantalla" (Drove, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir* 229), entendiendo por ésta el ritmo interior de las imágenes, dentro de ellas y entre ellas. De esta manera, *La diligencia* es una película estadounidense y *El acorazado Potemkin* una rusa, no sólo porque la primera retrate el Lejano Oeste y la segunda el motín del acorazado ruso que propiciaría la inminente revolución, sino por el ritmo de sus imágenes, de su montaje, por la posición de la cámara que deciden Ford o Eisenstein, el ángulo elegido, por su iluminación y profundidad de campo, por el tipo de encuadre, la duración de un plano, el gesto de un actor... así, básicamente, por su estilo narrativo.

Algo que no tiene que ver con las palabras presentes en las películas, por más que algunos vinculen el estilo narrativo cinematográfico al uso de la palabra en el

celuloide. Y es que la palabra dentro del cine ha llevado a frecuentes malentendidos no sólo en lo que respecta a la identidad cultural de la película, sino también respecto al valor y las posibilidades dramáticas de la propia palabra dentro de la narración cinematográfica. Al respecto, no debemos olvidar la gran diferencia que hay en cine entre los *diálogos contextuales* y los *semánticos*^{xiv}. De forma un tanto reduccionista pero no descarrilada, podríamos decir que una película en la que los diálogos lo explican todo es una mala película. Sería algo así como una transmisión radiofónica con *ilustraciones*, un tipo de película que te permite *verla* sin mirarla, sólo escuchándola, un rasgo presente con mucha más frecuencia de lo deseable en muchos telefilmes. Vemos pues cuán errado puede estar un juicio sobre un filme que preste excesiva atención a la palabra, ya que ésta poco tiene que ver con el carácter autóctono de la película en que aparezca pronunciada o escrita. Por todo esto una película puede estar rodada en inglés y ser española o china, porque su director y el lenguaje cinematográfico utilizado es el de su tradición cultural.

1.3. El show-business y el arte y ensayo

Pero para intentar hacer justicia en una intelección rigurosa de lo que el cine es, uno no puede dejar de tener en cuenta que aparte de arte, lenguaje, sí, y si cabe también magia^{xv}, el cine es otras cosas. Significativamente y en mayor medida que otras artes también es industria y espectáculo. Un aspecto éste que también conforma las características de la posible obra de arte y la calidad del eventual lenguaje cinematográfico utilizado. Y es que la más cara de todas las artes es sin duda el cine. Para su realización, como en la arquitectura, es preciso un gran equipo de personas y el alquiler de carísimas

máquinas, así como la compra de múltiples materiales. Pero a diferencia de la arquitectura, es una industria muy arriesgada en la que perder lo invertido es relativamente fácil. Es muy raro que un edificio no se venda y quede vacío para siempre con la consiguiente pérdida de la inversión económica, sin embargo, es relativamente fácil que una película no produzca ni siquiera lo que costó hacerla y arruine a los que se metieron en ella. El cine, aparte de ser carísimo, tiene algo de juego de azar, que puede igualmente enriquecer sobremanera o arruinar a los que en él invierten.

Esto condiciona su forma artística mucho más de lo que a primera vista se pudiera pensar. Un *creador* de cine nunca puede olvidar lo que cuesta en dinero cada *magnífica idea* que se le ocurra porque si se le ocurren muchas y muy caras todas, probablemente no encuentre quien se las produzca, *i.e.*, pague, por lo que jamás podrá plasmarlas en imagen. Así que, por la cuenta que le tiene, mejor *crea* a un precio razonable. Las excepciones a esta norma sólo confirman la regla. Y *caro* en cine no necesariamente es reunir a 10.000 extras y vestirlos de romanos^{xvi}. También puede serlo el que se quiera rodar con sonido directo o construir un decorado que permita "x" puntos de vista o elegir una tonalidad cromática para determinadas escenas que suponga una dificultad a la hora de iluminar que impida cumplir el plan de rodaje, o esperar a que la naturaleza provea esa luz que dramáticamente consustancializa la escena y que nunca llega, porque la naturaleza es caprichosa y no entiende de alquileres de cámaras o grúas, ni de contratos que expiran ni de planes de rodaje que si no se cumplen dan al traste con todo el proyecto. El presupuesto condiciona al creador en cine, que ve cómo ha de plegarse y, muchas veces, renunciar a ideas o logros artísticos en aras de intereses económicos muy ajenos a la eventual intencionalidad artística del autor de la obra de arte. Podríamos, así, afirmar que el cine también es dinero, *show business*, y que el dinero determina al cine.

Por todo esto, calibrar una película con relativa justeza debería presuponer "calibrarla con sus iguales" y no asumir sus metas logradas sin consideración del punto de partida. Resulta evidente que todas las películas no compiten en igualdad de condiciones, algo que no por evidente es considerado por la mayoría. La máxima "Yo soy yo y mi circunstancia" en cine se convierte en algo auténticamente dramático. Algo que sería sólo así de difícil si la industria cinematográfica fuera modélica, y los que en ella concurren practicasen siempre el juego limpio, pero no iba a ser ésta una excepción respecto a las otras. La intrínseca libertad del medio hace que cada rodaje casi sea un caso único, lo que propicia el que éste sea un sector en el que resulte relativamente fácil hacer "luz de gas" con las cifras, por lo que, a veces, presupuestos millonarios sólo son agujeros de empresarios con intenciones no tan claras.

Y todavía hay otro aspecto económico que también condiciona el eventual "valor" del filme. Otro aspecto relacionado también con el dinero y no con el arte. Nos referimos al "después de", al momento en que ya está terminada la película y ha de ser juzgada por los demás, el momento de su distribución y exhibición, ya que si realizar una película para una persona cualquiera tiene algo de proeza económica, ya no artística, el conseguir que el filme se distribuya y se exhiba tiene, a veces, algo de milagro. La vertiente económica una vez más determina la existencia de la obra cinematográfica. No ya la de un filme independiente de un país pobre, sino la de películas de reconocido prestigio y fuerza artística. Filmes, por ejemplo, como *Citizen Kane*^{xvii} o *El sol del membrillo*^{xviii} han visto cercenada su existencia en su distribución o exhibición, ya que como en todo, en estos dos asuntos las coordenadas tiempo/espacio son determinantes. Así, es un hecho que la mayoría de la gente va al cine en las mismas fechas y a las mismas salas, esto hace que de estrenar una película, por ejemplo en Madrid, en Navidades en la Gran Vía, a hacerlo en agosto en los Cines Renoir, haya un abismo, lo que condiciona su resultado por encima de

calidades de ningún tipo. Por no mencionar también, directamente, el poder de la publicidad y el hecho de que muchas veces las multinacionales se gastan en la promoción de sus películas más dinero del que costó filmarlas. Así, si al *creador* le produce una multinacional tiene muchas más posibilidades de que pueda repetir su experiencia de rodar, pues al estar su película promocionada es posible que recupere el dinero invertido en ella. Y sin olvidar tampoco el carácter nacional que tiene toda industria, y la relación directa que hay entre el poder económico por nacionalidades y el control de las salas de exhibición, y las fechas y duración de la exhibición del filme.

Vemos, pues, que hay muchos factores extra-fílmicos que pueden hacer que una película funcione o no, y sea apreciada o despreciada, o, lo que es lo mismo, exista o desaparezca. Las previsiones a veces no se cumplen, pero olvidar el dinero (el dinero con el que se contaba para hacer una película antes de realizarla, y el dinero con el que se contaba para exhibirla una vez terminada) a la hora de hacer una valoración (cualitativa como obra de arte y de *audience-response*) de ella sería, cuando menos, injusto. Y, sin embargo, muy pocos son los que lo tienen en cuenta, asumiendo la mayoría por defecto que si una película dura poco en cartel probablemente es mala o un fracaso, e identificando fracaso comercial con fracaso cinematográfico.

Otro aspecto que hay que considerar en la valoración de un filme, ya que es otro lastre que condiciona la respuesta del público y de la crítica, es la expectativa que el público tiene de *pasarlo bien* cuando va al cine. Pasarlo bien en el sentido más superficial del término. Lo que nos lleva a la cuestión genérica. Así, gran parte del público quiere ver películas *bonitas y divertidas*. Un criterio que si lo extrapolamos a otras artes supondría que obras como *Los borrachos* de Velázquez o la *Quinta Sinfonía* de Beethoven serían execrables por no ser *bonitas* ni *divertidas*, algo que el mismo público que exige estas cualidades a una película ni por asomo se plantearía en el terreno pictórico o musical,

por ejemplo. Este público suele entender por película *bonita* aquélla que está muy iluminada, que cuenta con paisajes espectaculares y un vestuario en consonancia. Una banda musical *fácil*, una puesta en escena *realista* y unos actores de buen porte y aseados hace lo demás. El que quieran que sea *divertida* les lleva a decantarse por la comedia o la acción, o como mucho el drama. Pero nunca la tragedia ni la reflexión. Como contrapunto, la crítica suele rechazar lo que resulta fácil, popular y divertido, y ponderar positivamente lo contrario. Estableciéndose, de esta forma, unas previsibles reacciones de unos y otros, público y crítica. Por ejemplo, es mucho más fácil conseguir una buena crítica o un premio en un certamen cinematográfico con una tragedia que con una comedia, y es mucho más fácil recuperar el dinero invertido en una comedia que el gastado en una tragedia. Así, vemos cómo la cuestión genérica también mediatiza el juicio de los diferentes sectores muchas veces por encima de la calidad intrínseca de la obra. Y, claro, el autor cinematográfico, por más que lo intente, no puede permanecer ajeno a todo esto. Ni siquiera los rotundos triunfadores que a la cabeza de la industria parecen poder conseguirlo todo. La historia del cine nos ofrece sobrados ejemplos, desde el mismísimo John Ford hasta Steven Spielberg, pasando por Orson Welles o Francis Ford Coppola y tantos otros, que sistemáticamente ruedan o han alternado el rodaje de películas alimenticias con películas personales, creativas, suyas, las que recogen sus obsesiones y en las que se vuelcan como artistas sin regateos, arriesgando el todo por el todo.

Por tanto, el calibrar en la reflexión sobre la materia cinematográfica estas tres facetas -arte, industria y espectáculo-es necesario para que el juicio emitido tenga rigor. Y, además, hay un cuarto aspecto a estimar ya que también condiciona la eventual narrativa y su aceptación o rechazo, un rasgo al que tampoco muchos prestan atención cuando juzgan una película. Nos referimos al carácter de ensayo que también tiene la obra cinematográfica. Al respecto, recordemos la denominación que antes en España se hacía

de los cines destinados a películas *serias*: "cines de arte y ensayo". Cines de arte, sí, pero ¿por qué añadían la coletilla "y ensayo"? La respuesta está en que quien hizo esa denominación sí entendía de cine y de arte, y no olvidaba que el arte siempre es tentativo, tentador, que tienta, como un ciego que avanza entre tinieblas a golpe de bastón y de intuición. Y por si alguien olvidaba todo esto, el mentor de estas salas de exhibición hizo hincapié en que eran "de ensayo", o sea que el cine que allí se exhibía era el que hacían aquéllos que experimentaban con ese arte, el séptimo arte, los demiurgos de la narrativa cinematográfica, y avisaba así, con esta denominación, que aquél que fuera allí a ver aquellas obras se exponía a ver un bodrio, un experimento fallido, un ensayo que podría ser al cine lo que el monstruo del Dr. Frankenstein era al hombre. Quien denominó "salas de arte y ensayo" a las de cine diferente del de las salas comerciales habituales tenía en cuenta que una obra de arte es algo arriesgado, y que por tanto tiene también carácter de prueba, de tanteo de nuevas formas y nuevos discursos. La paradoja es que esta cualidad, irrenunciable en cualquier proposición artística, le es negada al cine actual cada vez más. Cuesta tanto dinero que pocos son los que aceptan el riesgo de equivocarse. No tienen en cuenta que sin tanteos, sin vacilaciones, sin errores es imposible avanzar.

Sin *ensayo* el cine quedaría condenado a repetir las mismas fórmulas una y otra vez, hasta aburrirnos y/o extinguirse. A pocos les extraña que se gasten millones y millones para que un científico investigue, *ensaye* hipótesis, en busca de un nuevo camino para la ciencia, y, aunque muera sin haber encontrado nada, se da por bien empleado el gasto realizado en aras del posible progreso. Sin embargo, esas mismas personas se escandalizan si en el presupuesto que para cultura se destina en un país, se emplea un dinero para proyectos cinematográficos que de entrada ya tienen muy pocas posibilidades de ser rentables por su carácter experimental. ¿Pero cómo se va a avanzar si no se experimenta? ¿Cómo se le puede negar a un artista la posibilidad de equivocarse con

una obra? Los mismos que le niegan esta posibilidad al cine, aprueban sin vacilación el gasto en una temporada de ópera, o en la puesta en escena inverosímil de una obra de teatro, o en exposiciones de pintura cuya vigencia no supera la propia exposición, o en la publicación de libros que nadie lee y cuyas ediciones son pasto de compañías de reciclaje de papel en el mejor de los casos.

Esta actitud ha generado numerosos juicios descalificatorios para muchos autores que a lo largo de su carrera, a veces, experimentando se han equivocado, siendo tachados de *malos* o irregulares cuando en realidad eran pioneros que se habían situado en el hibris del conocimiento. Sólo una revisión posterior de la obra conjunta, deshacía entuertos y aclaraba posiciones, pero, de entrada, el rápido juicio descalificatorio producía su efecto, dañando, cuando no castrando, a los eventuales creadores. En cine, como en las otras artes, ni se debe renunciar al ensayo ni tampoco se puede dejar de valorar el carácter experimental cuando éste se haya presente en obras y autores a la hora de enjuiciarlos, ya que no es lo mismo acertar con una narrativa propia que acertar con fórmulas de eficacia probada ya descubiertas por otros y de las que, en la mejor de las circunstancias, sólo seríamos buenos copistas.

CAPÍTULO 2

LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA Y SU NARRADOR

2.1. *La pluma y la cámara*

Aceptando pues como punto de partida el hecho de que coincidimos con André Bazin en considerar que el cine es un lenguaje, y una película, una narración cinematográfica, resulta preciso establecer quién es el responsable de su uso, quién es el *story-teller*, el narrador de la narrativa cinematográfica ya que la respuesta a esta cuestión ha constituido otro de los campos de batalla en el que retóricos y polemistas han encontrado un filón.

El que en la realización de una película participen tantas personas, inevitablemente, lleva al conflicto de determinar qué es de quién. ¿De quién es la frase que la chica le espeta al chico en el momento álgido y que remueve los cimientos de la misma Roma? Puede que esté claro o puede que no. Quizá sobre ella reivindique autoría el director, añadiendo que se le ocurrió en un momento de inspiración durante el rodaje, o que la defiende como suya uno de los guionistas que aparecen en créditos, o el propio director de nuevo, pero esta vez alegando que se le ocurrió al principio, en su eventual condición de coguionista de la película, o puede que la genial frase sea fruto, según sus propias declaraciones, de un guionista despedido en el proceso de preparación y que no aparece en créditos, puede que el productor afirme que la frase es suya, que él se la sugirió a los guionistas antes de que el proyecto siquiera se pusiera de verdad en marcha, y hasta

puede que la misma actriz protagonista de la frase, o su antagonista en el drama, aclare al mundo que la frase la propuso ella o él al leer el guión, pues su personaje le pedía esa corrección sobre la propuesta original. Esto sin mencionar a los respectivos conyuges de los mencionados, o a sus amigos habituales, con los que se ha discutido el proyecto y, en alguna medida, han sido partícipes de todo. En un libro la respuesta está clara: el narrador, el autor, es el escritor^{xix}. En una película podríamos pensar que no está tan claro, y no sólo por el número de personas que participan en su realización, sino también porque de hecho no en todas las películas el autor es funcionalmente el mismo.

Pero, sin embargo y a pesar de todo esto, si posamos nuestra mirada en lo concreto y no nos dejamos llevar por los juegos de poder entre los que participan en la realización del filme que sólo ocultan veleidades narcisistas, podemos encontrar una respuesta a esta cuestión en la propia práctica, en la misma realización del filme: el narrador en cine es aquél que decide cómo es la película físicamente, fotograma a fotograma, es decir, el que toma las decisiones del director de la película, y que en gran parte de las ocasiones, aunque no siempre, suele ser el director. Tal es el caso de D. W. Griffith, Charles Chaplin, John Ford, Robert Flaherty, Alfred Hitchcock, Orson Welles, David Lean, Woody Allen, Peter Greenaway, Kenneth Branagh...

El director es el único de todo el equipo que puede y suele participar en todas y cada una de las elecciones que se hacen a lo largo de los diferentes procesos de la realización del filme. El único que tiene derecho real a modificar los criterios de los diferentes jefes de equipo, y a corregir a cada uno de los artistas, operarios y técnicos cuya labor entra en juego^{xx}. En este sentido podríamos otra vez establecer un parangón con un arquitecto o incluso, en lo que a coordinar y dirigir respecta, con un director de orquesta que guía a los hombres que han de plasmar en la realidad lo que hasta el momento sólo existía en los papeles, en el mundo del ensueño, del misterio de las claves por descifrar. El

director -de orquesta, de cine-, el arquitecto, descifran estas claves que los planos, las partituras o el guión proponen. Orquestrar el conjunto supone guiar y *ordenar* -en su doble acepción de organización y mando-^{xxi}. Y, además, el director de forma específica decide en solitario cuestiones como dónde se pone la cámara, qué angulación ha de tener, qué movimientos han de hacerse, qué otras máquinas -grúas, vías de *travelling*, *steadicam*...- son necesarias y cuándo y cómo usarlas, cómo ha de ser la iluminación y el encuadre, cómo han de moverse los actores dentro del escenario elegido a partir del momento en que se grita "¡acción!" y cómo han de interpretar sus papeles, escogiendo qué y qué no muestra en pantalla de esa interpretación y de todo lo demás^{xxii}. En definitiva, el director decide qué quiere que se vea en imagen y qué quiere que se oiga. Y su instrumento básico de trabajo, su herramienta, para realizar la selección de esa parte del todo que él elige mostrar es la cámara. Así, él es el narrador que con imágenes y sonidos nos cuenta una historia, narrada en celuloide, y trazada con la cámara, explicitándose así el símil anteriormente propuesto en este trabajo, ya que, como decíamos, la cámara es al director lo que la pluma al escritor.

Sin embargo, muchos cuando se refieren a un filme dicen: "¿Has visto la última película de Harrison Ford?" o "Ayer vimos una película de Jack Lemmon estupenda". Del director, ninguna mención, nada de nada, a no ser que sea actor-director (p. ej., Chaplin, Woody Allen o Kenneth Branagh). Estas mismas personas en ningún caso para referirse a un libro elegirían referentes semejantes. A casi nadie se le ocurriría decir: "Acabo de leer una novela magnífica de Tom Ripley", por más que el protagonista de tantas novelas de Patricia Highsmith ocupe un lugar común en muchas mentes del planeta. Obviamente, la mayoría diría: "Acabo de leer una novela magnífica de Patricia Highsmith".

Un tipo de asociaciones (película/actor, libro/escritor), por las que en el fondo no podemos culpar del todo a quienes las hacen, ya que éstos sólo son culpables de

dejarse conducir por los productores, distribuidores y exhibidores, que son quienes la mayor parte de las veces controlan los afiches y la publicidad que se hace de las películas. En los cines suele aparecer en grandes letras el nombre de los actores protagonistas junto al nombre del director en chiquitín, si es que llegan a nombrarlo. Así, quienes conocen el cine a través de los actores protagonistas de las películas se están dejando llevar por lo elemental, por lo inmediato -estos espectadores perciben sensualmente el trabajo de los actores y sin más queda a ellos atribuida la obra-, atribución que queda respaldada por la propia industria en la forma en que vocea fuera del cine los créditos de la película. En el celuloide, sin embargo, no es así. El celuloide es el trazo del director, es decir, la obra del director y, por tanto, los títulos de crédito los ordena él^{xxiii}, y es tradición que puesto que él es el que supuestamente más interviene en la realización del filme, el "gran jefe" del equipo, se coloque el último de todos. Todos vemos, en el comienzo de una película, cómo al presentar el filme, el último en aparecer en títulos de crédito es el director; un letrero, el suyo, que muchas veces reza: "Una película *de* Xxxxxx Yyyyyy". Y esta elección, la de ponerse el último, no sólo cumple con las normas de la más elemental cortesía, sino que también proporciona la posibilidad de ser el que finalmente rubrique la obra, se la apropie, dejando su nombre flotando en el cerebro de todos como últimas palabras escritas en el momento en que sobre nosotros se precipita la acción.

Todo esto manifiesta una disparidad de estrategias y valores que proverbialmente se ha dado entre quienes hacen películas. Un contencioso -el de la eventual autoría del filme (actores/productores/directores)- que no es irrelevante. En él se expresa una división de criterios y de intereses que existe desde el mismo nacimiento del cine. De hecho, cuando el director no es el autor de la película, el otro posible autor que tradicionalmente podría serlo también por derecho propio no sería el guionista, contrariamente a lo que algunos pudieran pensar, ni por supuesto el mencionado actor

protagonista del que el público dice que es la película, sino el productor. De esta forma, con relativa frecuencia, a lo largo de la historia del cine encontramos sonadas o soterradas confrontaciones entre directores y productores enfrentados por el poder en la realización del filme, y es que al frente del equipo que hace la película siempre hay una jefatura bicéfala en la que comparten fuerza, que no cometidos, el director y el productor. El director pone su arte, sí, pero el productor pone el dinero, y en cualquier caso ambos ponen al servicio del filme su profesionalidad, su intuición y su experiencia. El equipo, a veces, ve cómo se produce un pulso de poder entre ambos jefes. El director muchas veces quiere más tiempo, más medios... y eso significa más dinero. El productor no siempre está de acuerdo con las decisiones del director, una decisión que aumente el valor artístico de la película puede que disminuya su valor comercial^{xxiv}, y el productor quiere recuperar con creces su inversión.

Siendo, además, éste un pulso por el poder en el que la proporción de la fuerza entre ambos no ha sido siempre la misma ni individual ni genéricamente a lo largo de la historia del cine. Así, por ejemplo, en Estados Unidos al principio los directores a veces eran meros técnicos, operarios, y el estilo y el tema de la película lo decidían las compañías productoras del filme. La mayoría de los directores del cine mudo fueron asalariados que trabajaban a destajo filmando escenas de la misma forma que, por ejemplo, los carpinteros construían decorados: en serie y siguiendo las consignas de las compañías productoras. Directores como D. W. Griffith, John Ford, Raoul Walsh, etc. se abrieron paso en esta selva entrando como actores, ayudando en la dirección, sustituyendo a directores enfermos... trabajando en las más variopintas circunstancias hasta conseguir una parcela de poder que les permitiera dar rienda suelta a su voz y ejercer, y no sólo firmar, como directores. Estas productoras que surgieron en el comienzo de los tiempos del cine son las que propiciaron el *star system* vinculando las estrellas a las propias compañías en la

publicidad y en los contratos multianuales que obligaban a actores, guionistas, directores, etc. a permanecer con el mismo estudio durante años. Así, las películas en Estados Unidos en los primeros decenios del cine no sólo eran "de Gloria Grahame" o "de Errol Flynn" sino también de la Paramount, de la Warner Bros., de la Twentieth Century-Fox, de la Metro-Goldwyn-Mayer, la Columbia o la RKO^{xxv}. Siendo lícito en muchos casos considerar sus películas como "suyas" no sólo económicamente sino también artísticamente, pues el sello del estudio determinaba mayoritariamente el estilo narrativo, y con él la propia película. En esta línea de autoría de la producción hay un ejemplo paradigmático dentro de la historia del cine, una película cuyo productor nadie cuestiona como autor dentro de la película, nos estamos refiriendo a David O'Selznick y a *Gone With the Wind*^{xxvi}. Y al igual que hay productores-autores, también hay notables directores-no-autores, de impecable factura pero sin talante de autor ni pretensiones al respecto, como Michael Curtiz^{xxvii}, por ejemplo.

Pero, a pesar de estas circunstancias y casos, coincidimos con Griffith, Chaplin, Welles, Truffaut, Bazin y tantos más en que el autor del filme es, en la mayor parte de los casos, el director^{xxviii}. Y lo es, siguiendo con el símil antes mencionado, en la misma medida en que el arquitecto es autor de la obra de arquitectura. Ambos, arquitecto y director, necesitan rodearse de un ejército de profesionales, operarios, técnicos y artistas, todos copartícipes en la creación de la obra, todos coautores de alguna manera y en diferente proporción. Y ambos también están condicionados por los medios económicos de que disponen, sí, pero el autor, nadie lo duda en arquitectura, es el arquitecto, por imprescindibles que sean los que con él han trabajado en la consecución de su obra, y de igual manera ocurre con el director de cine. Lo que el director ve dentro de sí, como artista, como creador, vislumbrando o quizá soñando la película antes de filmarla, es lo que la cámara ha de ver, para que a su vez nosotros lo veamos, y podamos compartir con él su

sueño, su reflexión, su relato. Y esto es así aunque él manualmente no maneje en persona su instrumento narrativo -la cámara-. Dos hombres^{xxix} -el operador jefe o primer operador (el jefe de fotografía, el *iluminador*) y el segundo operador o cámara (el *cameraman*)- son quienes lo hacen por él, y juntos constituyen la mano derecha del director. La comunicación y colaboración entre todos ellos ha de ser total, ya que el director expresará lo que tiene en mente a través de esa imagen: el encuadre que acota la realidad (cámara) y su textura (iluminación), consustancializando el contenido con el continente^{xxx}. Unas imágenes que muchas veces incluso han sido plasmadas con anterioridad al rodaje en un *story-board*^{xxxi} realizado durante la preparación de la película entre el director y un dibujante, plasmando sobre el papel un boceto que permita ver cómo son esas imágenes concebidas por el director y que narran la acción dramática, que a su vez aparecía previamente esbozada con palabras en el guión. Y el director probablemente también les mostrará al operador y al cámara cuadros, cuadros pintados por pintores, o fotografías que como cuadros expresen el estilo de lo que el director querría ver en pantalla en movimiento, físico y dramático. El director, así, transmitirá idealmente su película a "su mano derecha" -i. e., ambos operadores- para que la "escriba con la cámara" y se hagan realidad, se *realicen*, sus ideas, plasmadas, por fin, en celuloide, algo -esta colaboración- que no expluye, sino, por el contrario, permite que el *realizador*^{xxxii} del filme sea él.

2.2. Narradores: escritores, guionistas y directores

Para los que hacen películas todo esto es bastante evidente, por eso resulta cuando menos sorprendente el que tantos amantes del cine a la hora de escribir, hablar

o siquiera opinar sobre cine pongan tanto énfasis en juzgar básicamente a las películas por cuestiones como la interpretación de los actores, el argumento, el tema o, ya en el colmo de la sofisticación intelectual, por la puesta en escena. Un tipo de criterio similar al que lleva a muchos a la crítica arrebatada y demoledora de grandes obras cinematográficas basadas en obras literarias por la falta de similitud existente entre los argumentos del libro y la película, o entre los personajes protagonistas y/o los ambientes descritos en ambos. Con estos juicios se pone de manifiesto el desconocimiento que tiene quien los emite de lo que es la materia cinematográfica y de quién es el último y básico responsable de ella, de qué pretende el cine y qué ofrecen los cineastas, y de qué es lo que hay que juzgar y respecto a quién y a qué.

Apreciar o despreciar, por ejemplo, una adaptación por sus logros en términos de similitud con la obra literaria que había en sus orígenes presupondría considerar que el cine es una técnica ilustrativa para analfabetos que no saben leer y necesitan de imágenes para que les muestren lo que el escritor describió con palabras. Y que el autor de la película es el propio escritor, por lo que el filme se debería a la propuesta literaria. Esto supondría inhabilitar al cine como arte, desposeerle de toda potencia creadora y convertirlo, en el mejor de los casos, en mero plagio de lo ya contado. Este tipo de juicio, tan relativamente común como errado, confunde los términos y los principios. El cineasta no pretende ilustrar, sino recrear o, dicho con más precisión, crear.

Juzgar una película por su parecido con la idea que le dio origen es tanto como juzgar la pintura en términos de fidelidad a los originales. ¿Dónde quedarían entonces Modigliani, Picasso, De Chirico, Botero? Es lógico que un juicio se establezca en términos relativos. Uno juzga algo respecto a algo, no en el vacío absoluto. Y si una persona no entiende de pintura, ante un retrato lo más frecuente será que lo valore tanto más positivamente en tanto que consiga un mayor parecido superficial con la persona retratada.

Pero si *comprende* la pintura, su juicio no se basará en su mayor o menor parecido con el original, sino en los aspectos intrínsecamente pictóricos que validen o no la obra. Tras siglos de pintura, pocos son ya los que hablan o escriben sobre pintura en los primeros términos. Sólo contamos con un siglo de cine a nuestras espaldas, quizá por ello sea natural que su esencia, la del cine, no sea un lugar común, por más que lo sean las películas.

Así, el seguir literalmente o no a una obra literaria que pueda latir en el origen de una película no es cuestión que haga o no haga ("To be, or not to be -that is the question."^{xxxiii} Shakespeare 346) *buena* la película, ni como adaptación ni como filme. Ni siquiera el guionista puede pretender que la película siga literalmente el guión. Éste es sólo una propuesta^{xxxiv}. Un boceto sobre el que se construirá la película, auténtica materia cinematográfica -que no ningún texto ni el argumento original de partida- y cuyo narrador, autor, artífice en última instancia, es el director -que no el guionista o el eventual escritor de la obra literaria adaptada-. Afortunadamente, la expectativa de fidelidad respecto al guión^{xxxv} apenas si se da como requisito para que una película sea considerada buena o mala. Y, además, la mayoría de los directores-autores prefieren rodar películas en las que han participado en la ejecución del guión o de las que directamente son únicos guionistas. En cualquier caso, adaptación o no adaptación, ante una película uno habría de juzgar la narrativa cinematográfica y el uso que de los recursos narrativos ha hecho su autor, lo que es decir que nos encontramos con algo muy parecido a la obra literaria, cuyo análisis nos lleva a términos como el continente y el contenido, el texto y el contexto, el autor y su circunstancia. Sólo en estas esferas eludiremos la superficialidad en el juicio.

El qué supone para un director de cine una película, y a qué nos remiten el continente y el contenido de la narrativa cinematográfica lo expresó somera pero

certeramente François Truffaut en una entrevista publicada en *Cahiers du Cinéma*: "Cinema, for me, is an art of prose. Definitively. [. . .] So I've decided to continue making the same kind of films, which involve either telling a story or pretending to tell a story - there's no difference" ("Evolution of the New Wave" 109). Y respecto al trabajo del director como autor de la obra, y su relación con los actores y el resto del equipo, o la esencia de la propia puesta en escena, manifestó,

. . . after all what is *mise en scène* exactly? It's the *putting together of the decisions made* during the preparation, shooting and completion of a film. I think that all the options open to a director -of script, of what to leave out, of locations, actors, collaborators, camera angles, lenses, shot composition, sound, music- prompt him to make *decisions*, and what we call *mise en scène* is clearly the common destination of all the thousands of *decisions* taken during those six, nine, twelve or sixteen months of works. . . . my favourite film-makers are all scriptwriter-directors . . . 'partial' directors, those who are only concerned with the one aspect of filming, even if they're talented, interest me less than Bergman, Buñuel, Hitchcock, Welles, who *are* their films completely. (*sic*, 108)

2.3. *El género masculino o femenino del cine*

Aparentemente esta contienda por la autoría cinematográfica (directores, guionistas, escritores, productores, actores...) se ha dado fundamentalmente entre hombres, lo que podría, en un análisis superficial, llevarnos a pensar que el cine es un género básicamente masculino, y que los que hacen cine (técnicos y/o artistas) son mayoritariamente hombres.

Sin embargo, y quizá por ser éste un arte nuevo en relación con la escultura, la arquitectura, la pintura, la música, etc., en él encontramos frecuentemente a mujeres

realizando labores tanto técnicas como creativas, siendo significativa no sólo la proporción específica de hombres y mujeres que han trabajado para el cine en general, sino también cualitativamente el sesgo funcional y genérico de participación de unos y otras en los diferentes cometidos desempeñados dentro del filme a lo largo de la historia del cine, datos que nos permiten inferir en cierta medida en qué grado son copartícipes, hombres y mujeres, en la consecución del lenguaje cinematográfico.

Y aunque básicamente consideremos al director el autor de la película, es obvio que no es el único artista que entra en juego en la realización del filme, ya que todo el equipo colectivo e individualmente participa en mayor o menor medida en él. Así, artista también puede serlo, por ejemplo, el compositor de la música -si la hubiere- o el director de fotografía o el director artístico... que son hombres a veces y mujeres otras. Es ésta una cuestión de por sí compleja que se complica aún más por el hecho de que quien realiza una misma función a veces es considerado un técnico y otras un artista, y en tanto que tal, autor o autora de su parcela dentro de la película. Una categorización que no es irrelevante ya que la valoración que tradicionalmente se da al trabajo técnico y al artístico es diferente, y la frontera entre la técnica y el arte muchas veces es sutil y movediza^{xxxvi}. Algo a lo que podríamos añadir la duda razonable que plantea, en términos de mérito y demérito, el hecho de que en esta obra colectiva que es el cine sean unos los que tengan las ideas y otros los que las lleven a cabo. Ante ello, legítimamente podríamos preguntarnos en qué medida son autores de la obra los que llevan a la práctica, materializan y encarnan las ideas artísticas que otros conciben.

Cuestiones, éstas, de difícil dilucidación, no sólo por el número de hombres y mujeres, artistas y/o técnicos, que participan en la realización de un filme, sino también por el enorme número de películas y filmografías, cada una de ellas un caso particular, existentes, cuyo análisis pormenorizado nos catapultaría a un Mare Magnum de datos de

penosa, sino imposible, ordenación. Pero, afortunadamente, el sesgo de algunos de estos datos es tan llamativo que sorprende su habitual desestimación, ya que los grandes trazos en la configuración funcional y genérica en la realización de las películas se repiten significativamente, lo que permite su análisis y a partir de ellos obtener ciertas conclusiones.

Así, cuando se menciona la presencia de la mujer dentro de la narrativa cinematográfica, uno de los enfoques que hoy en día con más frecuencia encontramos es el que llama la atención sobre el denominado recurrentemente por la prensa *estimulante grupo de mujeres cineastas de reciente incorporación al mundo de la dirección*. Es ésta una materia tentadora aunque su análisis riguroso en valores absolutos resulta bastante desalentador y muy poco *estimulante* ya que la presencia femenina en la dirección de películas sigue siendo, en relación con la masculina, mínima y muchas veces conseguida por mujeres que antes de poder dirigir han sido actrices, como Ida Lupino, Elaine May, Mai Zetterling, Itzíar Bollaín, Diane Keaton... Sí es verdad que en los últimos años contamos con más directoras dedicadas en exclusiva a esta tarea, mujeres como Allison Anders (*Gas Food Lodging*), Tamra Davis (*Guncrazy*), Sally Potter (*Orlando*), Isabel Coixet (*Things I Never Told You*)..., pero proporcionalmente siguen siendo poquísimas. Así, la contribución que la mujer como directora ha hecho (o se le ha permitido hacer) al cine en éstos sus primeros cien años es diminuta en comparación con la enorme participación masculina. Y aceptando que en general es el director el autor del filme, parece desprenderse de esta condición el que mayoritariamente el séptimo arte podría ser considerado un terreno masculino.

Sin embargo, ésta sería una interpretación en muchos aspectos reduccionista, ya que supondría ignorar datos significativos sobre lo que las mujeres han hecho en

funciones cinematográficas no directivas. No vamos a analizar la contribución artística femenina en el orden interpretativo, ya que resulta evidente a golpe de vista, pero sí vamos a considerar otros trabajos que las mujeres han desarrollado detrás de la cámara, para, tras su análisis, determinar en qué medida sus ideas han configurado o determinado la obra final. Así, por ejemplo, nos encontramos con que el montaje ha sido desde siempre una labor desempeñada en gran parte por mujeres, en igual o superior número al de hombres. Un cometido de tal importancia que en la mayor parte de los casos es seguido paso a paso por el realizador de la película. Esta estrecha relación (¿férreo control?) que muchos de los directores establecen con los montadores podría hacer pensar que la misión de estos últimos es mecánica, poco creativa, lo que en el caso de los buenos montadores sería un gran error -recordemos, por ejemplo, a la célebre montadora Dede Allen-. Esta unión casi podría ser comparada con la que tienen el operador y el director durante el rodaje, de similar importancia creativa, ya que si en el rodaje se configura el espacio, en el montaje se define el tiempo. Otro terreno en el que el número de mujeres es significativo es en el de la producción ejecutiva, no sólo en niveles medios de responsabilidad, sino también situadas a la cabeza en el control de los recursos. Y también es importante el número de mujeres responsables de la dirección artística, como así mismo lo es el de las que se encargan del maquillaje, de la peluquería, del *attrezzo*, del vestuario y de la decoración. Todo esto sin olvidar otro de los oficios de reconocida presencia femenina en la realización de un filme, el de *script* (oficio para el que la Real Academia Española propone el término *anotador* al que define como "ayudante del director, que se encarga de anotar durante el rodaje todos los pormenores de cada escena"). Así, constatamos cómo son numerosos los trabajos desempeñados habitualmente por mujeres tras la cámara, mujeres que han influido e influyen en un grado u otro en las sucesivas decisiones que toman los diferentes directores, siendo ellas, en gran medida, las encargadas de materializar sus propuestas, de conseguir

encarnar las ideas. Por lo que no considerar su presencia y su importancia cultural, social y económica sería, cuando menos, injusto. Y no es que no haya habido, en el pasado o actualmente, hombres trabajando en montaje, producción, dirección artística, etc., que los hay y paradójicamente cada vez más proporcionalmente hablando, sino que aparentemente no ha habido discriminación sexista.

Y, sin embargo, siendo esto verdad -en la medida de que ya es historia-, no ha sido ésta en general una situación tan favorable para la voz femenina como podría pensarse, ya que si profundizamos más en el reparto de funciones que habitualmente se ha hecho dentro del ámbito de la realización cinematográfica, podemos justamente comprender por qué esta voz se resiente del trato recibido, ya que no sólo es que sean contadas las mujeres que han tenido la prerrogativa de dirigir cine, sino que también es exiguo el número de mujeres que han podido encargarse de la fotografía, de la cámara o que han podido ser jefas de sonido, o encargarse de la composición de los temas musicales de la película, por ejemplo. Y es que una lectura cualitativa del reparto de los diferentes cometidos en cine podría llevarnos a caer en la cuenta de que cuando se trata de *crear* en términos cinematográficos puros, la industria del cine recurre, en general, a los hombres. Así, el trabajo en el cine tradicionalmente se ha venido repartiendo mayoritariamente de la siguiente manera: lo artesano para las mujeres y lo artístico para los hombres. Ellas se han venido encargando de las cuestiones de intendencia y de los pequeños detalles -los que hacen que una película sea *bonita*-, y ellos de la auténtica esencia del filme: del encuadre, de la profundidad de campo, de la iluminación, de la textura, de los movimientos de cámara, del tipo de planos, de la banda sonora, de la dirección -o sea, lo que hace que una película sea *buena*-. No siempre es así, claro, pero si alguien tiene la más mínima duda al respecto, no tiene más que consultar las fichas técnicas de la cinematografía de cualquier país en cualquier momento del siglo XX. Las estadísticas hablan por sí mismas.

Y hoy en día sigue habiendo casi tan pocas oportunidades como antes para poder ejercer como operadora, cámara, jefa de sonido, compositora... De hecho, quizá hasta sea más fácil ser directora de cine. Y aunque en los últimos años empieza a notarse un cambio en esta cuestión, es apenas perceptible y se da asociado básicamente al medio que lo está propiciando: la televisión. Así, si todavía pocos hombres y mujeres se atreven a confiar la iluminación o el sonido de *su* película a una mujer, no ocurre lo mismo en los *mass media*. Y quizá en esta horrible denominación encontramos la clave que podría explicar la insospechada acogida que las mujeres están recibiendo en estas funciones dentro de la televisión, y es que en este medio de masas la tendencia creciente es la de la producción masiva, al por mayor. En TV se hace hincapié en que allí no quieren artistas, sino técnicos, una argumentación que nos remite de nuevo al mencionado tradicional reparto de trabajos cinematográficos: en televisión no quieren artistas, quieren artesanos... una labor apta para mujeres según ese acuerdo tácito e innombrable que hasta ahora ha caracterizado genéricamente al mundo de la imagen en movimiento.

Y si seguimos ahondando, todavía constatamos que esta consigna inefable impregna todo lo referido al medio. Por ejemplo, en el mundo de la crítica cinematográfica el reparto de labores también es tendencioso. Es posible encontrar mujeres haciendo entrevistas, cubriendo estrenos, etc., pero la opinión, la reflexión, la influencia, las ejercen mayoritariamente los hombres. Así, por ejemplo, en las frecuentes listas en las que se confrontan las valoraciones que los diferentes medios (revistas, periódicos, radio...) hacen de las películas mediante bolas, estrellas o signos similares es prácticamente imposible encontrar un nombre de mujer. Y, por supuesto, no existen críticas (=mujeres que hacen crítica) a las que pudiéramos nombrar en paridad con pensadores como André Bazin o Guido Aristarco, o siquiera, en una esfera local, con Miguel Marías, Jos Oliver, José Luis Guarner o Alfonso Sánchez.

A algunos esto no les sorprenderá y hasta habrá a quien le parezca normal. Todavía hoy es posible escuchar explicaciones como: "Quizá es que las mujeres no están dotadas para el arte. Por más que me esfuerzo no encuentro pintoras ni escultoras ni arquitectas ni compositoras que hayan influido significativamente en el devenir de estas formas... Quizá les falta capacidad de abstracción. Yo creo que las mujeres son más prácticas que los hombres, más detallistas. Por eso son capaces de llevar muy bien una casa o un negocio o una empresa. Pero en términos conceptuales se pierden. Lo anecdótico les hace perder lo esencial. ¿Qué pensadora podrías nombrar que hubiera cambiado o esclarecido los destinos de la humanidad?"^{xxxvii}. Opiniones que vienen a concluir con que la mujer, casi siempre sometida, no ha sido educada secularmente como especie, por lo que se ha visto privada a través de los tiempos del refinamiento y la evolución de los hombres, con lo cual por herencia, tradición milenaria, desarrollo de la especie y demás queda abocada a lo concreto, a las manualidades y a las cuentas. Como mucho, apta para las artes menores o en lid con las siete musas por afición, casi jugando con ellas, pero nunca en serio y a fondo, a vida o muerte, como los hombres. Por lo que lo *natural* era que también en cine lo concreto fuera asignado a la mujer y lo abstracto al hombre... Sin embargo, otra vez las cosas no son lo que parecen y quien así se expresa se delata como indocumentado portavoz del viejo discurso dominante, de aquél que señala lo que le interesa y cubre con un tupido velo lo que no, ya que la memoria histórica es tendenciosa, y contar lo que pasó es siempre potestad de los vencedores^{xxxviii}, quienes inevitablemente contarán *su* verdad. Nuestro privilegio es creérsela o no, aceptarla sin más o comprobarla. Y precisamente en la propia historia del cine, en estos sus primeros cien años, nos encontramos con una de esas *curiosidades* históricas obviadas significativamente por la memoria colectiva: precisamente de entre los cometidos que se realizan detrás de la cámara es en uno de los más abstractos^{xxxix} en el que la mujer ha contribuido en mayor medida y con sobresalientes

resultados. Nos referimos al trabajo que las mujeres han desarrollado dentro del cine como guionistas.

Algo que probablemente se deba a una falta de previsión del propio sistema, ya que, como hemos señalado, cuando el cine fue inventado nadie le dio mucha importancia, la mayoría pensaba que era un engendro de barraca de circo. Era algo tan nuevo que no contaba con ningún canon de ejecución, todo estaba por inventar, el qué y el cómo. Por eso, cualquiera podía hacer carrera en él, hasta las mujeres. Y lo más asombroso de todo esto no es el magnífico papel desarrollado por las mujeres en la consecución del séptimo arte, sino el que habiendo ocurrido lo que ocurrió, con una participación femenina tan significativa como la que hubo, no haya quedado conciencia histórica de ello. Pocos hablan del oficio de guionista como algo propio de mujeres -tal y como ocurriría, por ejemplo, con el oficio de maquilladora-. Pocas personas podrían mencionar siquiera el nombre de una guionista de sexo femenino, y si lo hicieran, éste sería probablemente el nombre de una directora que escriba las mismas historias que rueda. Una situación que resulta todavía más injusta y afrentosa que el hecho de que la mujer casi no haya podido dirigir cine, ya que las mujeres no sólo han ejercido como guionistas sino que lo han hecho muy bien. Y ni siquiera existe conciencia de grupo, ni un reconocimiento individual o colectivo.

Entre las pioneras del cine estadounidense, entre las que se incorporaron a la profesión en las primeras dos décadas del siglo XX, encontramos a las autoras de los guiones de algunas de las más grandes obras maestras no sólo del cine mudo, sino de toda la producción cinematográfica de todos los tiempos, nos referimos a June Mathis, guionista, entre otras películas, de *Greed*, de Eric von Stroheim, y a Anita Loos, escritora y guionista entre muchas otras películas de *Intolerance* de D. W. Griffith; y también a la mujer que ideó las historias que convirtieron a Rodolfo Valentino, Lillian Gish, Mary

Pickford y Greta Garbo en mitos, a Frances Marion, guionista de *Abraham Lincoln*, *Stella Dallas*, *The Son of the Shiek* -para Rodolfo Valentino-, *The Scarlet Letter* y *The Wind* -ambas protagonizadas por Lillian Gish-, *Love*, *Anna Christie* y *Camille* -las tres interpretadas por Greta Garbo-, y de gran parte de las historias de Mary Pickford; y también a Bess Meredyth, autora de las adaptaciones cinematográficas de *Moby Dick -Sea-Beast-* y de *Ben-Hur*; y a magníficas *story-tellers* del celuloide como Elinor Glyn, Dorothy Arzner, Dorothy Farnham, Gladys Unger, Clara Beranger, Alice D.G. Miller, Sonya Levien, Lenore Coffee, Isobel Lennart, Adele Buffington, Luci Ward, Jane Murfin, Jeannie Macpherson, Claudine West, Zoë Akins, Ouida Bergere, Beulah Dix, Olga Printzlau, Gene Gauntier, Grace Cunard... de las que sólo nos permitimos la mención de sus nombres, por la envergadura del abismo que colectivamente su obra plantea.

En los años treinta y cuarenta, nuevas generaciones de mujeres guionistas entraron también en la industria del cine. Entre ellas, por ejemplo, las guionistas habituales de Alfred Hitchcock, quien solía confiar la mayor parte de los guiones de sus películas a mujeres, guionistas como Joan Harrison (*Jamaica Inn*, *Foreign Correspondant*, *Rebecca*, *Suspicion* y *Saboteur*) y Alma Reville (*The 39 Steps*, *The Lady Vanishes*, *The Paradine Case* y *Shadow of a Doubt*). Pero no sólo Hitchcock confiaba en guionistas-mujeres, también lo hacían otros directores de su misma talla como Stanley Donen o Howard Hawks. Así el guión de *Seven Brides for Seven Brothers*, de Stanley Donen, es de Dorothy Kingsley; y los guiones de *The Big Sleep*, *Rio Bravo*, *Hatari* y *El Dorado*, todas ellas de Howard Hawks, son de Leight Bracket, quien más tarde escribiría también el guión de *The Empire Strikes Back* para George Lucas e Irvin Kershner. Y, como ya hemos visto que ocurrió con el cine mudo, las guionistas que contribuyeron con su trabajo en este otro período de la historia del cine estadounidense también fueron muchas, no media docena de casos aislados que sólo hubieran supuesto la excepción que hubiera confirmado

la regla. Entre ellas no podemos siquiera dejar de mencionar también a Viña Delmar, Ruth Ann Baldwin, Mary McCall Jr., Sally Benson, Sarah Y. Mason, la propia Mae West, Ruth Gordon, Phoebe Ephron, Tess Slesinger, además de Lillian Hellman, Dorothy Parker, Catherine Turney, Alice Duer Miller, Laura Perelman, Marguerite Roberts, Helen Deutsch, y tantas y tantas otras.

En esta misma época también estaba lo que en cine se dio en llamar "parejas de guionistas", formadas por un hombre y una mujer que de forma habitual escribían conjuntamente historias para el cine, parejas como la formada por Betty Condem y Adolph Green, guionistas de *Singin' in the Rain*, de Stanley Donen; Sarah Mason y Victor Heerman, guionistas de la primera versión de *Little Women*, de George Cukor, y de *Imitation of Life*, de Douglas Sirk; y Ruth Gordon y Garson Kanin, guionistas de *Adam's Rib*, también de George Cukor; y Frances Goodrich y Albert Hackett escritores del guión de *It's a Wonderful Life*, de Frank Capra; por citar sólo a algunas de estas parejas más sobresalientes.

Podríamos nombrar a muchas más mujeres que han escrito para el cine^{xl}, pero pensamos que son suficientes cuantitativa y cualitativamente para demostrar que estas narradoras constituyen una auténtica voz, haciendo algo que hasta entonces nunca había ocurrido: el que quien inventara las historias, quien inicialmente imaginara lo que sienten los protagonistas, su peripecia dramática, fuera un grupo muy importante y numeroso del sexo femenino. Así, nos encontramos con que en los primeros cincuenta años de la historia del cine, el cine de la época dorada de Hollywood, el que conmocionó al mundo, el del *star system*, el cine mítico que se expandió como la pólvora por todo el planeta era y es un cine *pensado* mayoritariamente por mujeres, y decimos *pensado* ya que su trabajo quedó en el guión, en el terreno de las ideas, uno de los más abstractos de todos.

CAPÍTULO 3

EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Todavía nadie ha descrito exhaustiva y relacionamente los elementos y mecanismos de este lenguaje, como, por ejemplo, hiciera en 1492 Elio Antonio de Nebrija con la lengua castellana. Tiempo hay y quizá algún día alguien, probablemente un director de cine -un narrador- o un crítico de la talla de André Bazin, aborde la inmensa labor de racionalizar causalmente el entramado y los signos que conforman el lenguaje del cine, sistematizando su morfología, su gramática y su sintaxis. Pero al igual que éstas no nacieron en el caso del castellano en 1492, sino que se fueron estableciendo con el crecimiento de esta lengua, a lo largo de los años, fijándose y desarrollándose con el propio uso del castellano por parte de hablantes y escritores, antes de que Nebrija acometiera la tarea de *radiografiarlo*, así sucede con el lenguaje cinematográfico, cuya morfología, gramática y sintaxis bien o mal utilizadas nos proporcionan un buen o un mal relato, y *existen* por más que estén todavía por verbalizar pormenorizadamente. Es cierto que esta cuestión confunde a aquéllos que necesitarían tener entre sus manos estos tratados teóricos para *entender* el lenguaje cinematográfico. Para muchos de éstos la respuesta que dio Bazin a qué es el cine resulta ininteligible, cuando no absurda, entendiendo que los términos "cine" y "lenguaje" son incompatibles. En estos casos la confusión no sólo alcanza al concepto de cine sino que es más profunda y atañe también al propio concepto de lenguaje. Al respecto, resultan esclarecedoras las palabras de Enrique Bernárdez, quien reflexionando sobre lo que básicamente es un lenguaje nos ha brindado un estupendo referente de aplicación al lenguaje cinematográfico: "Fundamentalmente se trata [el lenguaje] de una capacidad que poseemos los seres humanos para hacer ciertas cosas por

medio de una serie de señales sonoras o visuales" (35), observando que "necesitamos 'reproducir' adecuadamente la realidad que percibimos, así como transmitirla a otros individuos; además, tenemos que transmitir también la realidad mental y cultural en sí misma, en lo que hemos llamado *función interpersonal* del lenguaje" (*sic*, 298). Y señala algo común a todos los lenguajes y que parece haber sido escrito dentro de unos años refiriéndose al lenguaje del cine, a las narraciones cinematográficas:

Si leemos una descripción gramatical de cualquier lengua, parece existir una clara estabilidad . . . Podemos prever la estructura de una oración, la forma de un verbo o de un sustantivo. Sin embargo, al pasar al uso real del lenguaje las cosas varían considerablemente: aquella unidad básica prácticamente desaparece, sustituida por una diversidad aparentemente sin límites. (294)

A lo que añade las siguientes palabras de explícita posible aplicación al lenguaje cinematográfico,

Un ejemplo claro es el *texto* [podríamos sustituir nosotros *texto* por *filme*], entendido como el producto real del uso del lenguaje en condiciones (contextos) concretas y específicas. Durante años se intentó elaborar gramáticas del texto semejantes a las que desde hace siglos se vienen haciendo para la oración; sin embargo, esos intentos han fracasado porque no había manera de identificar en los textos [filmes] la uniformidad estructural característica de las oraciones: la variedad no se dejaba someter más que de una forma muy vaga y general . . . De hecho, resulta imposible predecir ni siquiera aproximadamente la forma final que va a tener un texto [un filme] aunque conozcamos bien tema y objetivo, productor, receptor y contexto . . . Podemos decir que el uso real del lenguaje es *caótico* . . . *caótico* no es un simple equivalente de 'carente de orden'. Se trata más bien de que nos encontramos ante un tipo de orden excesivamente complejo como para poder operar con él como hacemos con fenómenos ordenados más simples. (*sic*, 294-5)

Recordándonos Bernárdez que las "frases u oraciones [nosotros podríamos decir las secuencias o escenas] no son meras sucesiones de palabras [digamos planos] sino que

poseen una estructura jerárquica, de forma que unas palabras [planos] 'dependen' de otras [-os], o 'están asociadas' [-os] a ellas [-os]" (209), y que la "creación de morfología [encuadre-espacio en nuestro caso] implica . . . la creación de estructuras jerárquicas, que es un elemento fundamental de la sintaxis [*i.e.*, montaje-tiempo]. Ya no puede tratarse simplemente de poner las palabras [planos] una detrás de otra en un orden variable y esperar que el receptor consiga entendernos" (234). Y para poder calibrar el alcance de todo esto aplicado específicamente al lenguaje cinematográfico tendremos que determinar el significado y las relaciones concretas de estos términos que aparecen entre corchetes, y para ello es preciso establecer primero los orígenes del lenguaje cinematográfico.

3.1. El prelenguaje y su evolución

Con las primeras películas de cine -filmes como *L'Arivée d'un train en Gare de la Ciotat* y *La sortie des usines Lumière*, de los hermanos Lumière, o *Une partie de cartes*, *Séance de Prestidigitation*, de Georges Méliès^{xli}- sólo nació el cine, no el lenguaje cinematográfico. Estos filmes eran como los balbuceos de un niño, que sobrecogen e impresionan, pero que todavía no son un lenguaje, en todo caso son un prelenguaje. Así, podríamos afirmar que los inventores del kinetoscopio -Thomas Edison en Nueva York en 1891- y del cinematógrafo -los hermanos Lumière en París en 1895- fueron también los padres del prelenguaje cinematográfico, un concepto sobre el que, otra vez, Enrique Bernárdez arroja luz involuntaria a través de sus reflexiones en su libro *¿Qué son las lenguas?:*

Las palabras [los planos diríamos nosotros] pasarían más tarde a enlazarse. ¿Cómo? Lo más probable es que fuera icónicamente. Si estamos representando algo de la realidad podemos seguir el orden mismo de la realidad. Por ejemplo, 'voy al río y encuentro el prado y aparecen unos ciervos e intento cazar uno pero se escapan y me tengo que contentar con un conejo'. Pues es el orden en que han sucedido las cosas, y presentar mis palabras [planos] una tras otra permite reconstruir lo sucedido en la realidad, basta con ir entendiendo cada 'idea'; no es imprescindible una estructuración sintáctica propiamente dicha [un montaje, en nuestro caso], de modo que estaríamos en el prelenguaje de Bickerton. (231)

Fueron los que sucedieron en el tiempo a los inventores del cine los que convirtieron este prelenguaje en un lenguaje y en un arte. Éstos, los *inventores* del lenguaje cinematográfico, sus demiurgos, fueron muchos -Murnau, Chaplin, Renoir, Buñuel, Dreyer...-, pero entre ellos hay dos que sobresalen como auténticos artífices de este lenguaje y que son al cine lo que Geoffrey Chaucer fuera a la literatura inglesa, éstos son David W. Griffith y Sergei M. Eisenstein. El primero es el autor de la película *The Birth of a Nation* estrenada en Los Ángeles en 1915 y que narra los conflictos que viven dos familias estadounidenses cuya amistad se ve empañada por la Guerra de Secesión, narra también el nacimiento del Ku-Klux-Klan y narra, en definitiva, el nacimiento de una nación: los Estados Unidos. Basándose en la novela *The Clansman*, de Thomas Dixon. David W. Griffith co-escribió el guión, trabajó en la producción y fue el director de esta película, asentando con ella las bases del lenguaje cinematográfico (primeros planos, profundidad de campo, montaje paralelo, movimientos de cámara, metáforas visuales, etc.). El rodaje duró 11 semanas, se utilizaron 12 rollos de película y se han contabilizado 1.375 planos a lo largo de las dos horas y 45 minutos que dura la película, convirtiéndose la secuencia de la Batalla de Petersburg en cita antológica y referente inexcusable al tratar estas cuestiones para ejemplificar un buen uso del espacio y el tiempo como elementos narrativos cinematográficos.

Se inicia con la imagen de una mujer que, asustada, estrecha a una criatura entre sus brazos. Están sobre un promontorio. Entonces la cámara describe un movimiento panorámico hacia la derecha, descubriendo un amplio valle por el que marcha una lejana columna militar, mientras unas casas, al fondo, son pasto de las llamas. Con una sola toma, gracias a un simple movimiento de cámara, Griffith demuestra que la pupila de cristal es capaz de alcanzar dos perspectivas visuales muy diversas, contrastando además el contenido del encuadre: la pobre mujer temerosa y la rigidez mecánica, inhumana, de la columna militar vista desde la altura. El coronel nordista, con el sable desenvainado, conduce sus tropas al asalto (plano general); llega a las primeras líneas (plano medio) y planta su bandera en la boca del cañón enemigo (plano americano). Un sudista salta fuera del parapeto (plano medio seguido de una panorámica) para auxiliar a un herido nordista (plano próximo). Un soldado hunde la bayoneta en el cuerpo de un adversario derribado (plano americano). Otro reconoce entre los muertos enemigos a un antiguo amigo (plano medio). Una mano (primer plano) reparte unos granos de café y (plano medio) los distribuye a los hombres mientras la batalla se desarrolla (plano general y de conjunto). (Gubern, *Historia* 102-3)

Es difícil saber quién fue el primer cineasta que utilizó el primer plano o el montaje paralelo, o cualquiera de los múltiples recursos narrativos que utiliza Griffith en esta película, pero fuera quien fuera quien de forma particular lo hiciera, lo cierto es que "Griffith fue el primero en utilizar sistemáticamente estos recursos, creando un lenguaje de intención dramática" (Gubern 107). Esta planificación que hoy en día no nos parece que tenga nada de extraordinario, a principios del siglo XX constituyó una auténtica revolución formal. Los colaboradores de Griffith, entre ellos el operador Billy Bitzer, se oponían a hacer tomas de conjunto aduciendo que el espectador vería a aquellos soldados tan pequeños como conejos y también ponían reparos a los primeros planos que se temían extrañarían u horrorizarían al público, por su desmesurado tamaño respecto a la realidad. La película fue un gran éxito y considerada por todos una obra maestra. Cuando le preguntaron de dónde había sacado sus ideas narrativo-visuales, Griffith explicó que su

maestro había sido el escritor Charles Dickens (v. Arvidson). La influencia de Dickens en Griffith, y de éste en el resto de sus colegas cineastas fue tal que el director de cine soviético Sergei M. Eisenstein -autor de *El acorazado Potemkin*, estrenada en 1925- posteriormente escribiría un artículo titulado "Dickens, Griffith, and the Film Today"^{xlii}, un texto que el tiempo convertiría en un clásico.

Desde el punto de vista técnico *The Birth of a Nation* también representó un paso adelante. De hecho, el desarrollo que habían tenido las diferentes máquinas utilizadas para hacer películas también fue determinante en la evolución del prelenguaje cinematográfico hasta convertirse en lenguaje. Casi veinte años después del invento del cinematógrafo, éste se había convertido en *un ojo* ya capaz de filmar imágenes complejas. Las primitivas cámaras y el celuloide habían progresado suficientemente como para poder captar difíciles composiciones visuales, y conseguir la agilidad narrativa suficiente que permitía *narrar* con imágenes en movimiento, contar historias con un estilo propio inmanente a la elección y combinación personal de los planos y secuencias. Cineastas y espectadores ya habían hecho *el rodaje* del nuevo sistema de signos, familiarizándose entusiásticamente con este nuevo código de transmisión de ideas que ya fue el lenguaje del cine mudo.

Por eso, cuando en 1928-30 asistieron unos y otros al nacimiento del cine sonoro, muchos se quedaron desconcertados, incluso fuera de juego. La gran tragedia no fue sólo la de aquellos actores que no sabían hablar delante de la cámara sino la de los directores que no sabían contar historias con palabras oídas asociadas a las imágenes proyectadas. El propio Griffith no supo adaptarse, convirtiéndose, como tantos otros, en una sombra de sí mismo. Pero a pesar de esto, de la incapacidad de algunos para incorporar adecuadamente el nuevo elemento narrativo -el sonido-, este cambio no es la gran fractura que algunos han querido ver, ya que en el buen cine sonoro subyacen las formas del cine

mudo. André Bazin escribió al respecto: "De hecho, ahora que el uso del sonido ha demostrado suficientemente que no venía a destruir el antiguo testamento cinematográfico sino a completarlo, habría que preguntarse si la revolución técnica introducida por la banda sonora corresponde verdaderamente a una revolución estética . . ." (81).

Precisamente a partir de este momento, el de la consecución del cine sonoro, es cuando comienza el período que conocemos por "cine clásico", caracterizado -dentro del proceso de evolución dialéctica que se produce diacrónicamente en el uso/desarrollo del lenguaje cinematográfico- por la también denominada planificación clásica y que, en cierta forma, concluye en los años cuarenta, gran punto de inflexión de la historia del lenguaje del cine. "De 1930 a 1940", observa Bazin, "parece haberse producido en todo el mundo y especialmente en América una cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico" (86). No quiere esto decir que todas las películas de esta época fueran iguales o que sus directores no tuvieran un estilo propio, baste con ver el buen número de obras maestras que se filmaron en esos años, sino que había unas características que eran comunes a las narraciones de la época. Algo así como si estos cineastas formaran parte de un movimiento literario similar al que en su día constituyeron los escritores románticos, la generación del 98 o los modernistas. "Así", puntualiza Bazin, "hacia 1938, los films, de hecho, estaban casi unánimemente planificados según los mismos principios. . . . La técnica característica de esta planificación era el campo-contracampo: en un diálogo, por ejemplo, la toma de vistas alternada según la lógica del texto, de uno al otro interlocutor" (92).

Siendo en la década de los cuarenta cuando se produjo el siguiente gran salto cualitativo en la evolución del lenguaje cinematográfico. En 1941 se estrenó *Citizen Kane* de Orson Welles, "the great American movie" (Monaco 502). *Citizen Kane* es al cine lo que *Hamlet* a la literatura inglesa. Con Welles el lenguaje cinematográfico alcanza, por

fin, su madurez, la plenitud. Tradición e innovación se dan la mano en esta gran película que nunca ha dejado de estar entre las 100 mejores de la historia del cine, hiciera quien hiciera la lista. Obtuvo el Oscar al mejor guión original y nominaciones al mejor filme, al mejor director, a la mejor fotografía, a la mejor dirección artística, al mejor montaje, a la mejor banda sonora, a la mejor música, al mejor actor... y fue un estrepitoso fracaso comercial. "El interés de *Citizen Kane* difícilmente puede ser sobrestimado", dice Bazin, "Gracias a la profundidad de campo, escenas enteras son tratadas en un único plano, permaneciendo incluso la cámara inmóvil. Los efectos dramáticos, conseguidos anteriormente con el montaje, nacen aquí del encuadre escogido de una vez por todas" (92). La influencia que este recurso narrativo tuvo en el cine posterior fue decisiva. Bazin remarcó que "la profundidad de campo no [era] una moda del operador como el uso de filtros, o de un determinado estilo en la iluminación, sino una adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico" (94). Pero, ¿qué tenía la profundidad de campo de las secuencias filmadas por Welles que no tuvieran las de sus predecesores?

Basta comparar dos fotogramas realizados con la técnica de la profundidad de campo, uno de 1910 y otro de un film de Welles o de Wyler, para comprender viendo la imagen, incluso separada del film, que su función es completamente distinta. El encuadre de 1910 se identifica prácticamente con el cuarto muro ausente del escenario teatral . . . mientras que el decorado, la iluminación y el ángulo [de la cámara] dan a la segunda puesta en escena una legibilidad diferente. Sobre la superficie de la pantalla, el director y el operador han sabido organizar un tablero dramático en el que ningún detalle está excluido . . . (Bazin 93-4)

Así, leyendo en la imagen preñada de significaco por su profundidad -conformada por las diferentes elementos (objetos y sujetos) que aparecen dentro del encuadre-, participamos de un abismo que es explícitamente narrativo y que al ser usado en paridad con un eventual

plano secuencia, reduce al mínimo la planificación clásica plano/contraplano, propiciando un concepto de montaje radicalmente diferente del montaje clásico con sus inherentes características estilísticas. Matiza el teórico francés, "el plano secuencia del director moderno, realizado con profundidad de campo, no renuncia al montaje -¿cómo podría hacerlo sin volver a los balbuceos primitivos?-, sino que lo integra en su plástica" (94). De *Citizen Kane* se ha dicho que es el filme que reinventó el cine, y es que si con Griffith, dice la leyenda, se inventó el primer plano, con Welles, se institucionalizó la profundidad de campo. Ambos plasmaron significativamente unas formas (primer plano/montaje el uno, y profundidad de campo/plano secuencia el otro) que ya existían, pero que con ellos, tras ellos, casi se convirtieron en moneda de curso común. Este tipo de planificación en profundidad supuso un enorme paso, por otro lado ineludible, en la consecución plena del nuevo lenguaje.

3.2. El espacio y el tiempo cinematográficos

Resulta difícil, y paradójico, visualizar con palabras un lenguaje formado con imágenes, más cuando gran parte de los vocablos necesarios para poder expresarnos con rigor son términos cinematográficos técnicos. Para evitar que los tecnicismos conlleven oscuridad vamos a analizar la utilización que el director hace de los dos elementos fundamentales de la narrativa cinematográfica: el *tiempo* y el *espacio*, desgranándose con ellos las unidades fundamentales del lenguaje cinematográfico y los recursos narrativos que configuran los rasgos estilísticos.

No nos referiremos aquí a las coordenadas tiempo/espacio que rigen el destino del común de los mortales, ni a los espacios (decorados, exteriores, localizaciones...) en que transcurre la acción filmada, ni al número de meses o años que se emplean en rodar una película, ni siquiera al plan de rodaje del filme con sus especificaciones espacio-temporales. Analizar el espacio y el tiempo cinematográficos es, en realidad, trabajar sobre los dos caballos de batalla que ha de doblegar el cineasta, sobre la arcilla con la que se crea el cine.

Básicamente, el espacio es el *encuadre* (el fotograma con todo lo que en él aparece susceptible de análisis en términos de significado y significante) y el tiempo es el *montaje* (su secuencialidad determina el ritmo, "la *música* escondida detrás de la pantalla"^{xliii}). En el modo en que los utilice el autor de la película encontraremos su fuerza como narrador, su estilo, y la posibilidad de que nos ofrezca una buena narrativa. Es en el espacio cinematográfico donde encuentran resonancias la pintura y la escultura y también la arquitectura, todas las artes plásticas, y en el tiempo cinematográfico es donde resuenan el tiempo musical y el ritmo en la danza, y en ambos, tiempo y espacio, está el hálito de la lengua -con el espacio se fraguan su morfología y su gramática, y con el tiempo su sintaxis- y el de la literatura -las metáforas, las hipérbolas, las imágenes, los símbolos, las elipsis... y, cómo no, los géneros: comedia, tragedia, épica, melodrama, suspense...-.

Para apreciar la fuerza dramática del espacio cinematográfico hay que analizarlo desde múltiples perspectivas, para finalmente, aunándolas todas, captar su pleno significado a través de sus múltiples significantes. La fuerza plástica del encuadre y sus posibilidades dramáticas están en su composición, en su textura, en los contrastes, la tonalidad y la definición de la imagen, y en su profundidad, todo ello pleno de significado. Obviamente, en el cuadro, en el fotograma, aparecerán a golpe de vista el decorado, el vestuario, el trabajo de los peluqueros, maquilladores y sastres, la cara y cuerpo de los

actores... pero todo esto sólo será una ilustración si no tiene un sentido plástico y dramático. Y plásticamente el drama se consigue a través de los elementos enumerados anteriormente. Así, por ejemplo, *Las meninas* de Velázquez es una obra maestra no porque los trajes sean muy bonitos o porque el perro sea precioso o el decorado una estancia palaciega sino porque, entre otras cosas, la composición del cuadro es genial, está llena de recursos formales narrativos que nos cuentan mil historias. Entre ellas y a modo de ejemplo podríamos recordar la de un pintor que para hacerle un retrato a su rey coloca en primer lugar a un perro y a unas enanas lujosamente ataviadas junto con unas niñas, las hijas del rey, y detrás de ellas un caballete en el que pinta el propio pintor, ofreciéndonos una perspectiva imposible... y es que el cuadro es la imagen reflejada en un espejo que permite al pintor pintar lo que pinta y hacerse un autorretrato en acción, pintando, *pintando la pintura*. Pero todavía hay más, a ese cuadro dentro del cuadro que resulta ser el propio cuadro pintado encima del caballete hay que añadir otro cuadro, el del marco de una puerta entreabierta que hay al fondo, detrás del propio pintor, en la que aparece otra figura, y el del retrato del propio rey, pequeñito y perdido dentro de otro cuadro, enmarcado también en un espejo, en una posición imposible que no por ello inaceptable o aparentemente inverosímil, contemplando la acción completa y en simetría con nosotros mismos, mirones-espejo, convertidos en una realidad virtual, la del espejo, como lo es la propia pintura. Además, el pintor no lleva ropa de trabajo, y lleva pintada la Cruz de Santiago en el pecho... Todos y cada uno de los detalles que aparecen en el lienzo tienen un significado, mil historias se nos cuentan en lo que en la realidad no es más que un plano bidimensional y que, gracias al artista, se ha convertido en un pozo de belleza y sabiduría. Así es el buen cine, el de Lang, Buñuel, Welles, Dreyer, Sirk, Drove..., pero en lugar de ser un sólo cuadro son enésimos cuadros/fotogramas relacionados entre sí en movimiento ofreciéndonos otra eventual realidad virtual. Y siendo esta, cuando menos, cuádruple

dimensión (enanas/pintor/rey/cortesano) que nos muestra *Las meninas* un anticipo de lo que en cine más tarde se llamaría "profundidad de campo", ese recursos narrativo cinematográfico espacial tan poderoso dramática y plásticamente que mencionábamos en el epígrafe anterior y tan magníficamente utilizado por Welles. Así, la definición de la imagen conseguida a través de un tipo específico de iluminación, las tonalidades^{xliv} consustancializadas estilísticamente con lo narrado, la utilización de diagonales cruzando el fotograma^{xlv}, de símbolos visuales^{xlvi}, y, por supuesto, el punto de vista desde el que vemos la imagen, el lugar desde el que filma la cámara, su posición, su angulación^{xlvii}, son algunos de los recursos narrativos espaciales con que cuenta el cineasta para contarnos una historia.

Y de igual o mayor fuerza dramática resultan los recursos narrativos temporales, aquéllos que se construyen en cine a través del montaje. Podríamos definir el montaje como la organización de las imágenes en el tiempo. Decíamos anteriormente que éstas en el comienzo del cine eran presentadas linealmente tal y como eran captadas en la realidad, de tal forma que el *tiempo cinematográfico* era muy similar al *tiempo real*. Siendo, por tanto, el montaje inicialmente una mera operación técnica consistente en unir en un orden natural cronológico pedazos de celuloide filmado. En tiempos de Griffith e Eisenstein, ya hemos visto, esto deja de ser así. El orden en que aparecen las imágenes ya no es el cronológico sino el que el director elige. Éste manipula el tiempo y acentúa, a través de elipsis temporales o dilataciones ficticias^{xlviii} del tiempo real, una u otra acción dramática. Es entonces, a partir del momento en el que el *tiempo cinematográfico* deja de coincidir con el *tiempo real*, cuando podemos empezar ya a hablar *temporalmente* en cine de lenguaje. La emoción alcanza su punto álgido con la introducción del montaje paralelo que permite al espectador desde un punto de vista omnisciente contemplar lo que está pasando en diferentes lugares en el mismo momento, sabiendo así más que los propios

protagonistas de la historia narrada^{xlix}. Y, además, el director propone, a través del orden elegido de presentación de las imágenes y de su duración, un punto de vista narrativo que propicia la identificación del espectador con uno u otro personaje al igual que en las narraciones literarias.

El tiempo es, pues, en cine utilizado dramáticamente considerando fundamentalmente la posible manipulación del *tiempo real* (de la historia contada) en relación con el *tiempo cinematográfico* (en la película), pero también definiendo la duración en tiempo real (segundos, minutos...) que una unidad visual (plano, secuencia...) tiene en pantalla. Así es cómo el director da al espectador a través del montaje su interpretación de la historia y también cómo marca su estilo narrativo.

El denominado *montaje clásico*^l -el que resulta menos perceptible ya que sigue la lógica dramática de la escena, p. ej., plano/contraplano en una conversación- "puede ser invisible", señala Bazin, ya que el "fraccionamiento de los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según la lógica material o dramática de la escena. Es precisamente su lógica lo que determina que este análisis pase inadvertido" (82). Y añade el crítico francés, "la neutralidad de esta planificación 'invisible' no pone de manifiesto todas las posibilidades del montaje" (83), ya que el significado real de una escena se halla más en la organización de los planos, su estilo de montaje, que en el contenido objetivo de éstos. Esto quedó plenamente demostrado con el experimento realizado por Kulechov^{li} montando siempre el mismo plano con la misma imagen precedida de otra que cargaba de un significado diferente a la imagen repetida, expresando con ello que las imágenes en gran medida no tienen tanto un contenido objetivo como el que surge de sus mutuas relaciones. Y es precisamente en la tipología de estas relaciones donde hallamos la sintaxis cinematográfica. Y al igual que encontramos básicamente dos formas estilísticas muy distintas entre las frases coordinadas y las subordinadas, también encontramos formas

narrativas diferentes estilísticamente entre un montaje clásico de planos y un montaje de planos-secuencia -los primeros nos remitirían a la *coordinación* y los segundos a la *subordinación*-. Hemos mencionado ya el *montaje paralelo*, además del *clásico*, pero también está, por ejemplo, el *montaje subjetivo* en el que la sucesión de los hechos depende de un personaje: vemos los hechos como él los ve; equivaldría en literatura a una narración contada en primera persona. Y también encontramos el *montaje por zonas*^{lii} realizado, por ejemplo, por Orson Welles en el comienzo de *Citizen Kane* y por Walt Disney para mostrarnos el palacio de *Snow White*. Existen, además, el "montaje acelerado y [el] montaje de atracciones" (Bazin 83), el "montaje metafísico, montaje poético, montaje alegórico, montaje intelectual" (Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet 378-81) y otros, pero no vamos a analizarlos narrativamente ya que para nuestro propósito bastan los ya mencionados^{liii}. Y, además, el montaje no ha sido utilizado de igual manera ni en todas las épocas ni en todas las cinematografías. Ni siquiera todos los cineastas le han dado el mismo valor, así, para directores como Murnau, Von Stroheim o Flaherty el montaje tenía una función meramente de eliminación del material filmado que irremediamente no tenía cabida. Si por ellos hubiera sido, la mayor parte de sus películas, haciendo un esfuerzo de síntesis, habrían durado siete u ocho horas. Les interesaba más el espacio que el tiempo dramático. "Dicho de otra manera", podríamos concluir con Bazin, "en los tiempos del cine mudo, el montaje *evocaba* lo que el realizador quería decir; en 1938 la planificación *describía*; hoy [1950], en fin, puede decirse que el director *escribe* directamente en cine" (*sic*, 100).

Y si en una narración literaria podemos distinguir *palabras, oraciones, capítulos...* en una narración cinematográfica encontramos *planos, escenas, secuencias*, relacionándose todas estas unidades secuencialmente entre sí y existiendo entre ellos una jerarquía que limita las posibles combinaciones^{liv}.

De entre todos los tipos de unidades narrativas posibles en cine, hay una de especial relevancia que participa significativamente de esta doble dimensión espacio-temporal.

Nos estamos refiriendo al *plano-secuencia*^{lv}, de complicadísima consecución. En un plano-secuencia se cuenta una pequeña historia, una subhistoria de la historia principal, un eslabón completo del relato, en este sentido es una unidad dramática, que ha de ser filmada en un mismo escenario y en un mismo momento, manteniendo físicamente la *unidad de espacio y tiempo*. En este sentido el tiempo cinematográfico de un plano-secuencia es idéntico al tiempo real. El que todo transcurra en un solo plano obliga a una extremada precisión en el trazo y a un férreo control, pues el más mínimo detalle puede dar al traste con todo el trabajo. El montaje por planos deja cabida a la corrección, el plano-secuencia no. O es magistral o no vale. Tienen algo de proeza^{lvi}, y aunque en un plano-secuencia no haya un montaje tradicional de un número x de planos, no por ello deja de haber un cierto tipo de montaje, sin empalmes, en el mismo aire. Podríamos decir que en este caso el director no monta con la moviola^{lvii} sino con la cámara. La narración se consigue gracias a la puesta en escena del director, utilizando semánticamente la profundidad de campo y el movimiento de cada uno de los elementos que hay/participan en un plano-secuencia. Y cuando decimos "elementos" aprovechamos intencionadamente la ambigüedad del término, así, nos estamos refiriendo a todo lo que se mueve delante de la cámara (incluidas las eventuales salidas y entradas en campo de personas, animales y cosas), y también a lo que se mueve detrás de la cámara, incluida la propia cámara (óptica y físicamente), la luz y el sonido.

3.3. El movimiento, la palabra y la mirada

Al ser el cine el arte del movimiento, éste lo impregna todo, hasta su propio nombre. "Cine" es la abreviatura de "cinematógrafo", el invento de los hermanos Lumière, la cámara, y que etimológicamente, señala el *Diccionario de la lengua española*, quiere decir "que escribe movimiento" (337 y 743). "Movimientos" deberíamos decir, y con este plural nos estamos refiriendo al movimiento de los actores dentro del plano (se desplazan, gesticulan o sencillamente posan su mirada cargada de significado), al movimiento de la cámara (barridos, *zooms*, *travellings*^{lviii}, grúas...), al movimiento por los cambios de plano a través del montaje, al movimiento dramático en la progresión de la acción, al movimiento espacial y temporal, y también, claro, al movimiento interior en los espectadores, conmovidos por lo que ven... "*motion is emotion*", Sirk dixit.

Así, nosotros, espectadores, intentemos visualizar todos estos movimientos dentro del encuadre y en la propia película en tanto que narración, y es probablemente el movimiento de los actores lo primero que arrastra nuestra mirada dentro del encuadre. Pero éstos no se mueven libremente. Suele ocurrir que cuanto más naturales parezcan en escena, menos espontáneos son sus movimientos. El arte es construcción (Jean Renoir), y el movimiento de los actores actuando junto con sus entradas y salidas de campo constituyen en la mayoría de los casos una coreografía minuciosamente calibrada y organizada por el director. Son célebres las marcas de tiza que le dibujaba en el suelo del plató de rodaje Josep von Sternberg a Marlene Dietrich indicándole dónde debía pararse, dónde retroceder, hasta dónde avanzar y en qué dirección, haciendo que la actriz no sólo interpretara su personaje sino que realizara en cada plano una prodigiosa e invisible danza delante de la cámara que permitía que ella aterrizara en el lugar preciso en que la luz sacaba ese brillo mágico de sus ojos o que la silueta de su cuerpo apareciera recortada en el

lugar y la forma exacta. Pero, además, un actor no necesita cambiar de sitio para estar en movimiento. Hablar ya es estar en movimiento. Y, a veces, los pequeños movimientos son mucho más dramáticos que los grandes. En un primer plano una sencilla lágrima corriendo en silencio por una mejilla en el momento adecuado puede tener más fuerza semántica y dramática que el hundimiento del Titanic, dependerá, en gran parte, de cómo aparezca representada dentro del encuadre y del buen o mal uso que de ese plano haga el director en el montaje. Y una mirada también moviliza; aparentemente porque va cargada de energía, en realidad por la forma en la que nos la presente el director^{lix} relacionándola con las imágenes que la rodean, preceden y suceden, consiguiendo que signifique lo que se pretende.

Y en paridad en importancia está también el movimiento de la cámara^{lx} que nos proporciona un trazo cuyo significado narrativo percibe indefectiblemente el espectador a pesar de que, al igual que el lector, no es consciente del uso que de la morfología, la gramática y la sintaxis hace el narrador. Utilizar, por ejemplo, un plano fijo, un *zoom*, un *travelling* o un movimiento de grúa vertical supone dar un valor semántico diferente al plano, y modificando su significante cambiar también su significado. Imaginemos que nuestro protagonista se aleja por un camino. Obviamente, se nos brindan múltiples alternativas para describir este alejamiento. Cada opción, tal y como estamos viendo, tiene un significante y un significado. Si dejamos la cámara fija, observando sin más su marcha, le veremos cada vez más pequeño hasta perderse en el horizonte, será en cierto modo como despedirnos de él. Es éste un trazo frío, estático, objetivo, o de una emoción contenida ante nuestra impotencia, unidos a la cámara, de irnos con quien se aleja. Si, sin embargo, con las lentes de la cámara hacemos un *zoom* haciendo que el encuadre se desplace con el actor, será casi como irse con él, semánticamente es lo contrario. Si bien, también ocurrirá que el encuadre variaría, acomodándose al devenir del

terreno horadado, y puede ser que el trazo que nos proporciona la óptica no sea el que nosotros quisiéramos, pues el *zoom se nota*, se percibe el cambio óptico, el reajuste visual. Si lo que pretendemos es una ortografía más estilizada, más elegante que la que pueda proporcionarnos la lente de la cámara, siempre podemos mover la propia cámara, montarla en unas vías como si fuera un tranvía con un ojo en proa y avanzar en paralelo por detrás con nuestro protagonista (esto es el ya mencionado *travelling*), marchándonos (cámara y espectadores) con él, casi identificándonos con él. Otra posibilidad es que queramos marcharnos con él, pero sin ser él, viéndolo irse y, a la vez, yéndonos con él. Entonces no montaríamos las vías detrás de él, sino en paralelo a él, y haríamos un *travelling* apenas perceptible ya que la cámara y el actor se moverían a una de forma totalmente sincrónica. Pero quizá lo que nosotros queremos es marcar esta despedida desde un punto de vista omnisciente, sin quedarnos en el punto de origen ni irnos con el protagonista. Entonces podemos pedir una grúa y montar en ella la cámara, y cuando el actor se aleje por el camino (horizontalmente) nosotros subiremos hacia arriba (verticalmente) situándonos por encima de la acción, viendo muy pequeñitos a los que dicen adiós y a la persona que se aleja. Siendo, así, el *travelling* y el *zoom* movimientos horizontales, y el movimiento de grúa descrito, vertical. Y mientras que el *travelling* y el movimiento de grúa son movimientos físicos, el *zoom* es un movimiento óptico. Y en cualquier caso, todos ellos en la praxis expresan diferentes significados que son enfatizados o no a través de la velocidad con que se hagan esos movimientos y a través de los encuadres que permitan, así como de los enfoques o desenfoces que se hagan, siempre causalmente. Una frase, antológica ya, de Jean-Luc Godard transmite con precisión lo mencionado sobre el movimiento de la cámara y el estilo narrativo, sobre el fondo y la forma aúnadas a través de la cámara, sobre el concepto y el adorno, sobre la retórica y el trazo: "Les travellings sont affaire de morale" (cit. en Peña-Ardid 173).

Y, finalmente, el otro tipo de movimiento cinematográfico a tener en cuenta es el que se produce como consecuencia de los continuos cambios de plano en la sucesión de innumerables imágenes según avanza el filme, imprimiéndole así una velocidad particular a la historia. Según se haga esto obtendremos una narrativa pausada o agitada, que sobresalte o apacigüe al espectador, y que puede llegar a ser desde como la aparentemente escritura automática hasta "invisible" como decía Bazin que era el montaje a partir de una planificación clásica, pasando por tantas formas como estilos personales hay.

Otro de los recursos narrativos cinematográficos fundamentales es la banda sonora. En ella se mezclan tres bandas, la de los ruidos de fondo, la de los diálogos y la de la música. Ya hemos señalado cómo a la palabra -los diálogos- tradicionalmente se le ha conferido una enorme y muchas veces injustificada importancia, ya que en definitiva sólo es un elemento más entre muchos. Es quizá natural que para un filólogo tenga una especial relevancia, aunque en esto, como en casi todo, el ejercicio de la desmesura descalifica. Los diálogos son a una película, cuando más, lo que los diálogos son a una novela, únicamente una parte del todo, de desigual importancia según qué novela sea o de qué película se trate. Siendo el sonido de la película en su totalidad el que tiene la fuerza narrativa, ya que se narra a través de los ruidos, de los diálogos, de la música y del propio silencio^{lxi}. El sonido complementa la imagen y viceversa, en perfecta sincronía semántica y formal. De aquí, la abominable destrucción que perpetra la práctica del doblaje^{lxii}.

En la buena narrativa cinematográfica se integran consistentemente todos estos elementos descritos, interrelacionando los mínimos y grandes trazos del sonido y de la imagen, y formando una unidad: el relato cinematográfico, en el que en estructura profunda podemos distinguir el equivalente a los tres actos dramáticos del teatro clásico. Estos actos no se presentan de forma obvia, sino que subyacen implícitos a la peripecia

dramática descrita en el filme. En este sentido podemos hablar de *planteamiento*, *nudo* y *desenlace*, tres partes que ni siquiera tienen por qué tener una duración similar ya que su cometido es únicamente funcional en términos de direccionalidad dramática -de hecho, es relativamente frecuente que la primera dure más que las otras dos partes^{lxiii}-. Y de la misma manera en las películas *de relatos*^{lxiv} la estructura en actos también está en cada una de las historias contadas. Y también, como en las obras literarias, hay finales abiertos y finales cerrados, estructuras narrativas férreamente trazadas y estructuras libres y aparentemente caóticas que nos recuerdan el *stream of consciousness* literario, y un *ritmo* narrativo que en cine no es ". . . just a matter of the meter and pace of dialogue, but of the way dialogue, music, camera position, and actor movement are gracefully coordinated" (Kawin 43), lo que nos lleva a la *puesta en escena* cinematográfica, descrita por François Truffaut como ". . . the *putting together of the decisions made during the preparation, shooting and completion of a film*" (*sic*, "Evolution of the New Wave" 108). Y todo esto convergiendo finalmente ante la mirada del espectador, ya que, como apuntábamos al comienzo de este trabajo, en definitiva, el director, dirigiendo la película, dirigiendo a su equipo de técnicos y/o artistas, nos dirige también a nosotros, espectadores del filme, al dirigir nuestra mirada -fin último de todos sus esfuerzos y recursos narrativos- sobre aquello que a él le interesa, y dirigiendo nuestra mirada, nos cuenta su historia, por lo que podríamos concluir afirmando que,

Animated images . . . are seldom produced by accident or chance, nor are they natural and ideologically neutral. They have been designed and built (consciously or unconsciously) by their author(s) in order to project a specific agenda and to encourage a particular set of responses. Camera-angle, lighting, the use of space -theatre space and the space framed by the camera-, casting, gesture and editing are all part of the grammar and syntax of performance. Understanding how and why this language is employed is more likely to occur (and to prove more productive, useful and intellectually satisfying) if, to paraphrase Brecht, the spectator not only looks, but learns how to look critically. . . . Like reading,

spectating involves a complex interaction between the spectator and the performance in which what has been encoded by the author(s) is decoded by the spectator. (Reynolds 1, 3)

CAPÍTULO 4

LA ADAPTACIÓN ENTRE LA TRADICIÓN, LA TRADUCCIÓN Y LA TRAICIÓN

Resuena el proverbio italiano "Traduttore, traditore"^{lxv} al pensar sobre la adaptación cinematográfica, y es que al tener ésta algo de traducción de la obra literaria, queda, en cierto modo, abocada a la traición, lo que, por otro lado, como veremos no presupone menoscabo para el filme. Y, sin embargo, esta eventual *traición* a muchos les pesa, y les pesa más de lo que debería pesarles -a tenor de lo que hemos explicado en las páginas precedentes-. Parece como si fuera casi imposible ver una adaptación y no entrar en comparaciones con el libro que le dio origen, lo que inevitablemente trae consigo la polémica.

Llevar al cine una obra literaria supone casi siempre más conflictos que rodar un guión original, incluso antes del rodaje, sobre todo si el autor del libro todavía está vivo y disfruta de prestigio intelectual. Éste muchas veces pide en contrato, al vender los derechos de su historia, el derecho de veto sobre el director de la adaptación, consciente el escritor de que del director depende el tipo de película que finalmente se rueda. Pero incluso eligiendo al director, el autor del libro debería saber que mejor se olvida del asunto si no quiere sufrir, ya que entre lo que él imaginó que podría ser la adaptación y lo que realmente será siempre habrá un abismo. Y los posibles problemas con el escritor o los herederos de sus derechos no son nada comparados con la polémica que suele producirse cuando la película se estrena. El comentario general, prácticamente al unísono, irremisiblemente recaerá sobre el parecido o su ausencia respecto al original literario. Parece como si todos hubieran asistido a la proyección no para ver una película sino para jugar a "busque usted las diez diferencias, ¡y si encuentra más de diez le damos un

premio!", y pobre del director que se haya apartado del camino original, porque sobre él caerá con fuerza el espectador medio, indignado por lo que considera una traición al libro.

4.1. Radicalidad y mimesis

Así, basarse en un libro para hacer una película es algo que, según opinan los que *no* saben de cine^{lxvi}, en la mayoría de los casos más bien estorba al filme que lo beneficia, ya que a pesar de que una película por ser adaptación de un libro suele aumentar su audiencia -son muchos los que van a ver la película por curiosidad, dejándose llevar del tirón del libro-, el visionado de este tipo de filme es prejuiciado. Muchos espectadores llegan con unas expectativas mucho más concretas que las que se harían respecto a otra película -una no adaptación- y, consecuentemente, en muchos casos salen del cine decepcionados. Un malestar que afecta tanto a un cierto tipo de bibliófilos como a su equivalente en tipo de cinéfilos. Nos referimos a los radicales, a los absolutistas, a aquéllos que están tan pegados a su visión personal, a la intelección unívoca de la propuesta, que no son capaces de aceptar la elipsis, la digresión, la alternativa, la *otredad*^{lxvii}. El origen de estos, llamémosles, radicales -ellos a sí mismos probablemente no se llamarían radicales sino puristas- está en la propia materia cinematográfica. Y es que a pesar de ser el cine - como ya mencionábamos en palabras de Abel Gance- una "encrucijada de las artes" (v. Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet 464), aglutinador de todas -quizá de ahí provenga su extremada potencia-, hay dos que siempre se han disputado su preponderancia en él: la *pintura* y la *literatura*. Tanto es así que hay bibliófilos, cinéfilos y hasta cineastas que piensan que el cine es fundamentalmente plástica -imagen, composición, luz...- y hay

otros que creen que básicamente es un relato -argumento, diálogos, personajes...-. Entre estos últimos se encuentran la mayoría de los amantes de los libros, que ven en el cine un cauce cuasi literario de expresión. Parece evidente que es las dos cosas, y que esto debería zanjar la cuestión, pero no ha sido así, y su dilucidación ha hecho correr chorros de tinta, provocado la promulgación de manifiestos^{lxviii}, e incluso enfrentado a teóricos y aficionados. Así, ante las adaptaciones cinematográficas están, por un lado, los que reivindicando a ultranza el carácter plástico del cine se rasgan las vestiduras denunciando su ilegitimidad y pidiendo que sólo se filmen guiones escritos para el cine y no supuestas traducciones de un material literario con las que sólo se consigue traicionar al original y decepcionar tanto a los amantes del cine como a los de la literatura; y, por otro lado, los que reivindicando el carácter literario del cine piden/esperan que las adaptaciones sean "fieles", entendiendo por fidelidad "literalidad".

En un terreno intermedio se mueve otro tipo de espectadores, críticos y estudiosos. Éstos resuelven el problema de la legitimidad o no de la adaptación con una frase ya tópica, la que alude a la "fidelidad al espíritu del libro". Unas palabras cuya ambigüedad ampara cómodamente a quien las pronuncia, pues con ellas se dice algo y no se dice nada^{lxix}. La falta de concreción de la frase conlleva su fácil malinterpretación, denunciada en muchos casos por el contexto en que aparece inmersa. Por todo esto en una aproximación rigurosa al concepto de adaptación podríamos preguntarnos cuál es, pues, *la carne* de ese espíritu supuestamente compartido por algunos libros y sus adaptaciones cinematográficas, ya que la imprecisión no favorece más que a quien menos razones tiene, y en torno a las adaptaciones han arraigado numerosos malentendidos y prejuicios, expandidos ya por doquier y convertidos en tópicos que urgen una revisión razonable.

Así, por ejemplo, muchos piensan que una novela de acción o una obra de teatro son géneros literarios muy cinematográficos, mientras que un relato monologado

en primera persona o una poesía son infilmables. O que si un libro es muy largo su necesario y amplio cercenado hace inviable un buen filme. O también creen que si un escritor es muy concreto, con un estilo periodístico, *visual*, es más fácil de adaptar que otro que, por ejemplo, utilice técnicas narrativas como el *stream of consciousness* para contarnos sus historias... Ideas que la realidad, el ejercicio práctico de la cinematografía, desmiente, probando su condición de tópicos, que no por compartidos por muchos son más ciertos. Así, encontramos obras maestras en la adaptación de una poesía (p. ej., *Splendor in the Grass*, 1961, de Elia Kazan, inspirada libremente en *Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, de William Wordsworth), en la de un monólogo en primera persona (p. ej., *El túnel*, 1987, de Antonio Drove, basada en la novela homónima de Ernesto Sábato), en novelas enormes (p. ej., *Gone With the Wind*, 1939, de Victor Fleming, basada en la novela también homónima de Margaret Mitchell), en la adaptación de numerosas obras de escritores considerados *difíciles* (p. ej., William Faulkner) y muy escasísimos logros cinematográficos con obras de autores considerados, *vox populi*, muy cinematográficos (p. ej., Ernest Hemingway).

Y es que algunos entienden el cine como una especie de "teatro fotografiado"^{lxx}. Y paradójicamente es con estas palabras, cargadas de desprecio, con las que los

conocedores del medio descalifican muchas veces una mala adaptación, ya que si el cine fuera eso, teatro fotografiado, perdería su cualidad lingüística, los recursos narrativos inherentes a su esencia, su condición de arte.

Filmar no es poner una cámara en un trípode y dejar que la acción se desarrolle delante de ella, como si la cámara fuera un espectador sentado en una butaca de un teatro. Un espectador de cine es muy diferente de un espectador de teatro. Y un director de teatro no dirige lo mismo que dirige un director de cine. De entre todos los que entran en

juego en una obra de teatro, el director de cine encuentra su homólogo en el escritor de la obra, ya que el director de teatro sólo puede dirigir la puesta en escena, a los actores, el vestuario, el maquillaje... y hasta puede que decida sobre los más mínimos detalles que aparecen en el escenario, pero hay algo esencial que él no controla y que el director de cine sí, algo que ya apuntábamos antes y que es determinante al tratar sobre cine, nuestra mirada, la mirada del espectador, que en el caso del cine es tanto como decir la mirada del lector. En el control que el director de cine ejerce sobre la mirada del espectador hay proximidad, intimidad entre él y el espectador, la misma intimidad que se da entre un escritor y su lector. Así, el dominio de la mirada del espectador de cine por parte del director-autor de la película frente a la libertad del espectador de teatro -espectador que quizá está mucho más cerca del autor del drama cuando lee sus obras que cuando las ve representadas- es una de las grandes diferencias entre cine y teatro. Y también por esta proximidad -necesaria entre el emisor y el receptor de la obra de arte- es por la que el autor de la película es el director de cine y el autor de la obra de teatro, el dramaturgo.

Además, el director de teatro se debe al texto original, a las palabras escritas por el autor del drama, mientras que el director de cine puede -y siempre lo hace- quebrantar el texto escrito, el guión. La modificación de un texto teatral al representarlo en escena presupondría una segunda generación de la obra que le dio origen. Reescribir un texto de Shakespeare implicaría que ya no sería una obra de este autor sino una adaptación de "Xxxxx Yyyyy" basada en el primero, convirtiéndose Xxxxx Yyyyy en co-autor de la nueva obra, algo poco frecuente en teatro. En teatro manda el texto escrito anteriormente a la representación, en cine no.

Cuestiones éstas que son definitorias y configuran lo que cabe esperar de una obra de teatro y de una película. Estas diferencias esenciales hacen, por tanto, que

la comparación del cine con el teatro sea, cuando menos, inexacta y exprese desconocimiento de las coordenadas y esencias de ambas formas narrativas. "El teatro," nos dice Bazin, "es un falso amigo; sus ilusorias semejanzas con el cine llevan a éste a una vía muerta" (103).

4.2. El tiempo en el filme, en teatro y en la obra escrita

Sin embargo, ciertos aspectos formales de los que ambas narrativas participan llevan a algunos a identificar el teatro con el cine. Algo que básicamente se debe a que tanto en teatro como en cine existe una puesta en escena, hay actores que encarnan la propuesta que previamente aparece en el papel, y sobre todo, el tiempo de duración real de la narración de la historia -el tiempo que un espectador permanece sentado en su butaca- es en general similar. Sería un abuso pedirle a un espectador que estuviera sentado, por ejemplo, nueve horas en una butaca porque la representación así lo exigiera. Sin embargo, a nadie le sorprendería tardar en leer un libro nueve horas.

Ocurre así que el tiempo real de exhibición de una obra, en cine y en teatro, es similar cuantitativamente debido a lo que dura la comunicación de la obra en sí -más de una hora o menos de tres-, pero también lo es cualitativamente porque ha de ser transmitida de un tirón, mientras que una novela, por ejemplo, se lee en el número de horas que sea y en fragmentos de tiempo irregulares a voluntad del lector. Y esto condiciona más

de lo que a primera vista parece la eventual adaptación cinematográfica de un libro, pues si el libro es muy largo obliga a reducir y si el libro es muy corto a ampliar, ya que por el mismo motivo por el que no puedes tener en una butaca a un espectador nueve horas, tampoco puedes tenerlo sólo treinta minutos, en cine y en teatro. Por esto, por una cuestión de tiempos, cuantitativa y cualitativamente, la literalidad en las adaptaciones, aunque algún cineasta la pretendiera, resulta prácticamente imposible. Por lo que solamente desde una posición absolutamente irreflexiva uno puede acudir al cine esperando ver la novela que antes leyera. La genialidad en la adaptación está en encontrar recursos narrativos cinematográficos que transmitan similares conflictos, emociones, reflexiones, personajes, localizaciones, ambientes, ideas... a los presentes en el libro -intencionadamente decimos similares, que no idénticos-. Una adaptación no tiene por qué tener menos matices que un original literario ni por qué ser menos profunda^{lxxi}. Todo depende del adaptador y de la capacidad que tenga de *leer entre líneas* cinematográficas el espectador.

Otro de los no muy acertados tópicos que circulan de mano en mano al hablar de las adaptaciones es el de identificar la novela corta con uno de los más aptos géneros literarios adaptables al cine. Junto con esta idea algunos infieren que si la novela tiene mucha acción y es muy dialogada mejor, más cinematográfica. Otro craso error, similar al de los que asociaban el cine con el teatro, ya que siendo el cine un arte visual y sonoro, si tuviéramos que encontrar un parangón entre los géneros literarios, de entre todos ellos éste sería el más insospechado para los que a primera vista asocian el cine con la novela corta o el teatro, nos estamos refiriendo a la poesía, el más *visual* y *sonoro* de todos los géneros, el más *sintético*.

Hemos mencionado ya cómo el adaptador de un libro al cine se mueve entre la traducción y la traición, pero hay un tercer eje en torno al cual también pivota su

obra: la tradición. Él, como todos los demás creadores, no crea de la nada ya que germina en la tradición que hereda. Recoge una antorcha que otro le da, quien a su vez la recogiera de otro más, en la interminable cadena-red dialéctica, diacrónica y sincrónica, que constituye el devenir del arte y la cultura, y del conocimiento en sus múltiples y diversas expresiones. No podemos dejar de pensar, al igual que Antonio Monegal, que

Las fronteras son terreno peligroso, especialmente cuando ambos bandos pueden cuestionar de qué lado está uno. La relación entre la literatura y el cine tiene una frontera borrosa y un alto riesgo de confusión al trazarla. Por ello mismo es un poco una aventura el explorar sus límites y los movimientos entre ambos lenguajes. La relación es un hecho innegable . . . Se trata de un caso más de relación interartística, afectado por similares problemas de asimilación teórica. Uno de los primeros teóricos del cine, Béla Balazs, argumenta que todas las artes practican la "adaptación", y pone como ejemplo a Shakespeare. Se refiere también al *Laocoon* de Lessing, uno de los modelos clásicos de aproximación al tema. Pero podría haberse remitido a Aristóteles, cuya *Poética* empieza hablando de la imitación, porque el arte siempre adapta, aunque sea de la realidad. (11)

Y el adaptador -guionista, director, ambas cosas- haga lo que haga lo que no puede dejar de hacer es partir de algo, realidad o ficción, en definitiva, partir de sí mismo, de su propia tradición cultural^{lxxii}, " . . . todo lo que no es tradición, es plagio" (14), recordamos una vez más, nos decía Eugenio d'Ors. Así, en las adaptaciones cinematográficas se parte de un libro, pero en las que no son adaptaciones se parte de un hecho real o de un sueño o incluso de otra película -o qué es el *remake*, sino una adaptación del cine al cine-. Por todo esto el adaptador no puede ni escapar a su tradición, ni eludir la traducción, la reinención, la transgresión, lo que para muchos supone directamente la traición. Pero el autor para avanzar tiene que cambiar, tiene que destruir y volver a construir^{lxxiii}, pudiendo sólo encontrar su camino entre los tres filos de navaja señalados^{lxxiv} -tradición, traducción y traición- y nunca en el de la mera imitación o la ilustración. Y la experiencia muestra que

la mayor parte de las veces el camino de la fidelidad está en el de la transgresión, el de la reinención^{lxxv}, ya que el posible "espíritu" común al libro y a la película está libremente en el arco dramático, en el estilo, en el clima, en el tema, en el carácter de los personajes, etc.

La compra de unos derechos es, por un lado, un acto comercial para legitimar económicamente la utilización de un libro, algo que en términos de derechos de autor es muy de agradecer y en cualquier caso mucho más honesto que su uso sin reconocimiento de la fuente, pero por otro lado es también un acto comercial, una compra intelectual, una compra de ideas, de palabras, de personajes o incluso de fragmentos indiscriminados de la totalidad de la obra. Basarse en algo no es ilustrar algo. Comprar los derechos de un libro no supone comprometerse a ilustrar con imágenes en movimiento ese libro sino legitimar el uso que de todo o parte del libro se haga. Y coincidimos también totalmente con Antonio Monegal en que

Las teorías sobre cuál es el modo de ser más fiel, si cambiando poco o cambiando mucho para que se diga lo mismo de diferente manera, o hasta qué punto se puede decir lo mismo si se dice de otra manera, pertenecen al ámbito de la perspectiva más que al del análisis. . . . Mi hipótesis de partida es que la adaptación es de por sí una operación transgresora, desde el momento en que se ejecuta un desplazamiento entre lenguajes y se somete el texto literario a un código distinto. (21)

Y esto es así aunque en ocasiones también encontremos magníficas adaptaciones que son casi literales secuencialmente o/y diálogos casi textuales respecto al original literario.

4.3. La literatura dentro del cine y éste dentro de aquélla

Las cifras hablan por sí mismas. Una reciente investigación llevada a cabo sobre la producción cinematográfica y televisiva estadounidense^{lxxvi} expresa con claridad en qué proporción su unión resulta beneficiosa:

La mayoría de las películas premiadas en certámenes y festivales de cine son adaptaciones. Considera, si no, la evidencia de estos datos:

- * El 85% de los filmes galardonados con el "Oscar a la mejor película" son adaptaciones.
- * El 45% de las películas realizadas para televisión son adaptaciones; pero las que reciben el Premio Emmy son adaptaciones en un 70%.
- * El 83% del total de las miniseries son adaptaciones; pero este porcentaje sube hasta el 95% entre las premiadas con Emmys. (la cursiva es mía, Seger 24)

Y si consideramos, por ejemplo, como otro posible indicador el que se desprende del análisis de la relación concreta entre las películas que específicamente a lo largo de la historia del cine han obtenido el máximo galardón estadounidense, el del Oscar a la mejor película, y sus orígenes, literarios o no^{lxxvii}, nos encontramos con que esta lista de películas resulta ser una interesante muestra, no sólo cuantitativamente sino también cualitativamente, de la fructífera alianza que desde el origen del cine existe entre éste y la literatura. Demuestra partiendo de la propia experiencia que de ninguna manera estorba un libro en el origen de un filme y que, de hecho, una gran parte de las grandes obras maestras del cine que aparecen en esta lista están basadas en uno^{lxxviii}.

Conclusiones similares se desprenden de los datos que nos ofrece también la historia del cine respecto a los cineastas que han utilizado obras literarias en los orígenes de sus narraciones cinematográficas. Quizá haya quien piense que los directores que filman adaptaciones son los menos cinematográficos, los menos valiosos o los menos

imaginativos, pero la realidad muestra todo lo contrario. En esta cuestión los datos otra vez nos proporcionan, por encima de cualquier opinión, una clara respuesta. En el pasado y en el presente, en América y en Europa, en Oriente y en Occidente, en todas partes y épocas pocos son los grandes maestros de la dirección cinematográfica que no han adaptado una o varias obras literarias, consiguiendo con ese material literario filmar genuinas obras maestras de la cinematografía universal. Y su filmografía no se establece en términos de adaptaciones y no adaptaciones, sino por películas buenas o malas, o cronológicamente... es decir, el que estén basadas o no en un libro es en esencia irrelevante cinematográficamente hablando. La película no tiene más o menos posibilidades de ser buena o mala por ello, al igual que no es una buena o mala adaptación porque intente o consiga ser una imitación literal del original literario. Así, películas que son consideradas hitos de la cinematografía tienen su origen en narraciones literarias, como es el caso de *La diligencia* o *Casablanca*, y buena parte de las películas que aparecen en las filmografías de los mejores, de los más *cinematográficos* de todos los directores (Griffith, Murnau, Lang, Lubitsch, Ford, Minnelli, Sirk, Wilder, Welles, Hitchcock, Renoir, Hawks, Kurosawa, Bergman, Truffaut, Buñuel, Bergman, Huston, Pollack, Ivory, Coppola, Erice, Drove, Kubrick, Spielberg, Frears, Jordan, etc.), está basada en libros a partir de los cuales se ha producido una auténtica recreación^{lxxix}.

Y es verdad que el cine, en este sentido, le debe algo a la literatura, siquiera como excelente fuente de ideas, personajes y argumentos, pero no es menos cierto que también la literatura se ha beneficiado del cine. Cuando se estrenó la película *Los diez mandamientos* de Cecil B. DeMille, apareció en el escaparate de un buen número de librerías neoyorquinas, junto a la Biblia, el siguiente letrero: "Ya han visto la película; ahora lean el libro". Este pequeño letrero al lado de la Biblia tiene simbólicamente un enorme significado, ya que de él se desprende que los editores (y si hubiera autores) de la

Biblia se beneficiarían cuando menos económicamente del impacto que la película produjo sobre un buen número de potenciales lectores.

Aunque también presupone el hecho general de que muchas personas que probablemente antes dedicaban su tiempo libre a la lectura, ahora prefieren ver películas y, si acaso, leer en segundo lugar. Una cuestión que resulta ser aún más complicada si calibramos no sólo el eventual arrebató de los millones de personas que han dedicado y dedican su dinero y su tiempo a las películas en vez de a los libros, sino también el conflicto de identidad que los literatos pueden sentir en un mundo invadido por la narrativa audiovisual, una forma de contar que lo impregna todo, llegando en muchos casos a formar/deformar nuestras mentes conceptual y formalmente. Y cuando pensamos en *nuestras mentes*, pensamos en las de todos: público y escritores.

El análisis de estas cuestiones desvela insólitos puntos de confluencia y conflictos de hondo calado todavía sin resolver. Así, ya a comienzos del siglo XX, sensibles ante la revolución estética y conceptual que supuso la nueva narrativa, muchos escritores del momento expresaron su opinión ante el valor o carácter del cine. Virginia Woolf, por ejemplo, manifestó al respecto,

Hay quien dice que en nosotros ha muerto definitivamente el salvaje, que nos encontramos en la etapa final de la civilización, que todo está ya dicho y que es demasiado tarde para ser ambicioso. Pero es posible que estos filósofos se olviden del cine. Nunca han visto a los salvajes del siglo veinte en el cine. . . . El ojo lo va lamiendo todo al momento y el cerebro, agradablemente cosquilleado, se reclina para observar la sucesión de fenómenos sin animarse a pensar. (cit. en Geduld 102)

Afortunadamente no todos los escritores de su tiempo pensaban así. Fueron muchos los que se entusiasmaron ante la nueva forma de contar historias. Así, por ejemplo, Leon Tolstoi declaró en una entrevista,

. . . la verdad es que me gusta. Estos rápidos cambios de escena, esta mezcla de emociones y sensaciones es mucho mejor que los compactos y prolongados párrafos literarios a los que estamos acostumbrados. Está más cerca de la vida. También en la vida los cambios y transiciones centellean ante nuestros ojos, y las emociones del alma son como huracanes. El cinematógrafo ha adivinado el misterio del movimiento. Y ahí reside su grandeza. . . . Estoy pensando seriamente en escribir un guión para la pantalla. Ya tengo el tema. (cit. en Geduld 24)

Y Jean-Paul Sartre escribió sobre el cine en *Las palabras*, "Aquel fluir lo era todo, no era nada, era todo reducido a la nada. . . . Me emocionaba la visión de lo invisible. . . . Yo era absolutamente feliz, había encontrado un mundo en el que deseaba vivir, había alcanzado lo absoluto" (cit. en Geduld 59-60). Jack London, por su parte, señaló,

Educación universal, he aquí el mensaje [del cine]. . . . Las mentes más grandes han transmitido sus mensajes por medio de libros o de obras teatrales. El cine lo amplía en la pantalla, que todos pueden leer, comprender y disfrutar . . . gracias a este medio mágico, los extremos de la sociedad dan un nuevo paso para acercarse. (cit. en Geduld 122-3)

Y Thomas Mann fue rotundo, ". . . he llegado a sentir por este fenómeno . . . diría casi una pasión . . . El cine posee una técnica de reminiscencia, de sugestión psicológica, un dominio del detalle en personas y cosas, de los que el novelista, y en menor medida el dramaturgo, podrían aprender mucho" (cit. en Geduld 146 y 148). Y algunos escritores ni siquiera necesitaron hablar o escribir sobre cine para poner de manifiesto lo que éste había representado para ellos ya que su obra hablaba por sí misma. Un ejemplo de éstos nos lo proporciona Gertrude Stein de quien William Gass dijo "[Stein] did more with sentences,

and understood them better, than any writer ever has" (cit. en Magill 528) y sobre cuyo estilo Frank Magill afirmó,

Gertrude Stein's style developed in many related but perceptibly different stages, such as her 'cubist' or her 'cinema' phases. . . . There are, however, three central concerns that underlie and at least partially account for all of the stages in the development of her style. These concerns are with the value of individual words, with repetition as the basic rhythm of existence, and with the related concept of 'movement' in writing. (530)

Y precisamente el que el estilo de Stein pueda considerarse cinematográfico es algo que debe hacernos cautelosos en los juicios que sobre la influencia del cine en la literatura hagamos.

Así, decíamos que, por ejemplo, muchos creen que la narrativa de Ernest Hemingway es muy cinematográfica -ya que sus descripciones son muy visuales, los detalles abundan, las frases son cortas, la acción predomina sobre la reflexión y, en general, sus obras son muy dialogadas, caracterizándose sus personajes por la naturalidad con la que se expresan- y, sin embargo, como comprobaremos más adelante, nada más lejos de la realidad. Un exhaustivo estudio realizado por Gene D. Phillips sobre las adaptaciones cinematográficas realizadas con la obra de Hemingway así lo confirma, ". . . it has often been declared by film critics and literary critics alike that Hemingway's narrative technique is cinematic, when in reality any affinity between his narrative style and filmic narration is purely superficial" (9). En esta línea André Bazin en su artículo "A favor de un cine impuro" (101-127) nos alertó sobre los riesgos de caer en juicios errados al comparar la literatura y el cine por la implícita dificultad que conlleva el comparar algo similar y radicalmente diferente a la vez, y es que tan erróneo sería analizar un libro desde

presupuestos críticos cinematográficos como considerar una película desde presupuestos teóricos literarios.

Desde luego, Hemingway no pensaba que su estilo fuera cinematográfico o especialmente adecuado para la adaptación al cine. Con gran sentido del humor, no exento de cinismo, dejó claro cuál era su opinión sobre las adaptaciones:

Ernest Hemingway once said that the best way for a writer to deal with Hollywood was to arrange a rendezvous with the movie men at the California state line: 'you throw them your book, they throw you the money, then you jump into your car and drive like hell back the way you came.' This is Hemingway's customarily laconic way of saying that to a novelist the film versions of his work offer a source of revenue but little else. (Phillips 6)

Así, de la mano de Hemingway, topamos con un factor importante al analizar las adaptaciones y las relaciones del cine y la literatura: el dinero, un factor indudablemente prosaico, pero no por ello menos determinante, ya que los beneficios económicos que le produce a un escritor la eventual adaptación de un libro es una cuestión de mayor enjundia de lo que aparenta.

En el mercado americano, la mayoría de los escritores sueñan mucho más con los beneficios de una adaptación cinematográfica que con los estrictamente literarios. Que su obra sea llevada al cine -tanto si es apenas conocida como si es un *best-seller*- puede suponer para él beneficios millonarios. Warren Adler, que vio cómo su desconocida novela *La guerra de los Rose* se convertía en una película taquillera, vendió a TriStar Pictures su siguiente novela (*Private Lies*) por un millón doscientos mil dólares: la cifra más alta que se ha pagado jamás por un manuscrito inédito que ni siquiera han visto los editores. (Méndiz 14)

Lo que no impide el que también haya escritores que no quieran ni oír hablar de que sus obras sean llevadas al celuloide, p. ej., Gabriel García-Márquez, quien declaraba en una entrevista "A mí no hay director que me estropee *Cien años de soledad*"^{lxxx}.

Vemos, pues, cómo diferentes escritores responden de muy diversa manera frente al cine, lo que no impide que de entre todas estas actitudes, aún hoy en día, la más común entre los escritores sea la de los que como Hemingway, sí aceptan la cesión de los derechos de adaptación, pero desconfiando del cineasta cuando no despreciándolo directamente como artista capaz de encarnar en imágenes reales su obra. Así, muchos venden los derechos únicamente para obtener unos beneficios económicos y también aumentar su número de lectores. Arturo Pérez Reverte, por ejemplo, verbalizó su pensamiento con las siguientes palabras: "Cuando me compran los derechos de una novela, asumo que la película va a ser una mierda"^{lxxxii} (Sampedro), y añadió respecto a la adaptación de su novela *La tabla de Flandes*, "es una película infame y abyecta, pero al menos ayudó a que el libro se siguiera vendiendo". Estas opiniones no impidieron que posteriormente colaborara con otros dos directores para escribir las adaptaciones de dos de sus obras, *Territorio comanche*, con Gerardo Herrero, y *El club Dumas*, con Enrique Urbizu, de cuyo guión declaró: "ha quedado muy bien"^{lxxxiii}. Una actitud paradójica que presenta una importante diferencia respecto a la de Hemingway, pues mientras que éste proponía literalmente aquello de "coge el dinero y corre", Pérez Reverte añade la posibilidad de realizar lo que podrían denominarse incursiones profesionales de escritores al mundo cinematográfico.

Estas declaraciones, actitudes y criterios descritos no suponen casos raros o aislados, y ni siquiera son censurables en términos de ejercicio del derecho intelectual o profesional, aunque sí denotan una actitud prejuiciada y un tanto superficial. Parece como si estos escritores ignoraran el auténtico alcance de lo que dicen y de lo que hacen al

respecto, pues si reflexionaran sobre ello probablemente, cuando menos, se expresarían con mayor mesura y sensatez. André Bazin escribió,

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. . . . no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente, la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura. . . . En realidad, no hay en absoluto competencia ni sustitución, sino presencia de una nueva dimensión que las artes han perdido poco a poco desde el Renacimiento: la del público.
¿Quién podrá lamentarse? (113, 127)

En Seger encontramos cifras concretas sobre las *reader-response* y *audience-response* en los Estados Unidos que confirman las palabras de Bazin -pronunciadas casi medio siglo antes-:

Un libro *best-seller* puede ser leído por un millón de lectores; o quizá cuatro u ocho millones, si es uno de los grandes. Una obra de teatro con éxito en Broadway puede ser vista por uno o por ocho millones de personas. Pero si sólo fueran cinco millones de personas a ver una película, se consideraría un fracaso. Si sólo ocho millones de personas vieran una serie televisiva, se suspendería su emisión. (33)

Todos estos datos ponen de manifiesto que en realidad el menoscabo que sufren los escritores y su obra cuando sus libros son llevados al cine no es de orden económico ni de pérdida o maltrato de sus lectores, y que en realidad el verdadero problema atañe a otro orden muy diverso, el de su amor propio herido al ver que una sombra de su obra aparece en la pantalla, que lo que ellos vislumbraron en sueños no es lo que ha vislumbrado el

director, y que el público se va a creer que "eso" que hay en imagen es "suyo", cuando obviamente no lo es. Una idea que conlleva la asunción de que los espectadores somos idiotas y no sabemos que la película es del director y no del escritor de la idea eventualmente subyacente en el filme. Con estos criterios ellos se alinean con el segmento más ignorante del público y ofenden al más consciente.

Afortunadamente, también hay escritores que comprenden eso que podríamos llamar las reglas del juego y aunque opinan libremente sobre las adaptaciones que de sus obras hacen -unas veces a favor y otras en contra lo que demuestra la falta de prejuicio respecto al género-, entienden que no es su punto de vista el que necesariamente ha de prevalecer en la reelaboración del material intelectual cedido. Para John Fowles, por ejemplo, la "única función [del escritor en la adaptación de su libro] consiste en aceptar el dinero. Es otra gente la que decide de qué forma será, quiénes serán los actores... todo" (cit. en Lozano, "John Fowles" 59).

Así, al analizar las relaciones existentes entre la literatura y el cine, y sus respectivos creadores hay que tener en cuenta muchos aspectos y muchas posiciones, y muchos cambios de posición en función de las circunstancias. Se mezclan criterios contradictorios y aparecen múltiples formas, algunas de ellas híbridas, y la actuación de muchos viene la mayor parte de las veces determinada por los prejuicios, siendo con frecuencia más una muestra de incompetencia que de conocimiento -de causa y efecto-. La tentación de entrar en los respectivos terrenos de juego -literatura y cine- también determina la acción y el juicio, apareciendo nuevos géneros y autores de difícil clasificación. Y el dinero y el público influyen en muchos más de lo que a primera vista se pudiera pensar. Quizá estudios como el que nos ocupa ayuden al menos a que muchos escritores -y los estudiosos identificados empáticamente con el autor literario- no se sientan desilusionados o traicionados cuando la película que lleva al cine su libro no es "de

ellos" sino del director en funciones, permitiéndoles transitar así por el laberinto de las muchas y recíprocas influencias del cine y la literatura, sobre sus contradicciones, logros y equívocos, sin que la intransigencia o el juicio superficial o un mal entendido amor a sus obras o a su profesión empañen sus juicios.

4.4. Géneros y autores híbridos

De las relaciones de la literatura con el cine -y viceversa- han surgido nuevas formas narrativas de difícil clasificación, tanto es así que ha habido que acuñar nuevos términos para designarlas.

Ya en 1905 los estudios cinematográficos contrataban a escritores profesionales como asalariados fijos dentro del sistema de producción de películas para que escribieran relatos, versiones noveladas por episodios de los filmes que ellos realizaban, que luego se publicaban semanalmente en prensa. Productoras como, por ejemplo, los Estudios Pathé en Francia llegaron a tener alrededor de trescientos escritores en nómina, denominándose esa nueva producción literaria *ciné-romans*. Formalmente, las *ciné-romans* eran de lo más variopinto, desde un narrador que como si fuera un amigo te contaba la película que había visto, hasta la reproducción textual de los diálogos del filme ilustrados con viñetas como si de un *comic* se tratara. Con el paso del tiempo y posteriormente la caída del sistema de estudios desaparecieron totalmente estos escritores de episodios y el término *ciné-roman* fue tomando otros significados, aunque siempre relacionados con la conversión de películas en libros. A veces no eran más que los propios guiones de los filmes, ligeramente ampliados o comentados por el guionista o el director

de la película. Buenos ejemplos de libros de este tipo tenemos en títulos como *Las vacaciones de Monsieur Hulot*, *Viva María* y *El regreso de Martin Guerre*, todos ellos del guionista Jean-Claude Carrière y que son versiones noveladas de sus guiones filmados por Jacques Tati, Louis Malle y Daniel Vigne respectivamente.

Otro tipo de libros que surgió a partir del cine es el de la publicación de los propios guiones de las películas sin ninguna modificación ni intento de novelización por medio. Estos libros de guiones de cine son y no son literatura. Podrían ser interpretados como libros técnicos de cine, pero también como dramas cinematográficos, ya que formalmente son extremadamente similares a las obras de teatro.

De esta forma, a lo largo del siglo XX también hemos visto que igual que se filmaban novelas o dramas, se novelizaban películas o se publicaban guiones como si fueran dramas. Un laberinto que se espesa cuando nos preguntamos qué eran o son los autores de estos géneros híbridos que aparecen en el panorama literario a raíz del cine. ¿Pertencen al ámbito literario o al cinematográfico? Una cuestión que se vuelve aún más compleja cuando consideramos no sólo a estos hombres de cine que son autores de libros, sino también a aquellos escritores de libros que han escrito guiones de cine profesionalmente. Nos referimos a escritores como, por ejemplo, al ya mencionado Pérez Reverte, o a Juan Marsé, escritores y co-guionistas de alguna adaptación que de sus obras se han hecho en cine, pero también a guionistas profesionales como lo eran los escritores Bertolt Brecht, James M. Cain, Raymond Chandler, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Graham Greene, Dashiell Hammett, Ben Hecht, Lillian Hellman, Aldous Huxley, Thomas Mann, Clifford Odets, John Osborne, Dorothy Parker, John Steinbeck, Nathanael West, Arthur Miller... y tantos más. ¿Escritores y guionistas! ¿Son intrusos o profesionales del cine? ¿Puros escritores e impuros guionistas? ¿O simplemente escritores de libros y de guiones? Es relativamente frecuente encontrar estudios críticos que pasan por alto su

trabajo como guionistas asociándolo más a las prebendas que el cine ofrece que a su ímpetu creador como autores, y presentando su relación con el cine en el terreno de la anécdota personal cuando no en el del puro escándalo. En esta línea señala J. L. Sánchez-Noriega,

No hay que despreciar el hecho de que la colaboración con el cine supone para los escritores un aliciente económico de envergadura, sobre todo si tenemos en cuenta que muchos de ellos tienen dificultades para vivir de la escritura e incluso los más famosos pasan épocas de incertidumbre. En la segunda mitad de los cuarenta, los grandes estudios de Hollywood tienen contratados a 560 escritores (175 la Metro). Por ejemplo, trabajando para el cine, William Faulkner cobra 6.000 dólares en un año (1932), más de lo que había ganado en toda su vida; y a Nathanael West le pagan en dos semanas más de lo que conseguido por sus dos libros (Bradley, 1995, 16-17)^{lxxxiii}. (*sic*, 29)

De lo que parece desprenderse que su relación con el cine no tenía que ver con su talante de autores sino más bien con un mero y craso interés crematístico.

Y si lo que estos narradores escribieron para el cine fuera sólo un trabajo alimenticio para ellos, probablemente no podríamos esperar que hicieran nada bueno con ello, algo por lo que pensáramos que de entrada ya sentían un gran desprecio. Pero encontramos difícil aceptar que tantos escritores hubieran trabajado para el cine sólo por dinero. Y lo es por muchos motivos. En primer lugar porque no puede ser que tantas personas que han optado por dedicarse a la escritura profesionalmente (algo que exige mucho idealismo y coraje), de repente se vuelvan tan prácticos y materialistas que se vendan al mejor postor. Y en segundo lugar, porque quien ha escrito un guión puede darnos fe de lo apasionadamente embriagador que puede llegar a ser, y más para un narrador nato, un escritor. Así, si estos escritores hubieran escrito sus guiones cinematográficos con la misma pasión y respeto con que escribieron el resto de su obra, entonces justamente deberíamos analizar sus obras cinematográficas con la misma

consideración con que estudiamos sus obras literarias, y no prejuiciadamente como es habitual e ignorarlas por principio.

Es verdad que en entrevistas o conferencias dadas por muchos de ellos han quedado referencias de una especie de amor-odio por su trabajo en el cine, a veces incluso de cierta sorna al recordar su experiencia, algo que probablemente se haya debido a las propias características del oficio de guionista, ya que un escritor está acostumbrado a ser el dueño y señor de su obra, mientras que, como ya hemos visto, el trabajo del guionista no es así^{lxxxiv}. Es duro escribir algo y ver que de ello en la pantalla queda poco, y también es duro escribir ficción en equipo. Decía Chandler que un guionista en Hollywood era tratado "like a cow, something to milk dry and send out to graze" (MacShane 68). La amargura o el cinismo con que algunos escritores han descrito su trabajo como guionistas vienen dados muchas veces por el espejismo que se produce ante el hecho de que un escritor de libros escriba historias y uno de guiones también escriba historias, lo que lleva a algunos a asimilar estas labores. Pero, al igual que erradamente se ha asociado el cine con el teatro, también erradamente se ha asociado al guionista con el escritor de libros. Ambos, escritor y guionista, escriben, sí, pero ni antes ni durante, ni después del proceso de escritura ocurre lo mismo.

Y es que el escritor de libros tiene su parangón en cine en el oficio de director y no en el de guionista. Estos escritores quejosos de sus experiencias dentro del mundo cinematográfico tendrían que haber sido más valientes todavía y haberse atrevido no sólo a escribir guiones, sino también a dirigir películas. Su frustración probablemente habría sido menor. En cualquier caso, ésta no debe llevarnos a desconsiderar sus guiones, ya que su posible desilusión con el cine, con lo que vieron que de lo que hicieron quedó en pantalla, no presupone que ellos hicieran basura *ex profeso* con sus guiones. En tanto que autores, es razonable pensar que la mayor parte de las veces pusieran toda la carne en el fuego, en sus

libros y en sus guiones, y su tragedia como guionistas surge del hecho de que no sólo el productor o el director de la película, legítimamente, no respetaron su trabajo^{lxxxv}, sino que la crítica, los investigadores, tampoco. Así, probablemente, muchos grandes escritores-guionistas se dejaron la piel en textos que prácticamente nadie ha leído o tenido en consideración y que entrañan claves de sí mismos, de su obra y de su tiempo que injustamente han sido pasadas por alto cuando no directamente despreciadas. Aunque no todos estos escritores se tomaron -o se toman- su trabajo como guionistas con amargura o con despectiva ligereza. También ha habido auténticos profesionales, guionistas y escritores a la vez, y magistrales en ambos feudos. Un buen ejemplo es Graham Greene quien, refiriéndose a la narración cinematográfica y literaria *The Third Man* (1949 y 1950 respectivamente) de la que él fue guionista y escritor, nos explica:

To the novelist, of course, his novel is the best he can do with a particular subject; he cannot help resenting many of the changes necessary for turning it into a film or a play; but *The Third Man* was never intended to be more than the raw material for a picture. The reader will notice many differences between the story and the film, and he should not imagine these changes were forced on an unwilling author: as likely as not they were suggested by the author. The film in fact, is better than the story because it is in this case the finished state of the story. (10)

El galimatías de las influencias mutuas aquí nos ofrece otro nuevo ejemplo de híbrido ya que un año después de que fuera estrenada en 1949 la película, fue publicado el libro (¿basado en ella/qué le dio origen?) en 1950. Y no pensemos que por esto Greene fue un innovador, hay bastantes casos de obras literarias publicadas después de estrenadas las películas. Algo que se ha hecho en el pasado, que se hace ahora, y en los ámbitos geográficos y culturales más diversos. Recordemos, por ejemplo, la película *Nobleza baturra*, rodada en 1924 y de la que fue guionista Joaquín Dicenta hijo. Tres años más tarde fue adaptada y convertida en una obra de teatro, y finalmente apareció publicada dos

años después, en 1929, en la colección "El Teatro Moderno" (Urrutia 12); o recordemos también *Viva Zapata!* (1952), película, y *Zapata, the Little Tiger* (1991), "A Narrative, in Dramatic Form" (Steinbeck 16), de las que John Steinbeck es guionista y autor respectivamente; o, actualmente, pensemos también en la trilogía de *Star Wars* y la novelización posterior que del material fílmico se ha realizado. Obras literarias, las de este tipo, que también son híbridas, pero diferentes de las que ya hemos descrito, pues no son *ciné romans* ni guiones modificados o intactos, son algo así como adaptaciones del cine a la literatura.

Pero los híbridos no acaban aquí, ya que no sólo hay escritores que también son guionistas, o guionistas que también escriben libros, con sus respectivas obras cinematográficas y literarias, sino que hay híbridos procedentes de muchos otros campos profesionales del cine y la literatura. Por ejemplo, profesores de literatura que también son guionistas como Terry Eagleton (*Wittgenstein*, dirigida por Derek Jarman) o quien escribe este estudio (*Encanto de ciénaga* y *Callejón sin salida*, dirigidas respectivamente por Antonio Drove y Rafael Moleón), profesores de literatura que al final son directores de cine como Eric Rohmer, o híbridos a tres bandas (profesores-escriitores-directores) como Paul Auster, escritores que también son directores de cine como André Malraux, Jean Genet, Norman Mailer, Eugène Ionesco, David Mamet, y hasta personas que no se sabe muy bien si son escritores o guionistas y directores de cine como Jean Cocteau, Pier Paolo Pasolini, Fernando Fernán Gómez... en fin, una hermosa y rica cosecha de *story-tellers*, cuentistas todos, a caballo entre el cine y la literatura.

4.5. Antes y después del cine

Tras un siglo de cine podríamos decir que la literatura ya no es lo que era. La influencia que la narrativa cinematográfica tiene sobre nosotros ha sido y es determinante. Afecta a la narrativa literaria, al periodismo, a los cuentos para niños, a la publicidad... a todo lo que suponga contar algo. Los niños ven más películas (básicamente dibujos animados) que leen libros. Los mayores, generalmente, también. Incluso las noticias son transmitidas audiovisualmente en mayor medida que por escrito y hasta en las aulas de los colegios y de las universidades conviven la pizarra y la pantalla de televisión, ya que ambas actualmente son herramientas necesarias para la transmisión del conocimiento. La influencia de la narrativa audiovisual está determinando la configuración de una nueva mentalidad, de otra identidad^{lxxxvi}, la del ciudadano de la aldea global, algo que fue definitivamente propiciado por la entrada de la televisión en los hogares y que ocurrió masivamente entre los años 40^{lxxxvii} y 60 del siglo XX. De hecho, sin narrativa audiovisual, la idea de aldea global sería impensable. A comienzos del siglo XXI podemos decir que, para bien o para mal, colectivamente tenemos una mentalidad más cinematográfica que literaria. Y los escritores en tanto que una parte del todo también son beneficiarios o víctimas del nuevo lenguaje, de la nueva identidad. Utilizando una palabra cargada de connotaciones negativas podríamos irónicamente afirmar que la narrativa literaria se ha visto *colonizada* por la cinematográfica.

Los escritores que están en activo, por mucho que lean, también *ven*, ven cine y, claro, televisión. En mayor o menor medida, de grado o forzados por el entorno, pero todos tienen sus neuronas cerebrales impregnadas por la nueva narrativa. Es una influencia, siquiera inconsciente, de la que prácticamente es imposible sustraerse. Y al igual que los que conocen dos lenguas ven aparecer, de forma inconsciente, préstamos semánticos y sintácticos de una en otra en el uso cotidiano de ambas, así ocurre con la

literatura y el cine. Refiriéndose a las mutuas influencias entre literatos y cineastas ha señalado Carlos Barbáchano en su libro *Entre cine y literatura*: "Hoy en día, en los umbrales del siglo XXI, no creo que haya muchos escritores que ejerzan su trabajo ignorando el lenguaje de los medios audiovisuales, como tampoco creo ya que existan cineastas cuya experiencia de lectores no se transparente de algún modo en las imágenes que elaboran" (80). Con un criterio similar al de Barbáchano, Jorge Urrutia, catedrático de literatura, llega a manifestar que "hay una literatura anterior y otra posterior al cine, esta última afectada por él, del mismo modo que los manuales escolares distinguen una literatura oral y una literatura escrita", y añade, "El cambio en los modos de concepción del mundo y de la realidad que el cine introduce obliga a considerar la existencia de una literatura con tantas variaciones con respecto a la anterior al cine que resulta lícito denominarla post-literatura" (15).

Barbáchano y Urrutia son de la opinión de que las evidentes influencias mutuas existentes entre la narrativa literaria y la cinematográfica se dan debido a lo que podríamos denominar su convivencia próxima a lo largo de todo el siglo XX. Pero si revisamos la historia de la literatura podemos observar cómo el alcance de la interrelación entre ambas es aún mayor. Vemos cómo la llegada del cine parece haber sido anticipada formal y genéricamente por la literatura, como si la "post-literatura" descrita por Urrutia existiera o hubiera nacido con anterioridad a lo que supuestamente le dio origen, al propio cine. Lo que nos llevaría a la conclusión de que la literatura es *cinematográfica* ya antes de que se inventara el cine. Algo que unido al hecho de que el cine sea *literario* desde el momento en que es lenguaje^{lxxxviii}, nos llevaría a su vez a comprender sus mutuos préstamos y coincidencias mucho más allá de la mera influencia producida por lo que podríamos denominar una osmosis coyuntural.

Existen estudios que rastrean lo que podríamos llamar la senda de las confluencias mutuas entre el cine y la literatura, y hay referencias que resultan ineludibles al tratar esta cuestión. Estamos pensando en las palabras que en 1896 escribiera Joseph Conrad en el prefacio de su novela *Nigger of the "Narcissus"*: "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel - it is, before all, to make you *see*", indefectiblemente asociadas a las que David W. Griffith pronunciara en 1913: "The task I'm trying to achieve above all is to make you see"^{lxxxix}. Así, ya con Conrad encontramos un escritor *cinematográfico* anterior al propio cine. Pero la cosa no queda ahí. Recordemos la deuda, ya mencionada, que reconoce tener Griffith con Dickens y el estudio "Dickens, Griffith, and the Film Today" escrito por Sergei Eisenstein, y también las palabras de este director ruso en *Réflexions d'un cinéaste*:

Hay escritores que escriben, diría yo, directamente en forma cinematográfica. Ellos ven en "fotogramas". Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guión de montaje.
Unos ven en forma de guión de montaje.
Otros desarrollan hechos.
Otros componen con metáforas cinematográficas.
Algunos poseen todos los caracteres juntos. Por ejemplo, Zola.^{xc}

Así, Conrad, Dickens, Zola... ya eran *cinematográficos* en el siglo XIX. Y es que no podemos dejar de darnos cuenta de que en ese siglo, con el romanticismo, con el realismo, con la novela de aventuras, con el melodrama..., y con autores como Galdós, Clarín, Flaubert, Jane Austen, Mary Shelley, Balzac, Victor Hugo, las Brontë, Melville, Mark Twain, Walter Scott, Stevenson... entre otros muchos, encuentra el cine un fecundo terreno, en el fondo y en la forma, en el que germinar, siquiera idealmente, y de que todos estos escritores y los que les suceden -¡y preceden!- encuentran a su vez en el cine una cantera narrativa de inconmensurables dimensiones. ¿Quién es anterior? ¿Quién influye en

quién? ¿Los escritores propician intelectual y estéticamente el advenimiento del lenguaje cinematográfico o son los cineastas los que propician la nueva literatura? Tanto da quién capitalice la acción, pues estas teorías sobre quién influye en quién o quién traiciona a quién, como estamos viendo, pertenecen más al ámbito de la perspectiva que al del análisis, y podemos decir, por fin, que sencillamente es el fruto de la interrelación dialéctica del fondo y la forma en la historia de la narrativa universal, ya que básicamente en la literatura del siglo XIX encontramos las raíces narrativas del cine, y en el cine encontramos la más potente de las formas narrativas del siglo XX siquiera por el número de historias filmadas y por los miles de millones de espectadores que han visto las películas.

En diferentes circunstancias, Nabokov, Dos Passos, Faulkner, Malraux, Sartre, Vargas Llosa, Juan Marsé, Truman Capote, Terenci Moix, John Fowles, Umberto Eco, Vázquez Montalbán, Paul Auster, Bryce Echenique, Javier Marías... son algunos de los escritores del siglo XX que han visto cómo el estilo de su narrativa era comparado con el del cine. Hay numerosos estudios al respecto. Por ejemplo, Peña-Ardid describe los siguientes trabajos críticos entre muchos otros más:

Robert Richardson analiza algunos de los "mecanismos cinematográficos" -collages, "cámara-ojo"- que emplea Dos Passos en la trilogía *U.S.A.* (1930-1936), así como el tratamiento de los "elementos sonoros" en *A death in The Family* (1958) de James Agee y en *Under the Vulcano* (1946) de Malcom Lowry . . . F.-J. Albersmeier ha destacado la relación que mantuvieron Theodor Dreisser y Dos Passos con Eisenstein en 1928, durante la estancia de este último en América. Para este autor los escritores norteamericanos "estudian" técnicas cinematográficas . . . Muy interesante es además el estudio sobre la expresión del movimiento en James Joyce debido a Alan Spigel . . . Claude-Edmonde Magny ya habló de una "relación trilateral" entre el cine, la novela americana y la narrativa francesa . . . Michele Lacalamita otorga una posición similar en Italia . . . "Il cinema e la narrativa americana ed europea". (*sic*, 95-6)

Referencias bibliográficas interesantes, pero cuyo carácter disperso y asistemático invalida parcialmente sus posibles logros por el desmembramiento y el carácter acientífico que las caracteriza. Mucho trabajo queda por hacer hasta que estas investigaciones y las no mencionadas, pero que expresan un interés similar y una falta de metodología común, formen un corpus consistente que exprese diacrónica y sincrónicamente cuál es el preciso estado de la cuestión. El profundo individualismo que suele caracterizar este tipo de estudios es un obstáculo que sólo el tiempo y la investigación metódica pueden salvar.

Un buen punto de partida para la investigación sobre el peso de la literatura dentro del cine y éste dentro de aquélla nos lo proporcionan las palabras de Bazin, Es casi un lugar común afirmar que la novela contemporánea y especialmente la americana ha padecido la influencia del cine. Dejemos de un lado libros en los que la copia directa es voluntariamente visible y por tanto menos significativa, como *Loin de Rueil*, de Raymond Queneau. El problema está en saber si el arte de Dos Passos, Caldwell, Hemingway o Malraux procede de la técnica cinematográfica. A decir verdad nos parece que no. Sin duda -no podría ser de otra manera- los nuevos modos de percepción impuestos por la pantalla, las maneras de ver, como el primer plano, las estructuras del relato, como el montaje, han ayudado al novelista a renovar sus accesorios técnicos. Pero en la misma medida en que se confiesan las referencias cinematográficas, como en Dos Passos, se hacen por ese mismo motivo rechazables: se añaden simplemente al repertorio de procedimientos con el que el escritor construye su universo particular. Incluso si se admite que el cine ha influido en la novela con el peso de su gravitación estética, la acción del nuevo arte no ha sobrepasado sin duda la que ha podido ejercer el teatro sobre la literatura en el último siglo [s. XIX], por ejemplo. Probablemente es una ley constante la de la influencia del arte más próximo. Es cierto que en un Graham Greene podría creerse en la existencia de semejanzas irrecusables. Pero mirándolo más de cerca se advierte que la pretendida técnica cinematográfica de Greene (no olvidemos que ha sido varios años crítico de cine) es en realidad la que el cine no emplea. Por esto es frecuente preguntarse, cuando se "visualiza" el estilo del novelista, por qué los cineastas se privan tontamente de una técnica que les vendría tan bien. La originalidad de un film como *L'espoir*, de Malraux, estriba en mostrarnos lo que sería el cine que se inspirara en novelas... "influidas" por el cine. ¿Qué podemos concluir? Que hace falta más bien invertir la proposición habitual e interrogarse sobre la influencia de la literatura moderna en los cineastas. (109)

Ofreciéndonos Bazin también en su análisis crítico propuestas que orientan en el rumbo de la consecución de la eventual respuesta al interrogante que plantea. Así, nos dice, "En realidad, no sabemos si *Manhattan Transfer* o *La condición humana* hubieran sido muy diferentes sin el cine, pero estamos seguros en cambio de que *Thomas Garner* y *Citizen Kane* no hubieran sido concebidos jamás sin James Joyce y Dos Passos" (112). Y profundizando aún más en esta cuestión nos da un ejemplo práctico de narraciones literarias y cinematográficas que sí son comparables entre sí -a pesar de lo que un análisis superficial de ambas hubiera podido sugerir-, por lo que la investigación de las influencias narrativas existentes en ellas sí que podría proporcionarnos claves que nos ayudaran a comprender mejor qué podemos esperar de una adaptación: "La estética del cine italiano, al menos en sus manifestaciones más elaboradas y en directores tan conscientes de sus medios como Rossellini, no es más que el equivalente cinematográfico de la novela americana" (314). Y precisamente es aquí, en los elementos concretos que le llevan a Bazin a hacer estas afirmaciones, donde está también la respuesta a la cuestión que planteábamos en el epígrafe 4.1. sobre "*la carne* de ese espíritu supuestamente compartido por algunos libros y sus adaptaciones".

4.6. Adaptar es respetar

Así, estamos viendo cómo no son los cineastas ni el intrínseco valor del fruto de su trabajo los que han situado a las adaptaciones en una posición incierta respecto a los libros. La causa de esto la encontramos en factores asociados al propio género^{xci} cinematográfico y en la categorización tradicional que en cuestiones genéricas se

suele hacer en ámbitos literarios y académicos. Probablemente la clase de género narrativo que el cine es, así como los tipos de géneros cinematográficos que son más filmados, y los rasgos del propio cine que se desprenden de hechos como la tradicional confrontación que desde que el cine es cine existe entre los que se manifiestan a favor de las películas de género y los que lo están a favor de las películas de autor -con toda la carga ideológica que ambas posiciones expresan-, es por lo que el cine ha mantenido sistemáticamente una posición de debilidad frente a la literatura.

El análisis de estos aspectos nos lleva a comprender mejor el porqué desde sus comienzos el cine ha tenido que luchar para que le reconocieran su condición de arte y casi tardara un siglo en empezar a ser tomado en serio por algunos estamentos. Aspectos éstos de los que participan las adaptaciones cinematográficas, claro está, en tanto que películas. Nos estamos refiriendo al grado en que ha condicionado la valoración del cine el hecho de que éste haya sido desde sus comienzos un género popular -por más que también haya desde siempre películas para minorías-, y al hecho también de que los géneros más filmados en cine hayan sido la comedia, el *western*, el melodrama, el musical, el *thriller*, la ciencia-ficción... géneros populares todos ellos, en literatura y en cine. Y el que en muchos casos se haya entendido la obra cinematográfica como una obra conjunta, que no de autor, lo que implicaba el que se apropiara de ella intelectualmente la productora convirtiéndola más en un producto comercial que en una obra de arte. Factores todos estos que, obviamente, no han contribuido a fortalecer el cine como cauce de expresión prestigiado.

Entre estos factores merece también especial atención el que se desprende del conflicto que surge de la doble identidad de las películas, entendidas por unos como películas de autor y por otros como películas de género, una doble intelección que conlleva más consecuencias de las ya mencionadas al hablar del eventual pulso por el

poder que en muchas circunstancias se ha dado entre directores y productores a lo largo de la historia. James Monaco explica esta confrontación en la primera mitad del siglo XX en Hollywood,

Hitchcock, Ford, Hawks, von Sternberg, and a few others may have been able to maintain a recognizable personal signature from film to film during the great age of Hollywood. For the most part, however, Hollywood cinema was the product of numerous craftspeople: directors, actors, cinematographers, writers, designers, producers. Directors such as William Wellman, Lewis Milestone, Leo McCarey, and John Huston display personal styles, no doubt, and are proper studies of auteurist critics, yet the structure of the Hollywood system was such that even powerful directorial personalities were more often than not submerged in a sea of studio styles, actors' styles, producer's requirements, and writers' idiosyncrasies. . . . It was this dialectic between auteur and genre that drove the classic Hollywood cinema: the clash between an artist's sensibility and the defined mythic structures of the popular story types" (299).

Una disparidad de pareceres en el seno del propio cine con enormes implicaciones, que atañen a la propia filiación de la película y a la del cine en general. Así, si la película fuera considerada como una obra de autor, probablemente nos acercáramos a ella con el mismo talante con el que los filólogos se acercan a los libros, mientras que si fuera de la productora no ocurriría así, en tanto que producto comercial de una industria. De esta forma, en su filiación está su esencia, y en su identidad, su destino. Esquemáticamente podríamos decir que si se identifica con el género -con el estudio que la produce- es entretenimiento, pero si se identifica con un director -con un autor- es arte^{xcii}. Una vez más la perspectiva -la forma- define el contenido -el concepto-.

Un dilema que también narra la historia ideológica del cine ya que, *grosso modo*, durante la primera mitad del siglo XX prevalecía el primer criterio y durante la segunda mitad ha prevalecido el segundo, en gran parte debido a los cineastas, teóricos y críticos del neorrealismo italiano, del *Free Cinema* británico, del *New American Cinema* y

de la *Nouvelle Vague* francesa y los *Cahiers du Cinema* con, cómo no, André Bazin a la cabeza, que lucharon a brazo partido para demostrar lo injusto que era considerar el cine básicamente un espectáculo y que algunos intelectuales y académicos trataran con conmisericordia o desprecio a cineastas como Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, John Ford, Howard Hawks, Stanley Donen, Jerry Lewis y muchos más que hasta entonces eran tenidos por directores de basura: películas "de miedo", "de amor", "de vaqueros", "de canciones" o "de risa", autores de una obra *popular* lo que para muchos convertía a sus películas en puro entretenimiento y no en obras de arte, justo lo contrario de lo que ha ocurrido en la segunda mitad del siglo XX en que se han convertido para muchos en obras y autores de culto.

Así, el que el cine desde sus comienzos el cine haya tenido que luchar para que le reconocieran su condición de arte y que casi haya tardado un siglo en empezar a ser tomado en serio en algunos ámbitos ha sido debido en gran medida al carácter popular que tiene este género. Y es que *popular* es decir "de masas", "común". *Popular* es una palabra muy poco popular entre las elites que tradicionalmente han mantenido una actitud despectiva hacia lo popular. Y el cine ha tenido que soportar la estigmatización a que se ha sometido a todos los géneros populares hasta hace pocos años. Géneros que han tenido que luchar para conseguir las mismas oportunidades que han disfrutado los tradicionalmente considerados géneros nobles: básicamente la oportunidad de ser juzgados lo más desprejuiciadamente posible^{xciii}. También por todo esto, no resulta extraño que la adaptación cinematográfica (en tanto que cine=popular=género menor) haya llevado habitualmente las de perder frente al libro original (en tanto que literatura=noble=género mayor).

Podemos concluir señalando que al ser la adaptación un híbrido cinematográfico-literario se ha visto colocada en el punto de mira de literatos, cineastas,

críticos y estudiosos de uno y otro bando, ya que al participar de ambas naturalezas todos la han percibido como algo suyo y, al igual que los padres con los hijos, se han sentido en el derecho y el deber de sancionar y aconsejar sobre lo que no debería ser o debería haber sido. Juicios a veces desatinados por la perspectiva utilizada como punto de partida. Y es que hay un axioma básico que, como hemos mostrado, muchos escritores y estudiosos no tienen presente en sus juicios: el simple hecho de que una adaptación es una película y no un libro ilustrado. A partir de esta premisa todo es posible, ya que no es copiar, sino partir de una obra para llegar a otra. Es el fuego olímpico de los dioses pasando prometeicamente de un demiurgo a otro, ambos en paridad pero uno de ellos transmitiendo el fuego en retirada y el otro avanzando, creando, devanándose los sesos para que el fuego no se apague, para que el tesoro que ha recibido siga siéndolo cuando él lo suelte al mundo. Claro está que el segundo demiurgo se puede equivocar y crear un bodrío, pero si lo es no lo será porque no imite el libro, sino porque sea una mala película. Obviamente, un cineasta que parte de un material se compromete con él, pero no más que Picasso cuando pintó sus *Meninas*, o Goya, Modigliani o Botero con las personas que aparecen en sus retratos.

Adaptar es difícil, como lo es componer, escribir, pintar... y equivocarse es fácil, lo complicado es acertar. Y lo admirable es que haya tantas y tan buenas adaptaciones en la historia del cine. Por eso sorprenden los que ponen reparos a este género pues con ello sólo manifiestan su desconocimiento de lo que es el cine y de su historia. "Considerar la adaptación", escribe Bazin, ". . . como un ejercicio para perezosos en el que el verdadero cine, el 'cine puro', no tendría nada que ganar, es un contrasentido crítico desmentido por todas las adaptaciones valiosas" (118). Y aunque coincidiendo plenamente con Antonio Monegal sobre el carácter transgresor de la adaptación, "desde el momento en que se ejecuta un desplazamiento entre lenguajes" (21), no por ello eximimos al cineasta

de toda responsabilidad respecto al original literario, ya que también coincidimos con Bazin en que ". . . cuanto más importantes y decisivas son las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talento creador que reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico pero equivalente al antiguo . . . son precisamente los que menos se preocupan de la fidelidad, en nombre de unas pretendidas exigencias de la pantalla, quienes traicionan a la vez a la literatura y al cine" (118), y no únicamente a la primera. Y añadimos también con el teórico francés que,

. . . precisamente, las diferencias en las estructuras estéticas hacen todavía más delicada la búsqueda de las equivalencias y requieren por tanto mucha más imaginación y capacidad de invención por parte del cineasta que quiere realmente obtener una semejanza. Puede afirmarse que, en el dominio del lenguaje y del estilo, la creación cinematográfica es directamente proporcional a la fidelidad. Debido precisamente a las mismas razones que hacen que la traducción palabra por palabra no sirva para nada, y que la traducción demasiado libre nos parezca condenable, la buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituírnos lo esencial de la letra y del espíritu. (116)

Pero de nada le servirá al cineasta hacer una magnífica adaptación si quien la ve no sabe decodificar los mensajes que él le envía. Decodificar en cine significa entender qué le llevó a André Bazin a afirmar aquello de "La estética del cine italiano, al menos en sus manifestaciones más elaboradas y en directores tan conscientes de sus medios como Rossellini, no es más que el equivalente cinematográfico de la novela americana" (314). El estudioso, el escritor que cede los derechos de adaptación e, incluso, el espectador que ama el cine también tiene un compromiso con las palabras que pronuncia y, por tanto, tampoco está eximido de su compromiso con el cine cuando habla de cine.

Hemos intentado a lo largo de este estudio examinar el escurridizo y manido concepto de fidelidad, y racionalmente, tras lo expuesto, probablemente todos

coincidamos con André Bazin en que "adaptar, por fin, ya no es traicionar, sino respetar"
(120).

CAPÍTULO 5

LAS TEORÍAS CRÍTICAS CINEMATográfICAS Y LA PRAXIS

5.1. Contextualización diacrónica y sincrónica

El cine no puede ser entendido en todas sus dimensiones sin calibrar los matices asociados a las palabras que lo nombran y a los manifiestos y textos escritos sobre él -por cineastas y estudiosos- a lo largo de su historia, ya que la narrativa cinematográfica, claro está, no ha sido ajena a los fuertes movimientos estéticos y políticos que han sacudido al siglo XX. Así, al acercarnos a cualquier película, adaptación o no, resulta imprescindible reconocer el contexto en el que se sitúa esa narración cinematográfica. El trazado de las coordenadas diacrónicas y sincrónicas en que surge esa película ayuda sobremanera en el reconocimiento del material filmado, y el visionado y análisis de un filme es mucho más rico y se presenta mucho más cargado de significado cuando, como antes hemos apuntado, tenemos en cuenta que también el filme es "él y su circunstancia", o lo que es lo mismo, un texto -en tanto que lenguaje y narración cinematográfica- y su contexto.

Si delineáramos diacrónicamente la progresión de la narrativa cinematográfica a lo largo de la última centuria veríamos cómo hay tramos bien marcados en la evolución del cine y cómo son significativos conceptualmente. Hasta las palabras más básicas en esta cuestión conllevan una carga ideológica que en muchos casos expresa una actitud política, ética y estética, manifestada no sólo en la forma en que verbalizamos la

materia cinematográfica de forma genérica, sino también en la propia producción filmada, su ponderación y su presencia como parte de nuestra cultura. Por ejemplo, no significan lo mismo *film studies*, *cinema studies* o *movie studies*^{xciv}, al igual que no representan lo mismo el cine mudo, el cine sonoro, el de la *Golden Age* de Hollywood o el de la *Nouvelle Vague* francesa, por mencionar sólo algunos tipos de cinematografías.

A grandes trazos, encontramos que el primer salto diacrónico semántico se produce en torno a 1913 (*Quo Vadis?*, *Caribia*, *The Birth of a Nation...*), fecha en que las piezas narrativas cortas que aparecen en los comienzos del cine se alargan hasta convertirse en largometrajes -sería como un salto desde el poema breve popular a la novela de autor, estructurada y larga-. En 1927 irrumpe el cine sonoro, dando paso en las décadas de los años 30 y 40 a la *Golden Age* -toda narrativa ha tenido o tiene su Siglo de Oro, un período que a veces dura dos siglos y otras dos decenios- de Hollywood, lugar que se convierte en La Meca del cine, con una hegemonía que a partir de la Segunda Guerra Mundial entraría en declive. En los años 50 y 60 surgen diferentes movimientos de cine independiente, duro y crítico en muchos casos, tanto en Europa como en la propia América, abanderados por la *Nouvelle Vague* francesa y el neorrealismo italiano. Y en los últimos cuarenta años, en cierta forma, el cine entra en crisis, una circunstancia propiciada por la revolución tecnológica que remueve de forma intensa los medios de comunicación y los audiovisuales (televisión, vídeos, cd-rom...), una fase caracterizada por su eclecticismo y denominada también en cine por críticos e historiadores como postmoderna o postcolonial.

Grosso modo podríamos decir que es como si en cien años el cine hubiera recorrido los más o menos mil que la literatura inglesa o la española han andado. Y, paradójicamente, es en esta fase final de crisis -que no de decadencia- cuando los estudios sobre cine se convierten de forma generalizada en un terreno común en diferentes ámbitos

académicos universitarios. Estudiosos de muy diversas especialidades encuentran en la narrativa cinematográfica y en la historia del cine un enorme filón en el que ahondar intelectualmente para descifrar las claves del hombre del siglo XX. Un fenómeno que ya ha sido señalado en diferentes ocasiones.

Many of the same issues that preoccupied and stimulated writers from the very beginning of film theory and criticism are still puzzling later generations . . . Many of these questions about film were first formulated in critical language that owed an important debt to the methods and terminology of such humanistic disciplines as literary criticism, art history, and aesthetics. . . . beginning in the 1970s and continuing to the present . . . film study was achieving an academic status . . . (Mast ix)

Algo -la consecución de este "status"- que está conllevando un cambio más que añadir al que los cambios del devenir de la propia narrativa genera, ya que el cine deja de ser un coto de cinéfilos y cineastas para convertirse en un lugar de encuentro de estudiosos de los más diversos campos.

Todo esto sin olvidar que, en paralelo, estos tramos troncales diacrónicamente descritos han estado marcados por actitudes ideológicas y/o estéticas -a veces enfrentadas, a veces coincidentes- que se desarrollaban sincrónicamente en el tiempo a través de movimientos en los que cineastas y críticos se agrupaban produciendo manifiestos teóricos de grupo en paridad con una obra consistente, determinando así la evolución y la propia intelección del cine como arte y como fenómeno. Movimientos que eran y devendrían en las teorías críticas fundamentales de la cinematografía.

De hecho, ya en los mismos comienzos del cine los cortos de los hermanos Lumière y de Méliès expresaban una concepción ideológica del cine diferente entre sí: donde los primeros encontraban un cauce para reproducir la realidad -cine como reportaje,

cine realista-, el segundo encontraba un espacio para inventar mundos, para soñar y contar historias -cine como algo mágico, más grande que la vida, pura ficción-. Esta doble visión planteaba ya desde los comienzos del cine un eje bipolar entre lo presumiblemente objetivo y lo subjetivo, y proponía un debate irresoluto que dialécticamente daría cauce a la evolución ideológica del propio cine.

Una síntesis precisa de esta evolución dialéctica nos la ofrece Monaco en un fragmento del índice de contenidos de su libro *How to Read a Film*:

Creating an Art: Lumière *Versus* Méliès285
The Silent Feature: Realism *Versus* Expressionism288
Hollywood: Genre *Versus* Auteur294
Neorealism and After: Hollywood *Versus* the World301
The New Wave and the Third World:
Entertainment *Versus* Communication313
The Postmodern Sequel:
Democracy, Technology, End of Cinema358
(la cursiva es mía)

A pesar de su apocalíptico final -con el que discrepamos radicalmente-, Monaco resulta tremendamente esclarecedor y sugerente en su "*Versus*", "*Versus*", "*Versus*"... No es nuestro objetivo entrar en explicaciones sobre qué es realismo cinematográfico, expresionismo, formalismo, surrealismo, neorealismo, cine independiente, cine postcolonial, *Dogme 95*, etc., pero abordar el análisis de un filme, cualquiera que éste sea, sin tener presente estos contextos mencionados -sincrónica y diacrónicamente- sería tan grave y pretencioso como intentar analizar un libro ignorando la tradición literaria y cultural en que éste se haya inmerso. De aquí la imprescindible mención de estos términos y movimientos, siquiera como punto de partida en tanto que reconocimiento de un marco teórico y polifono desde el que acometer la labor crítica práctica.

5.2. Metodología analítica de la adaptación

Respecto al enfoque de la mayor parte de los análisis que encontramos publicados hasta ahora sobre esta materia, coincidimos con Brian McFarlane en pensar que lamentablemente

. . . the study of adaptation has been inhibited and blurred by three chief approaches:
(a)the near-fixation with the issue of fidelity;
(b)the reliance on an individual, impressionistic sense of what the two texts are like; and
(c)the implied sense of the novel's supremacy or, the other side of this particular coin, the sense that a film is a film and there is no point in considering it as an adaptation. (194)

Tendencias que devalúan cualquier análisis en el que se hallen presentes por el talante prejuiciado y acientífico que manifiestan. Es tiempo ya de abordar estas cuestiones desde una renovada perspectiva, participe de las claves desentrañadas hasta el momento y no excluyente *a priori* de ninguna posibilidad, ya que, también como McFarlane, pensamos que,

In view of the nearly sixty years [hasta 1996] of writing about the adaptation of novels into film, writing across a broad critical range (see Bibliography), it is depressing to find at what a limited, tentative stage the discourse has remained . . . The relationship between a film and its precursor novel is a topic on which everyone feels free to comment while rarely evincing any concomitant need to explore the complex network of connections between the two texts. (194)

Podríamos, pues, afirmar que, hoy por hoy, dentro de este caos posiblemente haya tantos métodos de análisis como analistas hay, algo que en parte se debe a que el cine es todavía relativamente joven -cien años no es nada en comparación con los siglos o milenios de estudios y revisión que llevan la mayor parte del resto de las artes y las ciencias-, y en parte a que dentro del cine precisamente la adaptación es uno de los terrenos más conflictivos ya que, como ya hemos señalado, estudiosos de las más dispares especialidades se han sentido tentados por ella, por su carácter híbrido y dúctil, y en tanto que terreno fronterizo en ella de alguna manera ha imperado e impera la ley de la frontera.

El más común de los métodos de análisis es el *cuasi-ensayo* o *artículo de opinión*. En él, libremente, el analista de cualquier campo^{xcv} va estableciendo asociaciones y las va expresando más o menos ordenadamente. Técnica que recuerda el *stream of consciousness*. No hay ningún método y podríamos decir que es acientífico y tremendamente personal. En este último rasgo está la clave que nos da la medida de su valor: si lo escribe un genio probablemente será genial, pero si no... entonces puede ser desde anecdótico y divertido hasta cualquier cosa, bueno, regular o insoportable por el cúmulo de insensateces que puede llegar a ofrecernos. Un posible ejemplo de este tipo de análisis lo tenemos en el artículo "*Las dos inglesas y el amor* François Truffaut" de Carlos Barbáchano, inicialmente publicado en el nº 62 de la revista cultural *Reseña*, en 1973, y después dentro del libro *Entre cine y literatura* del mismo autor, en el año 2000, junto con un material disperso escrito sobre el tema del título del libro a lo largo de los años. El artículo que nos sirve de ejemplo va desde la página 135 del libro a la 140, y en él Barbáchano recoge declaraciones del director de la película sobre su obra, hace alusiones a otras películas del mismo cineasta, relata cómo el escritor y Truffaut se pusieron en contacto, se describen fragmentos, se analiza la naturaleza de la obra en cuestión, se cita a otros teóricos y cineastas, se mencionan rasgos estilísticos... en fin, el propio Barbáchano

declara en el prólogo del libro "[mis trabajos] intentan responder a lo que yo entiendo por crítica analítica o, si se quiere, poética: aquella que intenta desentrañar la obra, llegar al meollo del acto creativo; lo que "Clarín", siempre presente, llamaba crítica de alma" (*sic*, 5).

En el extremo opuesto se sitúan estudiosos como José Luis Sánchez Noriega quien en su libro *De la literatura al cine*, publicado también en el año 2000, tras señalar que "parece un lamento extendido indicar que no hay demasiados estudios sistemáticos sobre el proceso de adaptación de textos literarios al cine" (136), acomete, según sus propias palabras, la labor de proponer un esquema de "análisis sistemático y detallado de las correspondencias de los textos literarios y fílmicos en sus partes" (138). Desafortunadamente el esquema propuesto por Sánchez Noriega no es tan sistemático como pretende su autor, pero es muy bienvenido, ya que en tanto que esquema, es uno de los escasos referentes actualmente publicados con intencionalidad de ser exhaustivo y concreto al que alguien interesado en hacer un estudio comparativo podría remitirse, y en él, a pesar de algunas incoherencias, encontraría suficientes pistas como para aproximarse con cierto rigor a la materia tratada. Si bien, algunos aspectos de este esquema^{xcvi} hacen que no alcance satisfactoriamente las expectativas que pretende.

Básicamente, Sánchez Noriega propone el análisis de las siguientes cuestiones: "1. Texto literario y texto fílmico. 2. Contexto de producción. 3. Segmentación comparativa. 4. Análisis de los procedimientos de adaptación. 5. Valoración global" (138-40), cuyo desarrollado pormenorizado aparece en la Nota 96. Y si bien, como decíamos, resulta interesante no sólo como propuesta valiente y oportuna sino también por la cantidad de puntos que trata -de indudable poder sugestivo para quien perdido no supiera cómo acometer la tarea analítica-, tenemos ciertos reparos ante él. Por ejemplo, en su intento de ser exhaustivo a veces propone el análisis de cuestiones mínimas o imposibles

junto a asuntos de primera importancia (p. ej., "J.3. Añadidos documentales." y "J.1. Añadidos que marcan la presencia del autor fílmico."). O inconsistentemente plantea, por ejemplo, el análisis de las "*Supresiones*" en cinco niveles ("E.1. De acciones, E.2. De descripciones, E.3. De personajes, E.4. De diálogos, y E.5. De episodios completos"), el de las "*Compresiones*" en dos ("acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico"), y el de los "*Añadidos*" en tres ("J.1. Añadidos que marcan la presencia del autor fílmico, J.2. Añadidos de secuencias dramáticas completas, y J.3. Añadidos documentales").

En otro nivel, también sorprende que Sánchez Noriega proponga, por ejemplo, el análisis de las coordenadas tiempo/espacio en ambos relatos de forma llamativamente disímil. Mientras que al tiempo le destina el apartado "B. *Transformaciones en la estructura temporal*" en el que de forma compacta sugiere cinco niveles de análisis; al espacio le destina dos apartados diferentes, el primero: "C. *Espacio fílmico: opciones de cuadro, fuera de campo, perspectiva, profundidad de campo. Funciones equivalentes desempeñadas por el espacio dramático en cada texto.*" y el segundo dentro de un apartado denominado "G. *Traslaciones*" como un nivel de análisis denominado "G.1. De espacios." Pero, ¿por qué está escisión? Y en el primero, ¿por qué "fuera de campo" y no, por ejemplo, "entradas en campo", ya que propone el análisis de algo tan frecuente y mínimo? Pero, ¿es realmente necesario metodológicamente sugerir que se analice el "fuera de campo" en todos los filmes? Y, ¿qué quiere decir?, ¿las salidas de campo de los actores o los parlamentos escuchados en campo y pronunciados por personajes que no aparecen en el fotograma o elementos que estando fuera de campo son visualizados de alguna manera por el espectador? Así, el término es ambiguo y sugiere demasiadas opciones y nada en concreto a la vez. Algo que le sucede también a otros

vocablos usados a lo largo del esquema, por ejemplo, "focalización", "relato ubicado", "sumario", "macropuntuación"...

Advertimos también cómo algunos niveles de análisis se solapan con otros produciendo cierta confusión. Por ejemplo, "G. *Traslaciones*" ("G.1. De espacios, G.2. De diálogos, G.3. De acciones y/o personajes") con "H. *Transformaciones en personajes y en historias*" ("H.1. De narraciones en diálogos, H.2. De diálogos directos en indirectos, H.3. De acciones, H.4. De personajes: en las relaciones de personajes, en los rasgos o en la ubicación") y con "I. *Sustituciones . . .*" (139-140).

Y tampoco compartimos su idea de que en "las adaptaciones libres no tiene sentido" hacer la "segmentación comparativa" (138) ya que pensamos que es relevante en cualquier caso, incluso para confirmar que sólo queda el 7% (o el 0%) de lo que se sugería en el libro, y no liquidar el asunto de un plumazo sin análisis, por breve que éste llegue a ser, ya que en el análisis podemos llevarnos alguna sorpresa pues muchas cosas no son lo que parecen.

Sánchez Noriega explica con las siguientes palabras cuáles fueron sus objetivos al proponer su esquema:

Nuestro análisis no va encaminado a descubrir equivalencias en las formas artísticas, o a aislar los elementos propios de cada lenguaje, o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético; más bien se trata de describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso. (138)

Y quizá en esta declaración de intenciones el autor se ponga a sí mismo una trampa, ya que resulta un contrasentido realizar el análisis comparativo entre dos formas artísticas sin

confrontar las "equivalencias en las formas artísticas". Y es prácticamente un imposible hacer -como él propone en su esquema analítico- una "valoración global" (140) de dos formas artísticas relacionadas sin "emitir un juicio estético". Y, además, concluye Sánchez Noriega diciendo que va a "describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario . . . tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso", ¿pero qué es la "historia" sino el contenido y el "discurso" sino el continente? ¿Y cómo puede disociar esto del "juicio estético" en el análisis de dos formas artísticas? Cualitativa y cuantitativamente todo esto confunde. Falta, precisamente, sistematizar el análisis, por más que el que alguien haga referencia a la materia concreta -p. ej., a las "Supresiones", "Compresiones" y a los "Añadidos"- sea más de lo que la mayoría de los críticos hacen. El gran mérito de su propuesta está en la toma de conciencia que expresa a favor de un tipo de análisis en el que prime menos el individuo y más el método, ya que si consiguiéramos sistematizar el análisis, el trabajo sería en equipo y no como hasta ahora, básicamente personal. Es necesario ya que acometamos la inmensa tarea del análisis fundado colectivo de las adaptaciones cinematográficas, un tipo de análisis en el que estando presentes las opiniones, claro está, también lo estén los datos sistemáticamente analizados con un criterio metodológico común.

Con otra perspectiva analítica tenemos la propuesta que se desprende del libro *El arte de la adaptación*, de Linda Seger, publicado en 1992. Una aproximación radicalmente diferente de las dos anteriores. La profesión de la autora impregna el punto de vista de su análisis, como ya ocurriera con los dos modelos anteriores. Con Barbáchano contábamos con el análisis de un crítico, con Sánchez Noriega con el de un profesor universitario, con Seger partimos de la experiencia de lo que en Estados Unidos se conoce por "consultora de guiones", profesión que ella ejerce desde 1983. Sus libros son *best-sellers* internacionales y éste concretamente "ofrece, de forma clara y concisa, una guía

metódica y accesible para adaptar diversos materiales al cine y la televisión" (Seger contraportada). Con su práctico talante estadounidense nos propone el análisis de un libro para a partir de él construir un buen guión que a su vez cimente una buena adaptación cinematográfica y para ejemplificar su estudio nos ofrece el análisis de varias adaptaciones relacionando libro y filme en cada uno de los casos. Alguien podría preguntarse qué hace Seger en este epígrafe ya que éste trata sobre el análisis de la adaptación ya filmada, es decir, "después de", y Seger propone métodos de adaptación sobre un material literario, o sea, "antes de". La respuesta está en que posiblemente ella sea "más cine" que nadie en este concierto, y en su análisis esté el aire fresco y experimentado del ejercicio práctico de la profesión. No todo el mundo piensa que hay que ser cocinero antes que fraile, pero indudablemente a un fraile no le estorba haber sido cocinero. Y en la riqueza que proporciona el múltiple punto de vista intentaremos nutrirnos, por lo que indagaremos dentro del libro de Seger en sus propuestas metodológicas de análisis del material literario y en sus sugerencias de en qué quiere convertirlo, para a partir de ahí inferir qué aspectos son susceptibles de ser analizados en la eventual película ya filmada y objeto de estudio. Vemos, pues, cómo Seger sugiere el examen de lo que ella denomina "campos" dentro del libro origen de la adaptación,

1. La narración del escritor.
2. El diálogo.
3. Las elecciones que ha tomado el escritor.
4. Las decisiones que toman los personajes.
5. Las imágenes que se utilizan en la descripción y que pueden ser trasladadas a imágenes cinemáticas. (177)

Y nos aconseja que hagamos listas de campos, así, "listas de los acontecimientos de la historia, de las decisiones de los personajes, de los párrafos temáticos o de las imágenes . . .

." (184), que nos permitan reconsiderar la narración literaria de forma esquemática. Indica también la necesidad de analizar el "estilo, el clima y el tono" (194). Considerando este paso de similar importancia al dado con los campos, pero posterior en el tiempo por su naturaleza más abstracta. Podría ocurrir que el filme fuera muy diferente en un primer nivel de análisis (personajes, hechos, localizaciones...) y sin embargo fiel en extremo en este segundo nivel. Además, de este segundo nivel de análisis se desprenden los datos sobre cómo han sido traducidos los recursos narrativos literarios a cinematográficos, de cómo con palabras o con imágenes consigue el autor respectivo producir miedo, regocijo, premura... o expresar íntima dependencia o dominio, la duda... o un ambiente opresor o frío, o amenazante... o un estilo farragoso, oscuro, de trazo ambiguo; en fin, las formas son tantas como libros hay y sus traducciones al medio cinematográfico también, y, sin embargo, indagando percibimos caminos soterrados en el devenir de la adaptación cinematográfica. Se desvelan estilos de autores, recursos recurrentemente utilizados, maestros y alumnos que han seguido los pasos de los primeros, citas y homenajes, y guiños sincrónicos y diacrónicos a lo largo de la historia del cine en el ejercicio y desarrollo del lenguaje audiovisual originado inicialmente en un texto literario. Pero aquí no acaban las propuestas de Seger. Ella también llama la atención sobre la estructura en tres actos (117) subyacente a todo relato y declara la necesidad de su análisis en el libro y en el filme. Apunta que también es preciso definir cuál es el arco dramático de la historia (126-7) en ambas narraciones. Y para la consecución de todos estos niveles de análisis muestra dibujos, gráficos, etc. Así, el lápiz y el papel, las listas y los esquemas comparativos serán las herramientas con las que casi a golpe de vista podremos inferir qué ha pasado de una historia a otra. Los datos tienen un peso específico, por lo que hemos de calibrar actos y arco dramático no sólo cualitativamente sino también cuantitativamente en número de páginas del libro y en número de minutos de la película, marcando las tramas, las

subtramas y lo que Seger denomina "climax" y "catalizadores" (118-9) o bisagras de la acción. A las escenas, a los capítulos, a los personajes, a todo lo que sea relevante podemos asignarle una letra y así visualizar qué está pasando.

Por ejemplo, cuando construyes tu guión, normalmente contarás con escenas de la historia A (línea de trama) interrumpidas por escenas de subtramas o hilos argumentales B, C y D. En *Lo que el viento se llevó* verás escenas sobre la guerra (escenas de la historia A) seguidas de una escena de Rhett y Scarlett (historia B), seguidas quizá de una escena sobre Ashley y Scarlett (historia C). Si tuviéramos que marcar el orden en las escenas de tu guión, la interrelación podría ser la siguiente: A C C B A C B A A C B A B. (Seger 132)

Menciona esta analista, además, dos conceptos más a considerar: la "dirección" y la "dimensionalidad" (111) de las historias, aspectos que, como ella, consideramos también de enorme importancia.

Resulta muy útil empáticamente intentar recorrer el camino seguido por el eventual adaptador, ya que desde los efectos en el filme podríamos deducir las causas en el libro y con conocimiento de ellas rastrear de nuevo sus pistas dentro del relato cinematográfico. De esta forma, una vez radiografiado el libro procederíamos en nuestro caso a hacer lo mismo con la película.

Seger aplica a lo largo de su trabajo su método de análisis a nueve libros y a sus respectivas adaptaciones, confirmando o no el acierto de las decisiones tomadas por los adaptadores, y aunque ella no tiene la intención que expresara tener Sánchez Noriega ciertamente nos proporciona un útil esquema de análisis que enriquece la intelección de la adaptación desde un punto de vista poco frecuente en ámbitos críticos y académicos. El valor del estudio de Seger reside en la fructífera mezcla que ella propone al sugerirnos el análisis de cuestiones o temas generales de trazo grueso dentro del relato mediante

procedimientos analíticos muy concretos y específicos del medio cinematográfico, y no lo contrario, a lo que estamos más acostumbrados, que sería o bien el estudio personal ajeno a cualquier metodología analítica común, o bien, en el polo opuesto, el análisis del lenguaje cinematográfico desde una perspectiva teórica participante de un alto nivel de abstracción muchas veces de carácter puramente semiótico, un tipo de estudio que posiblemente se resienta de que sus autores se muevan más en aguas literarias o lingüísticas que cinematográficas. Resuenan al respecto las palabras de Luis Buñuel:

A veces, he llorado de risa al leer ciertos artículos de los *Cahiers du Cinéma*. En México, nombrado presidente honorario del Centro de Capacitación Cinematográfica, escuela superior de cine, soy invitado un día a visitar las instalaciones. Me presentan a cuatro o cinco profesores. Entre ellos, un joven correctamente vestido y que enrojece de timidez. Le pregunto qué enseña. Me responde: 'La semiología de la imagen clónica.' Lo hubiera asesinado. (260-1)

CAPÍTULO 6

UN PARADIGMA CONTROVERTIDO

Ya hemos descrito cómo a lo largo del siglo XX hemos podido ver cómo escritores de éxito o de prestigio o de ambas cosas a la vez se ponían a escribir guiones de cine de la forma más natural, como si el hecho de saber contar historias bien con palabras fuese garantía de saber contarlas también bien con imágenes sonoras en movimiento. También algunos directores de cine han empezado contando historias en celuloide y han acabado escribiendo libros. E incluso existen casos de narradores que desde el principio han sido escritores y directores de cine a la vez, como, por ejemplo, Jean Cocteau o Pier Paolo Pasolini.

Aparentemente estos tres tipos de narradores (escritores primero/guionistas después, directores primero/escritores después y directores/escritores a la vez) son la misma cosa: narradores que hacen incursiones tanto en el medio literario como en el cinematográfico. Pero nada más lejos de la realidad, ya que los primeros (escritores primero/guionistas después) están mezclando dos oficios distintos, algo que no les ocurre a los que se alinean en el segundo y tercer tipo descrito. De alguna manera, podríamos decir que los primeros están jugando a perder. Y esto es así por la disparidad de los trabajos mencionados, ya que como hemos demostrado en las páginas precedentes es un espejismo pensar que un guionista es a una película lo que un escritor a un libro -cuando señalábamos quién es en cine el equivalente al escritor de un libro y cómo si uno no dirige el guión que escribe probablemente encuentre muy diferente lo que en su día escribió respecto a la película que quizá algún día llegue a ver-. Por esto, pasar de ser autor de

libros a guionista de películas debería presuponer una toma de conciencia del cambio de oficio, y no sólo por la disparidad del lenguaje de cada narración sino también por la disparidad de responsabilidad y autoría en la obra final. Quien no se dé cuenta de esto probablemente sufrirá mucho con el ejercicio de su trabajo como guionista y posiblemente una serie de malentendidos le lleven a enfrentarse con el medio cinematográfico pensando que es un mundo sordo a su arte y a su ser, cuando lo que quizá esté ocurriendo es que quien es sordo al otro es el esporádico guionista, sordo y ciego a las reglas del juego.

Si estas condiciones aún hoy en día son fruto de conflicto qué no sería en los comienzos del cine, en sus primeros decenios de vida. Por esto no sorprende demasiado que el anecdotario de la vida de los escritores que en los años treinta y cuarenta ejercieron el oficio de guionistas -sus fricciones con el medio cinematográfico- haya sido objeto de mayor interés por parte de muchos que su propio trabajo como guionistas -tarea oscurecida también por su labor literaria-.

De entre todos estos escritores/guionistas hay un grupo de especial significado y fuerza, nos referimos a la Generación Perdida estadounidense. Y lo es por el número de escritores de ellos que también escribió ficciones cinematográficas, por la calidad de su trabajo como narradores y por la enorme influencia que ejercieron. Escritores/guionistas cuya peripecia y obra en Hollywood perviven más en la esfera de lo legendario y truculento que en textos de investigación que determinen realmente qué labor realizaron como guionistas, qué fue de sus textos cinematográficos y cómo son específicamente. La envergadura de esta eventual investigación obligaría a cualquiera que quisiera acometerla a fragmentar y compartir su estudio. Ningún individuo podría, con rigor, abarcar toda la producción cinematográfica de la Generación Perdida. No sólo por el número de narradores partícipes de esta doble condición (escritores y guionistas), sino también por la ingente cantidad de trabajos realizados por ellos para el medio

cinematográfico, y su actual grado de conocimiento (¿o deberíamos decir *desconocimiento*?). Además, el investigador al aproximarse a estos narradores no puede dejar de tener en cuenta que aparte de su trabajo cinematográfico como guionistas en Hollywood están también sus obras literarias vendidas para su adaptación en cine, y sus relaciones o reacciones frente al material filmado, o incluso a veces sus colaboraciones durante el proceso de filmación. Estas últimas narraciones y adaptaciones también son significativas y necesarias para la correcta intelección de las obras cinematográficas de estos escritores/guionistas, ya que éstas no son un compartimento estanco y, por tanto, para ser estudiadas con propiedad han de ser calibradas también en relación con sus obras literarias. Toda esta información es relevante y esclarecedora, y su omisión surge en muchos casos de la impotencia del investigador ante la vastedad del terreno y su estado de abandono. Afortunadamente, los guiones publicados en los últimos años acompañados de trabajos de investigación bien fundados están ayudando mucho en la conclusión de este rompecabezas que aún está por hacer. Pero no dejan de ser piezas sueltas y demasiado pocas todavía. Quizá en un futuro no tan lejano, cuando el trabajo de muchos investigadores permita aproximarse a este campo con firmeza y no avanzando sobre arenas movedizas -como ocurre actualmente-, se pueda trazar un mapa de conjunto que permita establecer rasgos concomitantes fiables entre unos y otros.

Entre estos escritores/guionistas de la Generación Perdida hay uno especialmente interesante por la cantidad de textos cinematográficos que escribió y por lo dilatado de su experiencia narrativa dentro del mundo del cine. Nos referimos a William Faulkner. Como guionista escribió tantos textos y hay tan poco material serio publicado sobre ellos que, en esta fase de la investigación colectiva, resultaría también prácticamente imposible elaborar un trabajo global sobre él si no es escribiendo de referencia. No es este nuestro caso ya que pretendemos conseguir el rigor que las fuentes originales otorgan, y

para ello, consistentemente, hemos acotado el estudio a un trabajo cinematográfico especialmente complejo y significativo de este autor, para con él llegar hasta sus últimas consecuencias. Así, analizaremos críticamente una de sus adaptaciones cinematográficas: *To Have and Have Not*, dirigida por Howard Hawks y basada en una novela de Ernest Hemingway.

El análisis en profundidad de esta adaptación cerrará este trabajo mostrando de forma práctica el entramado de ambas narrativas, literaria y cinematográfica, a través de un material y unas circunstancias y autores paradigmáticos, e intentando desentrañar con ellos los caminos que vehiculan la adaptación de un original literario y los elementos narrativos cinematográficos que transmiten lo que había en el libro, poniendo de manifiesto cómo una película que en apariencia ha sido "infidel" a una novela, en realidad es bastante fiel al original literario. Para ello, a continuación, analizaremos los textos implicados en el caso de estudio, la narración en celuloide y sus respectivos contextos, comenzando el análisis por estos últimos, y avanzando progresivamente de lo general a lo particular sin pasar por alto en la revisión ningún eslabón que pueda ser significativo, determinante o cuestionable, para la completa comprensión del proceso y de las valoraciones existentes de los sucesivos textos, su justificación o su gratuidad.

6.1. La Generación Perdida y el cine

En primer lugar, deberíamos preguntarnos si es adecuado, ya en el siglo XXI, seguir utilizando la compartimentización en generaciones en el análisis filológico o si

por el contrario es ésta una etiquetización obsoleta. La respuesta a esta cuestión está una vez más no en el qué sino en el cómo. El uso de las generaciones como referente no es en sí mismo incorrecto, aunque sí puede serlo si se convierte en un corsé que en vez de perfilar, oprime o falsea la materia objeto de interés. Julián Marías en *Literatura y generaciones* señala su utilidad y su eventual precariedad: ". . . toda escala de generaciones tiene carácter *metódico*, su aplicación la pone a prueba . . . se presenta como una *hipótesis de trabajo* . . . en modo alguno como una determinación dogmática e inmutable . . . hay que estar dispuesto en todo momento a alterar la serie propuesta de las generaciones" (*sic*, 14). Y José Ortega y Gasset, en su libro *En torno a Galileo*, nos proporciona un criterio interesante sobre qué determina la aparición de una nueva generación. Para Ortega el punto de inflexión está en "el cambio", y explica que podemos utilizar este término más allá de un ámbito puramente biológico, y considerarlo no sólo cuantitativamente sino también cualitativamente, entendiendo por esto último el que algo cambie en el mundo o que cambie el propio mundo.

En este sentido quizá ninguna generación cumplió mejor esta condición que la Generación Perdida estadounidense. Y no sólo por la sensación de pérdida -perdieran o ganaran la guerra- y de desconcierto que sintieron la mayor parte de las personas que vivieron directa o indirectamente la Primera Guerra Mundial y sus secuelas, sino también por los profundos cambios que ya en los primeros años del siglo XX se percibían aquí y allá fruto de todo un siglo de intensa presión -el XIX- reclamando cambios políticos, económicos y sociales, provocando a veces cambios y a veces revoluciones. Obreros, campesinos, mujeres, niños, minorías raciales... empezaban a abrirse camino en un mundo en el que hasta entonces habían sido un cero a la izquierda. Con el cambio de siglo, con la Primera Guerra Mundial, con el Crack del 29, el cambio fue radical y vertiginoso: algo cambió en el mundo, el mundo cambió, cambió el hombre. Los escritores que nacieron en

los últimos años del siglo XIX crecieron en un mundo más cambiante que nunca, en el que el cambio revolucionó exponencialmente su velocidad. Con ellos también nació el cine -en 1895-, y ambos, la Generación Perdida y el cine, maduraron juntos, tanteando una y otra nuevas formas de expresión y de comprensión de todo. Y, paradójicamente, a pesar de su confusión, de su desconcierto, de su incertidumbre, pocas generaciones han sido tan fructíferas, diestras y conocedoras de la condición humana como ésta, la Generación Perdida, quizá la menos perdida de las generaciones.

Como veremos a continuación este "crecer juntos" de la Generación Perdida y del cine determinó que compartieran muchas más cosas de las que a primera vista podríamos sospechar. Y también generó numerosos malentendidos producidos muchas veces por la ambigüedad que tienen algunas palabras y por el desconocimiento de quienes las usan con ligereza. Y es que cien años después todavía hay discrepancias, y no sólo sobre qué es el cine o qué significa escribir para él o adaptar un libro, sino también sobre cuestiones más concretas como qué significa pertenecer a esta generación y quiénes la forman. Aquí y allá encontramos malinterpretaciones y parangones mal trazados que confunden cobijados en la hojarasca de los términos y en la fácil transmisión de ideas que el tiempo ha hecho que parezcan verdaderas cuando en realidad no son más que tópicos que pocos se han molestado en comprobar.

El epíteto "perdida" se lo debemos a Gertrude Stein. Ernest Hemingway nos lo cuenta en el capítulo 3 de su libro *A Moveable Feast*, titulado "Une Génération Perdue":

. . . Miss Stein and I were still good friends that Miss Stein made the remark about the lost generation. She had some ignition trouble with the old Model T Ford she then drove and the young man who worked in the garage and had served in the last year of the war had not been adept, or perhaps had not broken the priority of other vehicles, in repairing Miss Stein's Ford. Anyway he had not been *sérieux* and had

been corrected severely by the *patron* of the garage after Miss Stein's protest. The *patron* had said to him, "You are all a *génération perdue*."
"That's what you are. That's what you all are," Miss Stein said. "All of you young people who served in the war. You are a lost generation."
"Really?" I said.
"You are," she insisted. "You have no respect for anything. You drink yourselves to death..."
"Was the young mechanic drunk?" I asked.
"Of course not." (28)

Un fragmento que expresa, en primer lugar, lo que la generación precedente a la Generación Perdida pensaba de ellos -Gertrude Stein nació en 1874 y Hemingway en 1899-; y en segundo lugar lo que los llamados miembros de la Generación Perdida pensaban -representados en esta ocasión por el propio Hemingway- de lo que sus mayores pensaban -representados por Stein- de ellos.

"Perdida" (*lost/perdue*) tiene varios significados. Por un lado expresa estar extraviado, desconcertado, a la deriva, como un niño perdido. En este sentido puede apelar positivamente al *pathos* de cuantos rodean a estos seres perdidos, despertar la compasión y la simpatía en su entorno. Pero por otro lado también significa haber errado el camino, ir por el mal camino, como la oveja negra de una familia, en este caso de la misma humanidad. Significa lo mismo que en la frase "Eres un caso perdido", pronunciada hipotéticamente por un padre a su díscolo hijo. En este segundo caso el epíteto es claramente un reproche a esos hijos que han perdido el rumbo de sus mayores. Y "perdida" significa también que no sirve para nada, que está echada a perder como una cosecha de tomates arruinada por una tormenta de granizo. En este último sentido el epíteto es claramente un insulto. Sus mayores les dicen a los miembros de la Generación Perdida que están extraviados, que van por el mal camino y que no sirven para nada, que son basura. Todo esto es lo que el *patron* y Stein les dicen al mecánico y a Hemingway

respectivamente. Añadiendo, en el caso de Stein, al epíteto de "perdidos" el de "borrachos".

¿Pero qué piensan estos "perdidos" de lo que sus mayores piensan de ellos? Las palabras de Hemingway, displicente e irónico, cuestionan la apreciación -¿o deberíamos decir *depreciación*?- de él y de su generación. Responde lacónicamente: "Really?". Y añade: "Was the young mechanic drunk?". La respuesta es no, siendo ambas condiciones -perdido/borracho- aquí uña y carne. Con la respuesta de Stein: "Of course not", Hemingway deja en evidente entredicho el valor de la percepción de Stein y la gratuidad de sus acusaciones.

¿En donde radica su discrepancia -Stein/Hemingway-? En sus respectivos sistemas de valores, en su diferente intelección del mundo^{xcvii}. Hemingway puntualiza en su descripción del episodio de Stein que el mecánico "had not been adept, or perhaps had not broken the priority of other vehicles, in repairing Miss Stein's Ford", es decir, plantea que quizá el problema no sea la pericia del mecánico sino que la queja de Stein surja del hecho de que el mecánico haya sido justo, equitativo, sin respetar privilegios o clases. ¡No la ha colado en el orden de reparación de coches! Y marca en cursiva dos palabras extranjeras en el texto inglés: "*sérieux*" y "*patron*", señalando que quien llama "*perdue*" al mecánico -paralelo de Stein- es el "*patron*" -símbolo de clase, de clase "*sérieux*", de grupo privilegiado-, quien, como Stein, probablemente no fue a la Guerra y le irrita la falta de respeto de estos jóvenes que tras verle la cara a la muerte ya no temen nada ni respetan a sus mayores, opinando y actuando con independencia de criterio respecto al orden existente con anterioridad a su regreso del frente. Por si quedara alguna duda escribe Hemingway en boca de Stein: "You have no respect for anything". ¡Por eso les llama Stein "perdidos"! Porque son irrespetuosos. El mecánico probablemente en vez de respetarla a ella respetó el orden de llegada de los coches. En vez de respetar un sistema de clases el

mecánico mantuvo un criterio democrático e igualitario... ¡y todavía hay quien afirma que la obra de Hemingway no es política! Y añade Hemingway unas líneas después: "I thought of Miss Stein and Sherwood Anderson and egotism and mental laziness versus discipline and I thought who is calling who a lost generation?" (29).

Pero paradójica y contrariamente a lo que muchos podrían pensar, sobre todo desde Europa, no todos los estadounidenses tienen conciencia de que en Estados Unidos muchas personas que nacieron a finales del siglo XIX tuvieron una vida difícil y sufrieron lo indecible. Afortunadamente unos pocos fueron capaces de plasmar ese desgarramiento en unos cuantos libros trágicos, retazos de sí mismos y de su entorno. Unos libros que ponían en entredicho el "sueño americano", que expresaban que el nuevo mundo, la tierra prometida, no era más que más de lo mismo: violencia, hipocresía, codicia, miseria, traición... Libros en los que los protagonistas eran antihéroes, parias, pobres diablos intentando escapar de una sociedad y de un mundo demoledor e implacable. Libros como *The Grapes of Wrath*, *The Great Gatsby*, *To Have and Have Not*, *The Sound and the Fury*... Libros terribles que ponían de manifiesto que en el país del *self-made man*, en el que se presumía de que cualquiera podía llegar a ser presidente y en el que la dignidad y la hermandad eran los pilares sobre los que se había contruido el sistema social, todo era desolación y naufragio, todo era mentira. No era tierra de ganadores sino de perdedores.

Resulta sorprendente que aún hoy se cuestione esta desilusión colectiva, esta miseria compartida, incluso en libros considerados canónicos en la divulgación de la historia de la literatura americana, de uso recurrente en la enseñanza universitaria, y que con su inexactitud perpetúan el error por doquier, lo que si cabe hace más grave el agravio. Libros como, por ejemplo, *American Literature The Makers and the Making* donde se describe este periodo en los siguientes términos:

Thus the First World War did not really shake America's optimism. For the European intellectual, on the other hand, the very fact that the war had happened at all was disillusioning. It shocked his expectations for an increasingly rational conduct . . . To be sure, some American writers also experienced a serious disillusionment. Of this group perhaps the archetypal figure was Ernest Hemingway . . . ". . . a lost generation," . . . But in the overview the American people, though they grumbled . . ., had not lost their confidence in their own country. (1805)

Brooks, Lewis, Warren... frente a Hemingway, Fitzgerald, Steinbeck, Faulkner... Nos quedamos con los segundos.

Un grupo de escritores, los de la Generación Perdida, a los que afortunadamente no todos les sancionaron con los epítetos de perdidos, borrachos y expatriados. Archibald MacLeish desde su propia experiencia explica: "'It was not the Lost Generation which was lost' after World War I, MacLeish said, but 'the world out of which that generation came. And it was not a generation of expatriates who found themselves in Paris in those years but a generation whose *patria* wherever it may once have been, was no longer waiting for them'" (Miller 12). Y Noel Riley Fitch los describe como ". . . futuros escritores norteamericanos que prestaron servicio [en la Primera Guerra Mundial], especialmente en el cuerpo de ambulancias, . . . [como] Ernest Hemingway, E. E. Cummings, Harry Crosby, Slater Brown, John Peale Bishop, Dashiell Hammett, Sidney Howard, Louis Bromfield, Malcolm Crowley y John Dos Passos. . . Muchos de estos hombres permanecieron en Francia después de la guerra" (38). Una cita que resulta especialmente interesante pues en ella se mencionan no sólo a algunos de los escritores que tradicionalmente han sido aceptados como "miembros oficiales" de la Generación Perdida, sino también a otros como Dashiell Hammett plenamente concomitante y que, sin embargo, probablemente por el tipo de género literario que escribió nunca ha sido tenido en cuenta como tal. En cualquier caso, entre los aceptados

por derecho como parte de la Generación Perdida, encontramos también algunos que ni siquiera llegaron a pisar el frente (p. ej., William Faulkner), lo que no impidió el que vivieron la guerra, su antes y después, al igual que todos sus contemporáneos. Y de entre todos ellos cuatro colosos tejieron un manto enarbolando los colores de esta Generación ¿Perdida?: William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, John Steinbeck y Ernest Hemingway. Y la guerra aparte de una realidad se convirtió en un símbolo: antes de la guerra eran jóvenes llenos de fe en el futuro, después de la guerra ya no, ya no eran jóvenes, en muy pocos años habían envejecido mucho y, al terminar la guerra mundial, otra guerra empezaba, la que tuvieron que lidiar dentro de sí mismos y contra el mundo: "One day in 1926 we' -meaning the members of his [F. S. Fitzgerald] generation- 'looked down and found we had flabby arms and a fat pot and we couldn't say boop-boop-a-doop to a Sicilian. . . . By 1927 a widespread neurosis began to be evident . . . contemporaries of mine had begun to disappear into the dark maw of violence" (Cowley, "Fitzgerald" 57-8). No resulta difícil darse cuenta de cómo la tensión de los antihéroes literarios de la Generación Perdida -y de sus autores- estaba en el aire, compartida por unos y otros: escritores y lectores de la misma generación.

Así, si pensamos con rigor, como ya hemos apuntado la Generación Perdida no está formada sólo por media docena de escritores. Son "ellos" -los reconocidos académicamente- y quienes como ellos sentían, toda una generación "perdida". En este sentido compartimos con Antonio Drove la idea de que son bastantes más los escritores de esa época que deberían ser considerados como parte de la Generación Perdida:

En *Como un torrente*^{xcviii} aparecen soldados, escritores, borrachos, putas, maestras de escuela, hermanos filisteos . . . personajes típicos de las novelas de la generación perdida. Frank Sinatra, al volver a su pueblo natal, saca unos libros de su saco de soldado en este orden: Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe. . . . son la "generación perdida norteamericana", por lo menos la

"reconocida" académicamente tanto por la cultura yanqui como por la academia sueca. Pero . . . habría que añadir, tanto por calidad como por afinidades éticas, vitales y estilísticas a los escritores *hard boiled*, los duros de la escuela negra procedentes de la revista *Black Mask*: Dashiell Hammett, James M. Cain, Raymond Chandler, Jim Thomson, Horace McCoy... ("Nacidos para perder" 16)

Y añadimos que no sólo éstos, sino también aquellas escritoras en cuyos libros antiheroínas individualistas, desilusionadas, perdidas, confrontan un entorno profundamente hostil contra el que poco pueden hacer. Protagonistas agonistas "nacid[-as] para perder" que diría Drove. Entre ellas escritoras tan dispares como Lillian Hellman o Margaret Mitchell -nacidas en 1905 y 1900 respectivamente-.

Por todo esto resulta paradójico que en paralelo a tanta desilusión compartida y a tanto instinto de búsqueda de nuevos órdenes y nuevas formas surgiera un grupo de creadores, de narradores también que sólo compartían con los primeros lo segundo. Nos referimos a aquéllos que narraban sus historias en celuloide. Ellos sí habían encontrado un "nuevo mundo" en el que arraigar: el del cinematógrafo, y sentían el mismo entusiasmo y empuje que sintieron los primeros pioneros al atracar en América. Todo estaba por descubrir, por crear. La ilusión y la acción impregnaban todo. Los cineastas y el cine vivieron en los primeros lustros del siglo XX una auténtica luna de miel, capaz de amortiguar la más profunda de las depresiones. Observa Drove cómo

. . . tomando como fecha para el nacimiento de una "generación histórica" 1896 (nacimiento de Scott Fitzgerald) o 1897 (*id* de Faulkner), la "generación literaria" perdida norteamericana no tiene los mismos valores éticos y vitales que la "generación de cineastas" coetáneos que empezaron en los años veinte con el cine mudo . . . esta "generación cinematográfica", los herederos de Griffith, es una generación de ganadores . . . John Ford (n. 1895) . . . [Howard] Hawks, King Vidor y Raoul Walsh (ns. 1896); Frank Capra (n. 1897) . . . ("Nacidos para perder" 17)

Así, estos cineastas contemporáneos de la Generación Perdida literaria eran una "generación de ganadores", y tendría que llegar una nueva generación de cineastas para que pudiéramos hablar de "generación perdida" en cine, utilizando esta denominación como aquélla que puede aplicarse a un grupo de narradores cuya desilusionada visión del mundo impregna formal y conceptualmente su obra, que explora, cuestiona y remueve los lados más oscuros y tortuosos del ser humano y del mundo en que vive, y en los que el cinismo y la tragedia cuando no la violencia lo impregnan todo. Esta generación posterior en el tiempo llega cuando la "luna de miel" de la primera generación de cineastas ha terminado. Todavía queda cinematográficamente mucho por hacer, pero la época de los pioneros del cine ya se ha acabado.

José M^a García Escudero considera que hay una generación de cineastas que ". . . por haber sufrido más directamente la presión política del macarthismo fue llamada "generación perdida" (Robert Rossen, Edward Dmytryk, Richard Brooks, Robert Aldrich, Sam Fuller, Nicholas Ray)" (123). Una idea que retoma Román Gubern, aunque propone una visión más amplia. Escribe: ". . . en esta línea polémica e inconformista, que mira cara a cara los grandes problemas del país, se hallan los jóvenes de la que más tarde se llamará 'generación perdida', como Robert Rossen, Edward Dmytryk, Elia Kazan, John Huston, Jules Dassin, Joseph Losey y Fred Zinnemann" (*Historia* 298-9). Y Antonio Drove, sin desdecir básicamente esta percepción, muestra otra perspectiva más rica, menos política y más cinematográfica:

La "generación cinematográfica" coetánea [a la Generación Perdida literaria] que empieza en el sonoro merece por sus temas, personajes, estilo y actitud vital, el nombre de "generación perdida cinematográfica": Siodmark (n. 1900), Minnelli (n. 1902), Tourneur (n. 1904), Billy Wilder y Otto Preminger (n. 1906), Anthony Mann (n. 1907), Robert Rossen (n. 1908), Kazan, Huston, Losey y Mankiewicz (n. 1909),

Nicholas Ray y Sam Fuller (n. 1911), Don Siegel (n. 1912) y añadimos a Orson Welles (n. 1915) . . . y a Budd Boetticher (n. 1916) porque su estilo y ética narrativa son el mejor equivalente de Hemingway. ("Nacidos para perder" 17)

Esta última hipótesis es la más convincente, la de considerar que la "generación perdida cinematográfica" no es la misma que la literaria, pero no sólo por una cuestión de macarthismo -como sugiere García Escudero ya que estos directores filman mucho antes de que el senador Joe McCarthy y su caza de brujas conmocionaran irreparablemente la escena estadounidense- sino por una actitud vital y por una cuestión cinematográfica: de forma mayoritaria son directores que se incorporan al cine con el sonoro. Son directores que se han perdido la gran fiesta inicial, la acaecida durante el cine mudo, y no tienen la ilusión y el optimismo que caracterizó a los pioneros. Han visto, en el fragor de la batalla por filmar, caer ya a algunos de los mejores: Griffith, Keaton, Von Stroheim... Son narradores (los de la llamada generación perdida cinematográfica) que (como los de la Generación Perdida literaria) están "de vuelta". Además, el cine sonoro llega en una época muy dura, en 1927, en vísperas del Crack económico más fuerte que jamás viviera Estados Unidos. Esa generación de cineastas que se incorpora al mundo del cine con el sonoro es más amarga, más madura, más terrible y está en este sentido tan perdida como su homónima literaria.

6.2. Equivalencias literarias en la pantalla

Posiblemente habrá quien espere encontrar en este epígrafe una enumeración de libros de autores de la Generación Perdida y de sus correspondientes adaptaciones cinematográficas, como si por el hecho de llevar el mismo título -la película y el libro- o de que en los créditos de un filme aparezca un rótulo diciendo "Basada en..." se dieran necesariamente equivalencias artísticas o narrativas. No es ésta nuestra creencia. Muy al contrario este trabajo desde su mismo comienzo pone en entredicho esta hipótesis.

Encontramos mayor fundamento en la línea de pensamiento de André Bazin expresada en su artículo "El realismo cinematográfico y la escuela italiana de liberación"^{xciix}, donde señala cómo la narrativa de la Generación Perdida estadounidense encuentra sus más legítimas equivalencias en cine en la producción cinematográfica italiana de postguerra -en este caso nos referimos a la Segunda Guerra Mundial-. Escribe Bazin:

Se podrían contar con los dedos de las dos manos los films americanos que han sabido hacer pasar a la imagen algo del estilo de los novelistas, es decir, de la estructura misma del relato, de la ley de gravitación que rige la ordenación de los hechos en Faulkner, Hemingway o Dos Passos. . . . mientras que Hollywood multiplica las adaptaciones de los best-sellers alejándose cada vez más del sentido de esta literatura, es en Italia donde se realiza . . . , en guiones totalmente originales, el cine de la novela americana. . . . La estética del cine italiano, al menos en sus manifestaciones más elaboradas y en directores tan conscientes de sus medios como Rossellini, no es más que el equivalente cinematográfico de la novela americana. . . . Más que una "influencia" es un acuerdo del cine con la literatura sobre los mismos datos estéticos profundos, sobre una común concepción de las relaciones entre el arte y la realidad. . . . La unidad del relato cinematográfico en *Païsa* no es el "plano", punto de vista abstracto sobre la realidad que se analiza, sino el "hecho". Fragmento de realidad bruta, en sí mismo múltiple y equívoco, cuyo "sentido" se desprende sólo *a posteriori* gracias a otros hechos entre los que la mente establece unas relaciones. . . . De ordinario, sin duda, el cineasta no lo muestra todo -es imposible-, pero sus elecciones y sus omisiones tienden sin embargo a reconstruir un proceso lógico en el que el entendimiento pueda pasar sin dificultad de las causas a los efectos. La técnica de Rossellini conserva seguramente una cierta inteligibilidad en la sucesión de los hechos, pero entre sí no

encajan uno en otro como una cadena sobre un piñón. La mente debe dar una zancada de un hecho a otro . . . (310-15)

Unas "zancadas" que nos recuerdan a las que tenemos que dar cuando leemos a Faulkner o a teorías como las desarrolladas por Hemingway y su técnica del iceberg^c. A pesar de lo cual, indudablemente resulta cuando menos llamativo el que alguien señale que los escritores estadounidenses de la Generación Perdida tengan su equivalente narrativo en el cine neorrealista italiano. Y más si reparamos en que no sólo está el que sean dos países diferentes (Estados Unidos e Italia), dos continentes distintos (América y Europa) y que pertenezcan a dos esferas culturales (una que gira en torno a una lengua germánica y la otra a una románica), sino que además son movimientos artísticos que se producen en dos momentos históricos separados por años entre sí (uno surge después de la Primera Guerra Mundial y el otro después de la Segunda).

Sin embargo, una revisión detenida de las aparentes diferencias pone se manifiesto su equivalencia, si no ya por la propia obra de uno y otro grupo, o por las explicaciones ofrecidas por Bazin -quien además matiza claramente que no se trata de una influencia sino más bien de un "acuerdo" (315)-, por la clara similitud de sus circunstancias. Tanto unos como otros han sobrevivido a una guerra demoledora que no sólo ha deshecho países y personas, sino que también ha destruido valores y creencias. Ambos grupos al terminar la guerra comprueban que el lugar del que salieron antes de ella ha dejado de existir -y no nos referimos físicamente- y de que ya nada será como antes, algo que ni siquiera añoran ya que toman conciencia de que han sido engañados y de que las promesas que les hicieron antes de la guerra eran mentira. La desilusión y el cinismo unidos a una cierta conciencia social desde el más puro individualismo e incredulidad alientan en unos y otros. Están rotos, perdidos. Su mundo y ellos mismos están hechos

años. La fragmentación, la tragedia y el caos lo impregna todo: su mundo, sus personas y su obra. Y ambos grupos producen sus narraciones utilizando una lengua madura, potente, llena ya de recursos desarrollados por sus predecesores^{ci}.

Por todo lo expuesto, afirmaciones como ". . . la Generación Perdida inventó el estilo literario, el estilo, el ritmo, el diálogo que presidió el cine de su época. . . .

Aquel estilo surgía de la edad de oro del periodismo americano y el cine lo vampirizó absolutamente." (*sic*, Trueba 11) resultan no sólo extremadamente inexactas, sino también enojosas, y no sólo por la evidente ligereza con que están hechas, sino por la enorme confusión que siembran. Ideas como éstas o como las expresadas en otro terreno por Brooks, Lewis y Warren -mencionadas anteriormente- perpetúan errores y tópicos que entorpecen el estudio posterior de esta materia y que han de ser demostrados u omitidos, ya que con ellos se transmiten ideas tomadas de referencia o valoraciones personales sin demostrar factualmente que resultan mucho más peligrosas cuando aparecen además mezcladas con datos históricos y medio-verdades, provocando aún si cabe un mayor desconcierto, por la aparente verdad de las mentiras que proclaman. Un buen ejemplo de este otro tipo de afirmaciones nos lo proporciona también Trueba cuando afirma:

La Generación Perdida en Hollywood es un accidente que comienza con el crash [*sic*] del 29 y termina con dos guerras, la segunda mundial y la privada de McCarthy. Entre estos años, fueron reclutados casi todos los escritores afamados de Norteamérica. Fracaso tras fracaso se confirmó la negación de la Generación Perdida para el cine, pero... ¿quién escribió el cine que ellos nunca escribieron?

Ben Hecht, Chales [*sic*] MacArthur, Nunnally Johnson, Dudley Nichols, Donald Ogden Stewart, Samson Raphaelson, Charles Lederer, Riskin & Ryskind... y otros muchos. Fundadores de la legión de guionistas, padres de muchas obras maestras del cine. Mientras el sueldo de los grandes escritores se empequeñecía por su oposición frontal a las reglas del nuevo medio, estos eternos pequeños escritores-prostituta [*sic*] llenaron sus bolsillos. Despreciaban el mundo del cine tanto como la Generación Perdida, pero aceptaron sus reglas y se hicieron con una posición dentro de él. Demostraron que un buen novelista no es siempre un buen guionista y

sus herederos actuales son la tribu de peterpanes descerebrados culpables de llenar las butacas de los cines de nuestros días. (12)

Es tiempo sobrado ya de un mayor rigor en las estimaciones que se ofrezcan de los vínculos, interacciones o disparidades existentes entre la esfera literaria y la cinematográfica en comunión o por separado.

Así, este terreno fecundo, Hollywood, en el que ciertamente podemos encontrar claves que nos ayuden a descifrar estas interacciones y equivalencias entre el cine y la literatura ha de ser horadado con mucho tiento y rigor. El hecho de que después de la Primera Guerra Mundial París se convirtiera en punto de encuentro de artistas e intelectuales -muchos de ellos escritores- de todas partes del mundo y en particular estadounidenses es algo bien conocido por todos y sobre lo que han corrido ríos de tinta a lo largo de todo el siglo XX., sin embargo, muy poco se ha escrito todavía en los mismos términos sobre el segundo punto de encuentro de estos intelectuales: Los Ángeles. Lo que en los años veinte fue París, lo fue Hollywood en los años treinta. Por allí pasaron muchos de los que otrora visitaran París. Y si en París intentaban sobrevivir con lo que ganaban enviando artículos o relatos a revistas y periódicos, simultaneando su trabajo de periodistas o articulistas con el de escritores de libros, en Hollywood intentaron compaginar esta segunda actividad con su trabajo como guionistas. Claro que todos eran más viejos, tenían más obligaciones y estaban, si cabe, más desencantados. La mayoría ya no eran jóvenes impetuosos, sino padres de familia por más que atípicos y poco convencionales. Las contradicciones íntimas cada vez eran más irreconciliables, y lo que en París era una fiesta^{cii}, en Hollywood les recordaba a algunos a la propia Babilonia^{ciiii}. Pero posiblemente haríamos bien en no creer todo lo que leemos ya que probablemente ni París fue tal fiesta ni Hollywood la orgía perpetua que algunos describen. Así, Babilonia o

no, casi todos pasaron por allí o trabajaron para él, mostrando algunos de ellos la misma maestría en escribir para la pantalla como otrora lo hicieran para ser letra impresa. Baste con mencionar entre ellos a los siguientes escritores de libros que también escribieron para el cine: Ben Hecht, James M. Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, John Fante, Daniel Fush, Horace McCoy, Lillian Hellman, Clifford Odets, Maxwell Anderson, Dorothy Parker, Robert Benchley, John Dos Passos, John Steinbeck, Theodore Dreiser, Nathanael West y, cómo no, Francis Scott Fitzgerald y William Faulkner (Bradbury 200-1). También algunos europeos escribieron guiones para Hollywood, entre ellos, Aldous Huxley, Christopher Isherwood, Alfred Döblin, Heinrich Mann, Thomas Mann, Franz Werfel y Bertolt Brecht y Graham Greene, ya en los años cuarenta (Bradbury 202-3). Algunos de ellos ni siquiera sabían hablar inglés bien, pero igualmente participaban en la elaboración de guiones que co-escribían con otros guionistas.

Son tantos y algunos de ellos tan buenos que sorprende la poca atención que su labor como guionistas ha recibido hasta ahora. Constituyen una auténtica cantera de enormes dimensiones sobre la que trabajar en la que cuando algún estudioso se ha aproximado en serio -revisando sus guiones y películas, y no sus vidas- ha encontrado verdaderas piezas maestras. Tom Dardis en su libro *Some Time in the Sun* tras investigar la obra escrita para el cine de cinco de estos escritores/guionistas llegó a la siguiente conclusión: "Fitzgerald, Huxley, and West were not as lucky as Faulkner and Agee in finding directors with whom they could work so profitably, but all five of these writers found screenwriting in Hollywood to be at the very center of their lives for years. Some of the work these men did there is superb, and some of it is quite bad by any standard; but nearly all of it is interesting" (15).

CAPÍTULO 7

WILLIAM FAULKNER Y EL CINE

Es relativamente frecuente encontrar auténticos expertos en la obra literaria de Faulkner que apenas si conocen su trabajo como guionista de cine. De forma vaga e indocumentada suele darse por válida la idea de que William Faulkner escribía para el cine por dinero sin interesarse demasiado en lo que hacía. Lo han afirmado críticos literarios y críticos cinematográficos. Palabras como "William Faulkner also laboured for long periods in Hollywood when his complex novels failed to find a wider audience. His disdain for the movies was legendary . . ." (Bradbury 201) o "La Generación Perdida en Hollywood se transformó en la Generación Bebida. . . . ¿Por qué ir a Hollywood?: dinero." (*sic*, Trueba 11-2) se leen aquí y allá transmitiendo y perpetuando unas ideas que muy pocos han cuestionado o se han molestado en verificar. Sin exagerar podríamos comprobar cómo cientos de exégetas a lo largo de todo el siglo XX han estudiado y analizado la obra literaria de Faulkner, sus conferencias, sus cartas, su vida, todo lo relacionado con él, y, sin embargo, casi se pueden contar con los dedos de la mano los estudiosos que han trabajado sobre su obra escrita para el cine. Algo que resulta muy llamativo. Y mucho más cuando calibramos la peripecia cinematográfica faulkneriana: el número de horas y años que dedicó al cine que germinaron en múltiples textos de ficción escritos que conforman un precioso legado aunque sólo fuera como vía de aproximación al coloso americano, si no ya por la calidad de los mismos.

¿En cuántas películas aparece William Faulkner como guionista? ¿Son buenas o malas? ¿Cómo eran sus guiones o en qué medida están presentes en la obra filmada?

¿Son estos guiones obras apreciables, siquiera como dramas de un autor reconocido por la mayoría? Pocos pueden decir que hayan leído un guión de William Faulkner y es que la falta de interés que en ellos tradicionalmente ha habido ha hecho que prácticamente se perdieran en el olvido. Sin ser leídos, sin ser publicados, han existido apolillándose en los grandes estudios de Hollywood hasta el último tercio del siglo veinte en que unos pocos empezaron a prestarles la atención que hasta entonces les había sido negada. ¿Y es verdad que Faulkner escribía para el cine por dinero? ¿Despreciaba él estas ficciones imaginadas y escritas para ser filmadas? El Apéndice A de este trabajo nos da suficiente información al respecto que unida a las declaraciones del propio Faulkner o de quienes con él trabajaron nos hacen pensar que el manido tópico de un Faulkner borracho, descuidado y desdeñoso con su producción cinematográfica es en gran medida eso: un tópico construido sobre el interés morboso concomitante con la prensa amarilla de algunos estudiosos y su propia ignorancia. La gran cantidad de trabajos enumerados en el Apéndice A representa un caudal de datos que pone de manifiesto la importancia de esta labor narrativa. Datos cuyo análisis nos lleva a conclusiones bien diferentes de las que son compartidas por quienes hablan de referencia sobre la obra cinematográfica de Faulkner.

7.1. La obra cinematográfica de Faulkner

William Faulkner entregó su primer texto para el cine a la Metro Goldwin Mayer el 25 de mayo de 1932, tenía él entonces 34 años y ya había publicado *The Sound and the*

Fury (1929), *As I Lay Dying* (1930) y *Sanctuary* (1931). Su último texto escrito para ser filmado lo entregó a la cadena de televisión CBS a finales de los años cincuenta, era un guión escrito en colaboración con Joan Williams y fue emitido el 30 de octubre de 1960. No sabemos qué día empezó a escribir para el cine ni qué día dejó de hacerlo, pero sí que, año más año menos, durante *28 años de su vida* escribió ficción para ser filmada.

Cincuenta y tres historias^{civ} fueron trabajadas por él en mayor o menor medida a lo largo de estos casi treinta años de su labor como guionista. A veces eran sólo unos folios. A veces tres, cuatro o enésimas versiones de la misma historia de más de cien o doscientos folios de extensión. Tiempo y tiempo devanándose los sesos para escribir esa cantidad ingente de historias que le pedían. Textos, algunos de ellos, de indiscutible calidad, y entre los que encontramos guiones de películas que el tiempo sancionaría como obras maestras o clásicos de la historia del cine.

El material es, por supuesto, diverso y de irregular calidad como es lógico en todos los corpus de la obra de cualquier autor. No podemos considerar, por ejemplo, *The Marble Faun* y *The Sound and the Fury* como textos literarios del mismo nivel, y lo mismo ocurre con sus textos escritos para el cine, pero en muchos de ellos encontramos las mismas inquietudes y planteamientos básicos que hay en sus libros. De hecho, bastantes de estas historias escritas para el cine por Faulkner se basan en relatos o novelas del propio Faulkner -11 para ser exactos-. Son guiones o tratamientos que él escribe para adaptar obras suyas como "All the Dead Pilots", "Turn About", "Honor", *Absalom, Absalom!*, "The Brooch", "Barn Burning", *Intruder in the Dust*, *The Wild Palms*^{cv}... Y aunque ni todos sus tratamientos y guiones llegaron a ser filmados, y, paradójicamente, ni en todos los guiones en los que trabajó aparece finalmente su nombre en los títulos de crédito de la película una vez filmada, la realidad es que escribió varios buenos filmes reconocidos finalmente como tales por la mayoría -público y crítica-. De su trabajo con el director Howard Hawks han

quedado películas como *The Big Sleep* y *To Have and Have Not*, de su trabajo con Jean Renoir ha quedado *The Southerner*, de su trabajo con John Ford, *Drums Along the Mohawk*, etc.

Veintiocho años, cincuenta y tres historias... ¿cómo es posible ignorar todo esto? Y, sin embargo, así ha sido en gran medida. Ya hemos señalado cómo en la mayoría de las publicaciones que hay sobre su trabajo para Hollywood se presta más atención al anecdótico que proporciona una vida poco convencional que a su propia labor como escritor de cine, presumiendo que el propio Faulkner despreciaba este trabajo, que escribió estos textos por necesidad, descuidadamente y sin ningún interés artístico o intelectual. Una idea que resulta irreconciliable con su pertinaz presencia en el medio cinematográfico, ya que cómo, si no, explicarse que aún habiendo recibido el Premio Nobel de Literatura de 1954 todavía escribiera para el cine dos guiones -*The Left Hand of God* (1951) y *Land of the Pharaohs* (1953/4)-, y para la televisión cuatro obras -*The Brooch* (1953), *Shall Not Perish* (1953), *Old Man* (1953) y *The Graduation Dress* (sin fechar, aunque probablemente escrita a finales de los años cincuenta)-. Cómo no tener presente que precisamente la mayor parte de las primeras historias que Faulkner escribe para el cine, como *Manservant*, *Absolution*, *Today We Live*, *War Birds*, *Honor* (escritas en 1932 y 1933), y de las últimas (las mencionadas para televisión escritas en 1953 y a finales de los cincuenta) son adaptaciones de obras literarias suyas. ¿Puede alguien pensar que escribiera estas adaptaciones descuidada o desinteresadamente? Pasarlas por alto supone pasar por alto al propio Faulkner.

Y cómo no tener en cuenta que si buena parte de estos textos cinematográficos están basados en textos literarios suyos también se da el caso contrario: un texto literario -*A Fable* (1954)- basado en un texto cinematográfico -*Who?* (1943)- anterior, y cómo no percibir su serio interés por la narrativa cinematográfica *per se* en la mera

escritura de obras como *The Graduation Dress*, su último guión que se convirtió en filme - en este caso "telefilm"-, desprejuiciadamente escrito para la televisión y basado en una idea original que no en una obra literaria previa, que fue emitido en 1960 y que ha sido datado con posterioridad a los realizados por él mismo para este medio en los años cincuenta sobre obras literarias suyas.

Así, tenemos un Faulkner que va de un medio a otro con sus obsesiones y sus historias, y que para ejercer su oficio de *story-teller* le vale un libro, un cine o una pantalla de televisión. Indudablemente, unos y otros, novelas y guiones, relatos y tratamientos, poemas y sinopsis, son de diferente valor para el autor y para los receptores de sus obras, e indudablemente también unos y otros le han producido satisfacciones y sinsabores en diverso grado. Pero el grado o el valor de estos textos y sus efectos no se desprende de que sean cinematográficos o literarios, y han de ser calibrados individualmente como corresponde al juicio que se desprende del análisis y no del prejuicio. Sorprendentemente para algunos, en la obra cinematográfica de Faulkner descubrimos algo muy interesante: al propio Faulkner y su universo de ficción.

7.2. La crítica y Faulkner como guionista

Tal y como hemos mencionado lamentablemente hay poca crítica y la que hay tiene escaso fundamento, basada más en la leyenda y en la anécdota que en el trabajo desarrollado por Faulkner para su posterior filmación -o grabación, ya que como hemos visto su trabajo narrativo audiovisual no sólo fue para el cine sino también para la televisión-.

Tradicionalmente se ha menospreciado la labor de Faulkner como guionista con afirmaciones como "Most of the time he [Scott Fitzgerald] worked almost desperately hard . . . Unlike William Faulkner and other novelists who went to Hollywood only for money, Fitzgerald wanted much more" (Latham vii-viii). Así, con "Faulkner and other novelists" Latham, en este caso estudioso de Scott Fitzgerald, descalifica de un plumazo un ingente caudal de trabajo que considera realizado sólo por dinero, y lo más grave de todo es que lo hace sin aportar ninguna evidencia que corrobore su afirmación, dándolo por hecho y por conocido por todos. Lo curioso es que este mismo estudioso comienza su libro sobre otro escritor/guionista de la Generación Perdida luchando por desterrar el tópico y el prejuicio. Señala cómo el cotilleo y el interés morboso han perpetrado una injusticia con el trabajo de Fitzgerald. Latham, tras su investigación, presenta las siguientes conclusiones: "Hollywood had Scott Fitzgerald down as a drunk. . . . He himself had helped to shape that image . . . Most of the time, however, he was not drinking: he was bitterly sober. Most of the time he worked almost desperately hard . . . " (vii), y añade "I went to California in the fall of 1968 to look for the scripts [de Scott Fitzgerald]. . . Most of them I found in the basement of the Metro-Goldwyn-Mayer studio. The scripts had been down there in the "morgue" for over three decades, undisturbed . . . " (viii). Así, Latham remarca cómo el auténtico material de estudio, los guiones, por los que se debería aplaudir o descalificar a Scott Fitzgerald como guionista, están abandonados, ignorados por todos, lo que no ha impedido que todo el mundo opine sobre su vida y obra en Hollywood. Cualquiera, con una sonrisa irónica o escandalizada -según el talante de quien opine-, se lanza a informarnos de cuán borracho y desastre fue Scott Fitzgerald en Hollywood. Y cualquiera, el propio Latham, se lanza a hacer lo mismo con sus colegas: "Faulkner and other novelists" (viii). Resulta sorprendente que el propio Latham no se dé cuenta de que si con Scott Fitzgerald se han emitido juicios con excesiva ligereza también

es posible que haya pasado lo mismo con "Faulkner and other novelists". Desafortunadamente el peso de decenios descalificatorios sobre el nombre de un escritor no desaparece de la noche a la mañana. Y parece como si la mayoría pensase que estos escritores/guionistas sólo son un atajo de oportunistas que acuciados por sus necesidades económicas y alcoholizados acabaron por dar a parar con sus huesos en Hollywood, de la misma manera que lo hubieran hecho en un circo haciendo de payasos. Se da por sentado que despreciaban su trabajo allí y que hacían lo menos posible, como si vivieran su paso por Hollywood como una continua huida, a través de las borracheras o de la desaparición física directa. Sin respeto a sus compromisos adquiridos, a sus colegas, a su trabajo, a su obra allí y al mundo entero. En esta línea, suponemos que quien presupone lo primero también presupondrá que la industria cinematográfica paga por nada, que contrata a fantasmas que no hacen nada más que darles disgustos y hacer chapuzas. Y los contratan año sí y año también, lustro sí y lustro también, y decenio sí y decenio también. En fin, desde nuestro punto de vista resulta mucho presuponer y encontramos incomprensible que año tras año esta versión de los hechos -inverosímil racionalmente, irreconciliable con las leyes del mercado y con los rasgos del carácter de estos escritores- haya sido la aceptada oficialmente, transmitida de unos a otros sin preguntarse siquiera quién fue quien dijo que esto era así o asá, y en qué se basaba para hacer sus juicios.

Afortunadamente, y aunque sean casos aislados, algunos estudiosos se están acercando a estas cuestiones cada vez con mayor cautela. Así, por ejemplo, Tom Dardis afirma:

Some of the very greatest names in all of modern literature have spent considerable periods of their lives working as contract writers in Hollywood. . . . Faulkner joined these ranks as early as 1932, but nearly all of the available information about his twenty-odd years in Hollywood has been either vague or inconclusive. . . . Almost all of the accounts of it have stressed the fact that Faulkner's visits to Hollywood were

prompted by only temporary financial problems, that the work he performed there was done quickly and/or carelessly "just" for the money in it, and that the experience of Hollywood left absolutely no marks or traces on him as a writer. No one of these assumptions is correct. (*Some Time* 6)

En la misma línea encontramos las observaciones de Ian Hamilton en su libro *Writers in Hollywood 1915-1951*, "Maybe because he didn't say much or because not many people understood him when he did decide to speak, William Faulkner is at the center of quite a few well-known filmland anecdotes, each of them with a grain of truth but mostly adaptations or remakes" (192). Dardis y Hamilton han recogido una buena cantidad de datos sobre la labor cinematográfica de Faulkner y sus colegas escritores/guionistas en Hollywood, poniendo en entredicho a aquéllos que desde siempre han descalificado sin contemplaciones sus trabajos como guionistas, llegando a cuestionar no sólo lo que otros dijeron sino incluso las palabras del propio Faulkner, que situadas en el contexto correcto adquieren un nuevo significado. Y declaraciones como las de Daniel Fuchs, que en mayo de 1975 le dijo a Tom Dardis: "Faulkner . . . wrote his best on the scripts, I know and don't care what anyone says to the contrary, even Faulkner himself" (80), incluso añaden una nueva perspectiva: la de valorar la obra independientemente de su autor.

Y son muy pocos, quizá sólo dos críticos y académicos: Bruce F. Kawin, Universidad de Colorado, y George R. Sidney, Universidad de New Mexico, quienes despuntan en solitario como auténticos especialistas de la obra cinematográfica de William Faulkner. El primero demuestra en su libro *Faulkner and Film* la interrelación existente entre su obra literaria y su obra cinematográfica, justificando de forma práctica sus conclusiones a pesar también de las declaraciones del propio Faulkner:

When he [Faulkner] referred to film in his fiction, his tone was usually negative . . . The story of Faulkner's film career is partly one of missed opportunities and hostility,

but it is also a story of friendship and of a dynamic creative exchange. If Faulkner felt it necessary at last to lock film and fiction into different "rooms," he has not by that decision bound those of us who admire and enjoy him to do the same. (*Faulkner* 156)

Kawin con sus investigaciones está poniendo en evidencia el cúmulo de inexactitudes que habitualmente leemos por todas partes, por ejemplo, en manuales de referencia básicos de historia de la literatura como *American Literature. The Makers and the Making*, libros que construyen (¿destruyen?) formas de pensar entre los propios estudiantes universitarios, supuestos futuros especialistas de estas cuestiones y en los que podemos leer " . . . he [Faulkner] still made very little money out of his writing and so went out to Hollywood to write and patch up scripts fashioned from books other than his own. Faulkner was a sound craftsman and took such hack work seriously, but he kept it carefully segregated from his own writings as a novelist" (Brooks, Lewis & Warren 2563). Pero ni Faulkner escribió sólo sobre "scripts fashioned from books other than his own" -como muestra el Apéndice A-, ni su trabajo era "hack^{cv} work" -como demuestra la actitud hacia él del propio Faulkner y películas como *To Have and Have Not* o *The Big Sleep*-, ni los textos escritos por Faulkner están "carefully segregated" -algo evidente ya no sólo por la investigación de Kawin sino incluso en un nivel de análisis superficial, ya que como ya hemos mencionado *Manservant, Absolution, Today We Live, War Birds, Honor...* son textos cinematográficos escritos por él y basados en textos literarios suyos previos, y su novela *A Fable* (1954) está basada en su trabajo cinematográfico anterior *Who?* (1943)-. Aunque no todas las antologías divulgativas donde se cimentan entre los estudiantes las bases de los estudios posteriores son tan inexactas como la mencionada. Menos crítica y más neutra con el trabajo de Faulkner para el cine encontramos la referencia incluida en *The Norton*

Anthology, en cuyas líneas encontramos un cierto avance en el tratamiento general de la cuestión, más acorde con los enfoques y datos actuales:

During four different intervals -1932-1937, 1942-1945, 1951, and 1954- Faulkner spent time in Hollywood or on contract as a scriptwriter. He worked well with the director Howard Hawks, and wrote the scripts for two famous movies, an adaptation of Ernest Hemingway's *To Have and Have Not* and an adaptation of Raymond Chandler's *The Big Sleep*, both starring Humphrey Bogart and Lauren Bacall. (*sic*, Baym 1525)

Aunque hay que notar que apenas si son cinco líneas destinadas a su narrativa cinematográfica dentro de una antología en la que dedican a Faulkner como narrador el espacio que va desde la página 1524 a la 1633. La importancia que le conceden a sus textos para el cine queda claramente reflejada.

Si bien es verdad que indudablemente, aunque tardío y escaso, es un hecho que su trabajo como guionista poco a poco está obteniendo un mayor reconocimiento dentro y fuera de los Estados Unidos, algo que probablemente sorprendería al propio Faulkner quien en vida vio cómo era menospreciado una y otra vez por críticos, periodistas y hasta por los propios estudios cinematográficos. Esto probablemente le hizo sentir que su trabajo para el cine no era lo suficientemente bueno, como expresa en las declaraciones que en 1956 le hizo a Jane Stein para la revista *Paris Review*:

INTERVIEWER: How do you get the best results in working for the movies?

FAULKNER: The moving-picture work of my own which seemed best to me was done by the actors and the writer throwing the script away and inventing the scene in actual rehearsal just before the camera turned. If I didn't take, or feel I was capable of taking, motion-picture work seriously, out of simple honesty to motion pictures and myself too, I would not have tried. But I know now that I will never be a good motion-picture writer; . . . (Stein 70)

Consideramos esta última afirmación como un rasgo de humildad de Faulkner que no compartimos con él en absoluto, como tampoco lo hicieron quienes trabajaron con él en sus películas o quienes han estudiado su trabajo en Hollywood de forma específica. Pensamos en Howard Hawks -con quien más trabajos escribió y que pedía una y otra vez a los estudios a Faulkner como guionista, escribiendo juntos películas como *Today We Live* (basada en la obra del propio Faulkner "Turn About"), *To Have and Have Not* (basada en la novela de Ernest Hemingway), *The Big Sleep* (basada en la novela de Raymond Chandler) y *Land of the Pharaohs*, entre otras- y en los propios estudios contratándole una y otra vez, así como en los críticos que en este epígrafe hemos mencionado. Por otro lado, el propio Faulkner era consciente de la precariedad de sus declaraciones verbales:

INTERVIEWER: Mr. Faulkner, you were saying a while ago that you don't like interviews.
FAULKNER: The reason . . . if the same question is asked tomorrow, the answer may be different. . . . The artist is of no importance. Only what he creates is important . . .
(Stein 67)

La leyenda de Faulkner no ha hecho más que empezar, por difícil que parezca teniendo en cuenta cuánto ya se ha escrito sobre él. Pero si hasta ahora su talante herético, iconoclasta y, en cierta forma, hermético era lo que a muchos les fascinaba -por lo que las anécdotas sobre sus borracheras, sus mentiras y salidas de tono, cuando no provocaciones directas, eran bienvenidas como travesuras de un hijo predilecto-, ahora la investigación presta más atención a lo mejor de él: su obra, fruto de su tozudez, su voluntad, su ductilidad y su radicalidad que le llevaban a ser básicamente honesto con todo lo que hacía y con cuantos le rodeaban, honesto hasta la autoflagelación, cuestionando mil veces sus escritos, su capacidad de escribir, de hacer las cosas bien hechas, esperando siempre inseguro la

sanción positiva de los demás, y si éstos no se la daban, adelantándose y diciendo que él ya sabía que aquello era malo. Su inseguridad^{cvi}, a veces, era tal que dejaba a los demás que corrigieran sus escritos -literarios y cinematográficos-. Sus primeros relatos y novelas son rehechos por los amigos, por los editores, por los agentes, hasta por los tipógrafos de turno, como muestra Joseph Blotner (220-3, 267, 274-5, 277-8) en su magnífica y exhaustiva biografía sobre Faulkner. Estas primeras obras "remendadas" recuerdan en alguna medida al trabajo en equipo al hacer una película.

Faulkner, en definitiva, fue un "todo-terreno" tal y como lo prueba la disparidad de su obra. Considerarle un novelista sería, cuando menos, reduccionista. En realidad era un *story-teller* del siglo XX, un narrador de su época, escribiera poemas, relatos, ensayos, novelas, guiones o hasta pintando, como muestra su trayectoria vital. Su interdisciplinariedad, su mestizaje narrativo, a la postre, nos permite conceptuarle como un prototipo, el del escritor de su tiempo, un narrador de vanguardia dúctil y polivalente, genial en diferentes niveles y formas, e impensable en tiempos precedentes.

Lo peor que tenía el cine para él era que lo que escribía muchas veces no prosperaba, y sufría lo indecible pues era una siembra muchas veces estéril. Sus escritos para cine llevaban pasión y entrega como sus relatos y novelas, aunque no tuvieran el mismo reconocimiento, de ahí su decepción y resentimiento con el mundo cinematográfico. En una carta que en 1945 Faulkner le envió a Jack Warner -con quien tenía en aquel entonces un compromiso contractual- le explica,

I feel that I have made a bust at moving picture writing and therefore have mis-spent and will continue to mis-spend time . . . During my three years . . . at Warners, I did the best work I knew how on 5 or 6 scripts. Only two were made and I feel that I received credit on these not on the value of the work I did but partly through the friendship of Director Howard Hawks. (Hamilton 208)

Así, Faulkner siente que está perdiendo el tiempo en Hollywood no porque no le guste el medio o porque allí esté escribiendo un material de segunda fila, sino porque la mayor parte de sus guiones no salían a la luz, y cuando lo hacían, reconociendo en créditos su trabajo, era "gracias a un amigo", no porque valoraran su calidad y haciéndole justicia. Y lo terriblemente injusto de esta situación no es que el medio cinematográfico fuera injusto con Faulkner, es que prácticamente toda la crítica posterior también lo ha sido, cometiendo el mismo error que los magnates hollywoodienses y sus adláteres: menospreciar unos textos porque eran meros guiones de cine.

Su método de escribir guiones, que él describe en su entrevista con Jane Stein -"done by the actors and the writer throwing the script away and inventing the scene in actual rehearsal just before the camera turned" (70)-, es el utilizado por los grandes maestros del cine: John Ford, Luis Buñuel, Howard Hawks, Orson Welles... cineastas que claramente han demostrado cuánto saben de cine. Este método lo puso Faulkner en práctica en repetidas ocasiones con Humphrey Bogart en películas como la que en esta investigación analizaremos, *To Have and Have Not*. Veremos que esta forma de ejercer su oficio de guionista no implica descuido, improvisación o ligereza como autor, sino todo lo contrario: su pulso narrativo era tan fuerte, su involucración en el relato contado con imágenes era tal que, junto con Hawks, escribía la historia con la cámara y con los actores en el mismo momento del rodaje, el momento en que, como ya hemos visto en los capítulos precedentes, en cine se construye la verdadera narración que no sobre el papel.

CAPÍTULO 8

TO HAVE AND HAVE NOT:
NOVELA DE ERNEST HEMINGWAY,
GUIÓN DE JULES FURTHMAN Y WILLIAM FAULKNER,
Y PELÍCULA DE HOWARD HAWKS

Al igual que podemos considerar a Faulkner un prototipo de narrador de su tiempo, exponente genial de su época, podemos encontrar en *To Have and Have Not* una magnífica expresión de la narrativa y de la cultura del siglo XX.

El estudio de *To Have and Have Not* revela tanto y tan bien y desde una plataforma tan aparentemente ligera que desborda y sorprende a quien con rigor se aproxima a ella. Hay obras que cuanto más se conocen menos gustan. Su revisión conlleva decepción cuando no conduce directamente al aburrimiento. Desde luego, *To Have and Have Not* no es una de ellas. Su texto y su contexto, literario y cinematográfico, y el entramado que ambos nos proporcionan constituyen un paradigma de incontables y fecundos recovecos, que invitan a la reflexión y al disfrute como sólo las mejores obras lo hacen. Su consistencia es tal que nosotros, lectores y espectadores, no sólo somos activos con esta obra, sino que siéndolo también servimos para demostrar su tesis fundamental y es que "No matter how a man alone ain't got no bloody chance" (Hemingway, *To Have and Have Not*^{cvi} 165), remitiéndonos a la condición esencial del hombre del siglo XX, ya no "to be or not to be" sino "to have and have not".

To Have and Have Not es un espejo en el que mirarnos, un mensaje cifrado con el que podríamos decodificar buena parte de las claves que encierra el hombre

moderno. Y lo es porque aparte de la novela de Ernest Hemingway es muchas cosas más, entre ellas también un jardín de senderos que se bifurcan, que diría Jorge Luis Borges, un jardín que a veces parece un laberinto en el que es fácil perderse, pero si se persevera se confirma que no lo es, que todo encaja, que el presunto laberinto no es más que un puzzle enormemente rico en significados y significantes, y no por ello menos consistente.

To Have and Have Not es una "cordillera narrativa" en la que la novela de Hemingway publicada en 1937 y la película de Howard Hawks estrenada en 1945 despuntan claramente pero no son los únicos montes, también hay colinas, acantilados... prácticamente todos ellos titulados *To Have and Have Not*; una rica orografía cuya eventual orogenia nos lleva a conocer múltiples textos y relatos que son y no son *To Have and Have Not*.

Todo comenzó en Madrid a principios de los años treinta en una de las múltiples estancias de Hemingway en España:

While in Madrid, in September 1933, he [Hemingway] wrote a story that became Part One of *To Have and Have Not*; called "One Trip Across," it celebrated the virtues of a tough, independent fisherman, Harry Morgan, who becomes a smuggler rather than let his family go hungry. When he returned to his Key West home in 1935, Hemingway wrote the second part of the novel, a story called "The Tradesman's Return." In July 1936, he decided to rework these stories into a novel . . . The first draft of *To Have and Have Not* was completed in January 1937. . . . during the late summer, he spent two weeks revising the proof sheets of the novel, which was as close as he got to doing a second draft. (Kawin, *To Have* 11)

Un proceso narrativo que continuó años más tarde en Key West, " . . . for two weeks while we [Hemingway y Hawks] were hunting dove and quail and duck, and fishing, we worked on it [*To Have And Have Not*] and tried to figure out what kind of a picture we could make" (McBride 113), para seguir y seguir a principios de los años cuarenta en

Hollywood, donde, como con la novela, se escribieron varias historias que desembocarían finalmente en el largometraje de Hawks. Existen cuatro guiones^{cix} sobre los que se constuiría la película titulada también *To Have and Have Not* realizada por Howard Hawks en un mano a mano con William Faulkner en 1944 y estrenada el 29 de enero de 1945^{cx}.

Todavía hay más *To Have and Have Not*-s^{cxii}, pero las siete narraciones enumeradas son las cotas más significativas de la "cordillera narrativa" antes mencionada, y siendo diferentes, todas son *To Have and Have Not*, y lo son sutil y radicalmente como corresponde al gran arte. Así lo demuestra globalmente este trabajo, y parcialmente algunas investigaciones precedentes. *To Have and Have Not* y sus meandros conforman una historia poliédrica, paradójica y ejemplar; sobrecogedora la novela, divertida la película, aparentemente livianas ambas y contrarias genéricamente, son, sin embargo, profundamente consistentes y consistentemente profundas. *To Have and Have Not* no es un libro o una película, ni es una adaptación o un guión, o al menos no es sólo eso, es además un sumatorio de relatos independientes que juntos adquieren individual y colectivamente un nuevo significado, conformando una narración paradigmática del siglo XX, en la que no en vano convergen varios de los mejores narradores de su tiempo. *To Have and Have Not* "is also the story of a collaboration among four very fine writers: Ernest Hemingway, Howard Hawks, Jules Furthman, and William Faulkner" (Kawin, *To Have* 9).

Y *To Have and Have Not* además es el reguero de lectores y espectadores que han leído la novela y/o han visto la película. Vivas ambas hoy en día, reeditadas una y otra vez, en papel, en vídeo, en DVD... siendo incluso publicado el "guión final" de la película, ya en 1980.

Y *To Have and Have Not* también es la confrontación que desde su aparición - como novela y como película- ha provocado entre diferentes críticos enzarzados a lo

largo de todo el siglo XX en una pugna que todavía ahora, ya en el siglo XXI, sigue en el aire. Las diferentes actitudes, interpretaciones y valoraciones que esta historia ha tenido reflejan la evolución del propio pensamiento crítico de su siglo, trascendiendo ámbitos literarios y cinematográficos, y atañendo también a esferas políticas, sociales y filosóficas.

Y *To Have and Have Not* igualmente es en todas sus versiones una obra vigente a la que a pesar de los reconocimientos ya recibidos todavía no se le ha hecho justicia.

8.1. *Pretextos, texto y contexto del libro: Hemingway*

Cuando Hemingway empieza a escribir *To Have and Have Not* tiene 34 años y cuando la termina 37. Vive en un mundo duro, incierto, hipócrita y violento, donde el lujo y la miseria conviven con ligereza y en el que la muerte forma parte de la aventura de vivir. En el que una guerra mundial no ha sido suficiente para horrorizar a sus semejantes y en el que él con sus viajes y sus inquietudes se convierte en testigo de excepción de numerosas e indeseables circunstancias. El mundo de los años treinta era un polvorín a punto de explotar y Hemingway con su avezada sensibilidad olía el horror, la mentira y la miseria por doquier, por más que algunos intentaran hacerle creer a él y a sus semejantes que vivían en el mejor de los mundos. *To Have and Have Not* surge después de la Primera

Guerra Mundial y del Crack del 29, y después de múltiples revoluciones y desencantos en muchos países del planeta, incluida la propia Cuba, donde comienza la trama de la novela, un país tan cercano a Estados Unidos y a España, y tan próximo a él mismo, y que le permitía utilizar unas circunstancias históricas concretas y extrapolables al resto de los lugares y momentos históricos en los que coordenadas similares propiciaban consecuencias semejantes. Así, *To Have and Have Not*, de alguna forma, anticipa el clima que propicia las sucesivas revoluciones cubanas, y la Guerra Civil Española, y la Segunda Guerra Mundial, y denuncia la enorme, terrible y costosa mascarada que muchos comparten política, social y personalmente. Realmente, en estas circunstancias lo que sorprende no es el tono despiadado, amargo, fragmentado y deshecho de esta novela, lo que sorprende es que no haya muchas más, de Hemingway y de otros.

Y, sin embargo, esta novela ha recibido todo tipo de críticas negativas desde su publicación: "[Hemingway] produced a novel with a measure of 'social awareness' in it. This was *To Have and Have Not* (1937), his only novel with an American setting, whose very title proclaims its author's consciousness of injustice and inequality in the world. But no work was ever more unsuitable for adoption by the left wing . . . 'One man alone ain't got no bloody f-ing chance.' This became a kind of slogan to those members of the American left . . . Unfortunately, Morgan is totally without 'social awareness' of the orthodox kind." (Burgess 71-2); ". . . *To Have and Have Not* (1937), the author's most political book . . ." (Kinnamon 153); "There is already wide agreement that his weakest work may be found in *To Have and Have Not* . . ." (Phillips 3); "Some of his books are immensely better than others. . . . *To Have and Have Not* fall short of their mark" (Cowley, "Mr. Papa" 165); ". . . let us glance at Hemingway's most spectacular failure, *To Have and Have Not*." (Warren 52); etc. Y hasta en manuales de literatura de divulgación general, de frecuente uso entre estudiantes, se puede leer: "In *To*

Have and Have Not (1937), the earliest of his political novels, the good characters are working-class people and the antagonists are idle rich." (*The Norton Anthology* 1634). El propio Hemingway, aparentemente, se rindió ante los términos en que muchos críticos se referían a ella cuestionando su propio texto: ". . . Hemingway prometió leer [a Sylvia Beach] una parte de su novela [*To Have and Have Not*], y escribimos a mano un buen número de invitaciones y luego se presentaba dos veces al día y decía que nunca podría leer esa novela, que de todas formas no era muy buena . . ." (Fitch 504); "This one had to be all right or I [Hemingway] had to get out of the line, because my last job, *To Have and Have Not*, was not so good." (Brucoli 17)... y así podríamos citar múltiples referencias de similar talante. Pero si analizamos estas opiniones, resulta notorio el que gran parte de las acusaciones que recibe esta obra estén relacionadas con su carga política. Algunos creen que es mera propaganda, que Hemingway la escribió para adular a la izquierda intelectual americana y que la trama y sus protagonistas son marionetas maniqueamente manejadas en un delirio del autor (p. ej., "the good characters are working-class people and the antagonists are idle rich." *The Norton Anthology* 1634), y otros, sin embargo, denuncian lo contrario: la falta de conciencia social de sus supuestos héroes de la clase obrera (p. ej., "Morgan is totally without 'social awareness'" Burgess 71-2). Algo bastante paradójico, pues plantea una circunstancia insólita, ya que se le reprocha algo y su contrario a la vez. Y es que con *To Have and Have Not*, Hemingway logró irritar por igual a la izquierda y a la derecha, para lo que indudablemente hay que tener gran valor, por más que teóricamente disfrutara ya en su tiempo del derecho de libertad de expresión. Pero la radicalidad de su crítica y la independencia de su pensamiento resultaron excesivamente desconcertantes, demoledoras e ininteligibles.

Algunos críticos llamaron la atención sobre el hecho de que la novela procediera de dos relatos previos. Interpretaron esto como si hubiera querido darnos gato

por liebre, y criticaron severamente los elementos añadidos, situados básicamente en la tercera parte del libro y que daban pie al análisis de una trama (interpretada como "la de los pobres") y una subtrama (supuestamente "la de los ricos") que consideraban mal encajadas. Y Hemingway, cómo no, también se hizo eco de estas opiniones descalificadoras explicando lo que había hecho, casi excusándose: "The thing wrong with *To Have and Have Not* is that it is made of short stories. I [Hemingway] wrote one, then another when I was in Spain, then I came back and saw Harry Morgan again and that gave me the idea for a third. It came out as a new novel, but it was short stories, and there is a hell of a lot of difference." (Brucoli 20), retroalimentándose esta idea: ". . . *To Have and Have Not*, which Hemingway himself once described with some reservations as a procedural error -an attempt, that is, to make a novel out of what ought to have remained a novelette . . ." (Baker xv), y repitiendo unos lo que otros antes dijeran: "The story of the Gordons is told in parallel with that of Morgan's final voyage. This . . . is the source of most critics' objections to the novel." (Kawin, *To Have* 14) o "The novelist failed to weave a sufficient amount of narrative unity into the fabric of the book, however. Unfortunately the seams still clearly show in the finished work, and the book remains a patchwork job, made up of three clearly definable episodes which do not add up a coherent, artistic whole" (Phillips 49).

Unas opiniones negativas que, afortunadamente, no son unánimes, *sólo* representan la opinión mayoritaria -por lo menos la existente hasta el momento-. Hay voces que se alzan contra este tipo de interpretaciones. Y no sólo la de quien escribe este trabajo, sino también, por ejemplo, la de Carlos Baker, cuando afirma ". . . comparable passages could be assembled: Huck's [Mark Twain] description of the interior of . . . with Hemingway's picture of the interior of Harry Morgan's living-room in *To Have and Have Not*" (181) y "Morgan is a lineal descendant of the American frontiersman . . . in a

twentieth-century frontier situation . . . the type of the old self-reliant individualist confronted by an ever-encroaching social restraint -the civil disobedient who, like Thoreau, is opposed in principle to a corrupt . . ." (210-1). Y también la de Gerry Brenner que la considera una tragedia clásica como muestra el título de su artículo "*To Have and Have Not* as Classical Tragedy". Y también la de Francis Scott Fitzgerald, quien en 1940 poco antes de morir le escribió a Hemingway una carta en la que comparaba *To Have and Have Not* "right up with Dostoievski" (284). Y no uno, sino muchos directores de cine que vieron en *To Have and Have Not* una obra lo suficientemente interesante como para pagar miles de dólares por adquirir sus derechos de adaptación al cine: Howard Hughes, Howard Hawks, Michael Curtiz, Donald Siegel, Franklin J. Shaffner, John Huston... (Gorostiza 131-2). Y también los miles de lectores que, antes de que les dijeran que la novela no era buena, compraron y leyeron el libro recomendándose unos a otros hasta llegar a convertirlo en un *best-seller*: "Two weeks after publication *THAHN* stood fourth on the national best-seller lists. By March 10, 1938, five months after publication, the book had sold 36,000 copies" (Baker 205). Cuenta Matthew Bruccoli que cuando visitó a Hemingway en La Habana llegó cargado de libros para ser firmados: ". . . copies of *A Farewell, The Sun*, and *The Old Man and The Sea* for my three best students at the college, a *To Have and Have Not* for my colleague, Professor Conrad J. Schuck . . ." (96).

Así, vemos muy interesados en *To Have and Have Not* a los más prestigiosos especialistas (p. ej., Baker), académicos (p. ej., Schuck), escritores (p. ej., Scott Fitzgerald), directores de cine (p. ej., Hawks), y al propio público, verdadero destinatario de la novela... lo que culitativa y cuantitativamente pone seriamente en entredicho las primeras críticas descritas, las mayoritariamente aceptadas. Qué es entonces esta novela, ¿un fracaso o una obra maestra? Esta misma pregunta debió de hacerse, con el tiempo, el propio Hemingway, por eso no es de extrañar que cuando encontraba alguien cuya opinión

respetaba le preguntara a bocajarro qué opinaba de *To Have and Have Not*, como parece ser que hizo con Alejo Carpentier según cuenta Norberto Fuentes en su libro *Hemingway en Cuba*; Carpentier confesó que no conocía esa novela (456). Ése era el peor de los castigos, el que ya había recibido esta obra, condenada a desaparecer víctima del desprecio. Algo que debió dolerle a Hemingway en extremo, ya que esta novela fue probablemente muy apreciada por su autor y en ella debió de poner grandes esperanzas que en vida vio decepcionadas, un libro en el que, como veremos, él creía seriamente y que le trajo innumerables sinsabores. Cuenta Fuentes que Hemingway mientras corregía las pruebas de imprenta de la primera edición de *To Have and Have Not* le confesó a Leicester que era "en muchos aspectos la obra más importante que había escrito jamás" (238), y declaró "a *Time* el 11 de septiembre de 1950 . . . 'Es divertido tener 50 y sentir que uno va defender el título otra vez. Lo gané a los 20 (*Adiós a las armas*) y lo defendí a los 30 (*Tener y no tener*) y a los 40 (*Por quién doblan las campanas*), y no tengo inconveniente en defenderlo a los 50.' El título del artículo de *Time* era 'El campeón contra las cuerdas'" (Fuentes 467-9).

Y es que el libro *To Have and Have Not* es una pequeña y terrible joya. Es terrible porque es desagradable, porque es desolador y porque es inapelable, como todas las tragedias. Todo esto no supone ninguna novedad, lo novedoso es que es una tragedia moderna. "Moderna" porque recoge toda una sensibilidad estética, y "moderna" sobre todo porque es actual. Esto es lo que la hace insoportable. Al leer *Edipo Rey*, uno puede sentirse sobrecogido o irritado por su peripecia, pero de alguna manera el que sea un personaje de otra época, de otro mundo, hace que sea sobrellevable. Si el atribulado protagonista de la tragedia que leemos es, por ejemplo, un príncipe de un brumoso y lejano país, quizá Dinamarca, también podemos soportar su desgracia. Al fin y al cabo todo en él nos es ajeno y por tanto verosímil -¿por qué no?-. Pero si el protagonista de la tragedia se llama

Harry y es el patrón de una pequeña embarcación, entonces la cosa cambia. Si el supuesto héroe trágico es el vecino de al lado, sometido a un destino fatal e inapelable, víctima de su entorno y de sí mismo, como Edipo o Hamlet, entonces la sensación de extrañeza es insufrible.

Y, además, después de siglos, milenios, construyendo colectivamente un sistema de pensamiento en el que se defiende la existencia de la libertad, la independencia, el *self-made man* capaz de sojuzgar su circunstancia y doblar su entorno hasta hacerlo a su imagen y semejanza, no puede ocurrir que de repente alguien nos diga que, en realidad, todo eso no es más que propaganda, que en el fondo ni libertad ni independencia, sólo sometimiento y brutalidad. Que la ley que sigue imperando es la ley de la selva, y que no gana el mejor sino el más tramposo. Y es que después de milenios diciéndonos unos a otros "tu prójimo es tu hermano", no puede llegar Hemingway y decirnos "ojo, tu hermano es Caín", porque remueve los cimientos de lo más sagrado, los cimientos del sistema... Pero, ¿de qué sistema? ¿El de Abel o el de Caín?

De todo esto se desprende el título de la novela *To Have and Have Not*. Muchos han dado una interpretación política al título. Indudablemente tener o no tener dinero -y el poder que da, claro- es muy importante y si alguien tiene la más mínima duda al respecto que le pregunte a Harry Morgan, pero ésa no es la cuestión. Este título es un mensaje cifrado que sólo se decodifica leyendo la novela, y tanto él como el libro entero participan en alto grado de la técnica narrativa que hizo que las obras de Hemingway fueran pequeñas obras maestras -cuando decimos *pequeñas* lo decimos literalmente pensando en la extensión-, nos referimos al denominado por él "principle of the iceberg"^{cxii}. Una técnica que es enormemente arriesgada, ya que obliga al lector a leer entre líneas, lo que indefectiblemente lleva a que donde unos entrelean dos ideas, otros vislumbren siete... Así, empezando por el principio vamos a analizar el título, lo que teniendo en cuenta la forma

de escribir de Hemingway^{cxiii} es también empezar por el final, un procedimiento que convierte al título, como antes indicábamos, en un claro mensaje cifrado.

Obviamente en este título están Shakespeare y Hamlet pronunciando su fatídica sentencia:

To be, or not to be -that is the question.
*Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them? To die, to sleep -*
.....
For who would bear the whips and scorns of time,
Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of disprized love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? *Who would these fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death -*
(la cursiva es mía, 55-78)

Nuestro héroe del siglo XX, Harry Morgan, descreído donde los haya, ante este dilema no vacila y se levanta en armas contra "a sea of troubles". Y qué consigue, "by opposing end them? To die". Así, si las cosas son como son en este mundo en que vivimos, el conflicto no es ya decidir si uno ha de aguantar los golpes de la caprichosa fortuna o levantarse en armas, sino el *tener lo que hay que tener* al entrar en combate -más adelante concretaremos qué es lo que cree Hemingway que hay que tener y porque "and" y no "or"-. Y Hemingway que era americano y no británico cambió las formas y no escribió "To Have and Not To Have" -parafraseando a Shakespeare^{cxiv}- sino *To Have and Have Not*. Y la influencia de Shakespeare en todos nosotros es tan grande que incluso especialistas como

Ian Hamilton al nombrar esta obra se equivocan y escriben "*To Have or Have Not*" (205) repetidas veces. Ante todo esto no podemos dejar de preguntarnos cómo esta trágica dimensión shakespereana de Harry Morgan ha pasado tan desapercibida. Probablemente Hemingway cuando vio cómo recibió la crítica al que posiblemente él considerara el más ambicioso y arriesgado de sus libros debió de morderse la lengua y recitar el monólogo de Hamlet para contener su mal disimulada ira:

[Aunque *To Have and Have Not*] became a best-seller. The critics tended generally not to like it; although they patted Hemingway on the back for showing "social consciousness," many considered the book structurally flawed, confused, preachy, and even sloppy. In his typical fashion Hemingway -who was never able to accept criticism gracefully- assumed that the critics had ganged up on him and became bitter about the whole matter. His rejecting attitude, his angry and self-pitying isolationism, is ironically appropriate, since the basic theme of the novel is that one man alone has no chance against large, hostile forces. (Kawin, *To Have* 11)

Resulta sorprendente que Kawin -genuino especialista en cine y literatura- haya sido tan receptivo en la percepción del tema de la novela y no lo haya sido igual con el tema de la película, como veremos. Así, sugiere Kawin, el tema *no* es "tener o no tener dinero" como parecían indicar gran parte de los críticos -los buenos y pobres sometidos en un mundo de malvados ricos (!)- sino el que "one man alone has no chance against large, hostile forces", idea recogida en las palabras que entrecortadamente pronuncia Morgan justo antes de morir: "A man alone ain't got no bloody chance"^{cxv} (Hemingway, *THAHN*^{cxvi} 165).

Hemingway, así, analiza a través de la peripecia de Morgan cómo para enfrentarse al mundo es bueno *tener dinero* y la libertad que proporciona -al tener dinero, Morgan puede permitirse el lujo de rechazar a los revolucionarios que en la Parte I del libro le proponen utilizar su barco ilegalmente y arriesgarlo, algo que no puede

permitirse cuando Johnson le ha estafado y se ve obligado a aceptar la turbia propuesta de Mr. Sing-. Y para enfrentarse al mundo también tiene que *tener agallas* -como demuestra Morgan tener cuando se arriesga en múltiples situaciones, cuando está herido en el brazo, cuando mata, cuando muere... dice de él el capitán Adams: "That boy's got cojones." (*sic*, 62) o "All [Morgan] I've got is my cojones to peddle" (*sic*, 110)-. Y también es necesario *tener cabeza*, ser hábil y listo, calibrar con justeza a quienes te rodean -p. ej., su falta de previsión con Johnson precipitó su tragedia, y la falta de previsión de Mr. Sing con él la del propio chino; Morgan se dice a sí mismo: "I've got to think right all the time. I can't make a mistake" (82)-. Y *tener suerte* -continuamente se hacen alusiones a ella a lo largo de la historia: la fortuna caprichosa que te sonrío o no, p. ej., "You're bad luck" (34) o "It must be an unlucky business" (129), refiriéndose al resultado de la tercera salida a la mar-. Tener dinero, sí, y "cojones" y tener cabeza y habilidad para lidiar en este mundo, y también tener suerte, sí, todo esto es necesario, nos dice Hemingway, pero, sobre todo, hay que *tener sentido común*, y por la cuenta que nos tiene hemos de tenerlo todos^{cxvii}, como se desprende del argumento y de las concluyentes palabras finales de Morgan. Y "común" también de comunidad, de compartir, de empatía, de tener confianza en alguien -porque confíes y porque te fíes de su criterio también-. *Tener*, en definitiva, *compañeros de viaje* - en el caso de Morgan metafórica y físicamente en el propio barco para que le ayuden-, ya que "A man alone ain't got no bloody chance" (165). Ésta es la auténtica riqueza y genuino cauce de "fulfilment", que diría D. H. Lawrence (v. Lozano, "D. H. Lawrence" 51-7). Tener todos también verdadera solidaridad o hermandad^{cxviii} -todos, unos y otros, pues tanto da ser marinero que abogado que peón del gobierno o escritor profesional para ser un desgraciado, según muestra el argumento-. Tener más humildad y menos orgullo y prepotencia. No jugar a ser más listos que nadie. Hemingway denuncia tanto el individualismo feroz^{cxix} como la mascarada social cotidiana -dentro del sistema^{cxx} y fuera

de él^{cxxi}-. Crítica y parodia a capitalistas, comunistas, individualistas, profesionales, intelectuales, blancos, chinos, negros, hombres, mujeres... Nadie tiene la razón y todo el mundo la tiene^{cxxii}, todos somos culpables de que las cosas estén como están.

En sus últimos momentos de vida Morgan reflexiona sobre todo lo que ha pasado, ve que sí hubiera necesitado ayuda si quería tener siquiera una oportunidad de vencer, que precisamente su necesidad de hacerlo todo por sí mismo y a su manera le ha llevado a este final: sacrificarlo todo antes que dar su brazo a torcer, "I [Morgan] should have got a job in a filling station or something. I should have quit . . ." (129), evoca una forma de vida más sencilla que nos hace pensar en la sabiduría del protagonista de *The Old Man and The Sea*. Aunque la elección del eventual trabajo no deja de ser tremendamente inquietante, ya que nos recuerda la del "Sueco", el protagonista de su relato "The Killers", un hombre duro también que tras perderlo todo como Morgan -menos la vida-, y después de haberse precipitado trágicamente como él, decide "desaparecer" y lo hace trabajando despachando gasolina en un pequeño pueblo perdido en ninguna parte; allí cree haber encontrado cierta paz hasta que llegan unos matones para hacerle saldar ciertas deudas pasadas y el "Sueco" finalmente decide no huir, prefiere morir. Con esta alusión ambivalente (*The Old Man and the Sea*/"The Killers"), Hemingway proyecta su trazo en su potencia máxima, lleno de significado, afirmando y negando simultáneamente lo que propone -p. ej., *To Have and Have Not*-, rotundo, inapelable y trágico; una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, coqueteando siempre con la muerte/suicidio y a la vez rozando estados plenos de paz y sabiduría, idealista y materialista a la vez, y ambas cosas probablemente muy a su pesar y pese a su conciencia, explorador incansable de los más recónditos vericuetos del ser humano e insobornable en este terreno, honesto hasta el final, por duro que llegara a ser.

Así, *To Have and Have Not* es una tragedia moderna clásica, no una obra de apostolado ni un melodrama moderno, y no deja ninguna salida. Por esto enoja a todos, a la izquierda y a la derecha, porque no deja títere con cabeza, ni los revolucionarios ni es sistema, ni el propio Morgan^{cxxiii} son ningún camino. La identificación con Tom Joad^{cxxiv}, Gatsby^{cxxv}, Santiago^{cxxvi}... es relativamente fácil, con Harry Morgan, imposible. Y no habiendo identificación del lector con algo o alguien, sin anagnórisis ni catarsis, sólo queda la nada, el vacío, la muerte. La crítica es total, de ahí la radicalidad de la propuesta hemingwayana: hay que reinventarlo todo o sólo nos queda la muerte. Algo que podríamos considerar premonitorio si tenemos en cuenta lo que se venía encima a finales de los años treinta.

A muchos críticos les ha molestado la brutalidad de Morgan en algunas situaciones -cuando pega o mata, fríamente como el que arría una vela-, pero ahí está también el mensaje^{cxxvii}. Morgan no es ningún Mesías, ni siquiera es víctima, o para ser más exactos es víctima y verdugo, como lo son los demás, antes o después. Como lo es Johnson -ridículo y penoso ser inhábil e impotente-, Mr. Sing, los contrabandistas, y los pobres parias que aceptan las migajas del Estado, y los revolucionarios y abogados y políticos que entran en lid, y Gordon y su mujer y sus amantes, y los ricos propietarios de yates, y el propio Eddy o Marie... Por eso necesita Hemingway introducir a los ricos y a los intelectuales, porque no es una cuestión social, económica, política en el sentido más pobre del término, es una cuestión esencial, radical, filosófica. El tener dinero o prestigio no soluciona la cuestión, no hay más que ver a los pobres ricos de *To Have and Have Not*. De hecho, Harry Morgan también *tiene y no tiene otras salidas, y tiene y no tiene lo que hay que tener*. Hemingway^{cxxviii}, como buen puritano, inexpugablemente nos va mostrando cómo en el pecado va la penitencia, y nos lo muestra impasiblemente sin aspavientos como corresponde a su talante y al género que vehicula su historia:

. . . The machine is in perfect order; it has been oiled ever since time began, and it runs without friction. Death, treason and sorrow on the march; and they move in the wake of storm, of tears, of stillness . . . Tragedy is clean, it is restful, it is flawless. . . There is a sort of fellow-feeling among characters in a tragedy; he who kills is as innocent as he who gets killed . . . Tragedy is restful; and the reason is that hope, that foul, deceitful thing, has no part in it.
(Anouilh, coro en *Antigone*, v. Cuddon 985)

En el libro el destino juega un importante papel. Las premoniciones auguran por doquier lo que va a pasar. Por ejemplo, cuando en la Parte I Morgan murmura para sí mismo "Those kids [revolucionarios] had me spooked allright" (Hemingway, *THAHN*^{cxix} 35) intentando desaparecer de su vista como quien se libra del diablo, está adelantando lo que le va a pasar en la Parte III: que unos revolucionarios se lo llevan por delante, de alguna forma sólo pospone su inevitable final, ellos le han echado el ojo, está predestinado para ellos; o cuando en la Parte II, estando Morgan malherido y más preocupado por la carga del barco que por sí mismo, le dice su entonces compañero de correrías: "You are going to kill yourself" (59), le está anunciando lo que le va a ocurrir unas 126 páginas después: su muerte^{cxix} causada en última instancia por su tozudez. El propio episodio inicial de Johnson auspicia la peripecia posterior de Morgan: Johnson quiere pescar el pez-espada solo^{cxix}, sin ayuda de nadie y aunque hay dos veces que está a punto de lograr su botín (el pez) no lo consigue por prepotente y chulesco: no es tan listo como se creía.

Estructuralmente, la novela se divide en tres partes: "Spring" (44 pp.), "Autumn" (13 pp.) y "Winter" (120 pp.). Tres actos de irregular tamaño sin unidad de tiempo y espacio que participan plenamente de la técnica del iceberg^{cxix}. Consistentemente cada parte del libro presenta repetitivamente y en crescendo los elementos que al final van a acabar con Morgan una vez que el círculo alrededor de él es lo

suficientemente estrecho. Lo que en la Parte I es Johnson, en la Parte II lo son los políticos que salen de pesca, y en la Parte III es el abogado Bee-Lips: el propio sistema social, decepcionante, utilitarista, cruel y engañoso. Dice Morgan, ". . . let me tell you, my kid's ain't going to have their bellies hurt and I ain't going to dig sewers for the government for less money than we feed them. . . . I don't know who made the laws but I know there ain't no law that you got to go hungry" (74). El Eddy de la Parte I, es Wesley en la II y Albert en la III: un "compañero de viaje" que no puede soportar la carga que lleva y que involuntariamente le falla cuando más le necesita; un compañero que no es su igual sino en muchos aspectos inferior a él, y es despreciado cuando no maltratado despiadadamente por Morgan. Los chinos ilegales de la Parte I equivalen al alcohol de estraperlo de la II y al tráfico de revolucionarios de la III: la transgresión de la ley como forma de supervivencia. La pérdida del dinero en la Parte I es la pérdida del brazo en la Parte II y la pérdida de la vida en la Parte III: una degeneración progresiva, con la pérdida de fuerza que conlleva hasta la disolución total. Y lo único que permanece inmutable en las tres partes es Marie, Marie Morgan: su mujer, a quien cuida y desea, y por quien se deja cuidar y desear, pero que tampoco es su "compañera de viaje" ya que para protegerla nunca le cuenta lo que está pasando, afrontando todo él en soledad. El libro, así, presenta una estructura de círculos concéntricos que cada vez se estrechan más y más en torno a Morgan, hasta estrangularlo.

En *To Have and Have Not*, como tragedia *moderna* que es, se entretienen el *stream of consciousness* y el continuo cambio de punto de vista en la narración^{cxxxiii} con deípticos dirigidos al lector^{cxxxiv} y vestigios del coro clásico: la historia de Johnson, en tanto que augurio de la de Morgan, es estructuralmente similar al fragmento cantado por el coro antes de empezar la propia tragedia, contándonos más o menos la peripecia que vamos a presenciar, algo así como la obertura de una ópera, originalmente "a chanted tragedy" (Cuddon 658).

To Have and Have Not es además una tragedia fragmentada, deshecha, como el propio Morgan y su mundo, en la que sólo somos testigos de alguno de sus pedazos, como un espejo roto en el que vemos trozos de una imagen que nos permiten vislumbrar a duras penas la realidad -por ejemplo, en una línea perdida de la novela Morgan (contrabandista, ladrón y asesino) nos dice que en el pasado fue policía: "I got out the Smith and Wesson thirty-eight special I had when I was on the police force up in Miami" (Hemingway, *THAHN*^{cxxxv} 38)-. Y la fragmentación y la desmembración no sólo están presentes en la obra estructural y temáticamente, sino incluso sintáctica y gramaticalmente:

Sometimes it seems as if Hemingway were taking pains to be ungrammatical, as do many educated people out of a twisted sense of *noblesse oblige*. Yet when he comes closest to pronouncing a moral, the last words of Harry Morgan -the alphabetic [!] hero of *To Have and Have Not*- seem to be half-consciously fumbling toward some grammatical resolution: "A man . . . ain't got no hasn't got any can't really isn't any way out [164] . . ." (Levin 74)

La observación estilística que Levin hace es muy interesante, y resulta sorprendente su aguda percepción formal y el escaso calado de su interpretación. Así que, según Levin, los ex-policías de Miami de los años treinta eran analfabetos... Realmente ante apreciaciones/depreciaciones de Morgan como ésta no podemos dejar de pensar que probablemente Harry Morgan sea el más perdido de los héroes de ficción de la Generación Perdida. Podríamos llamarlo con justeza "anti-héroe de anti-héroes", por más que sus líneas de diálogo, como bien nos hace notar Levin, sean antológicas.

Las respuestas de Morgan -antes de estar moribundo- son como cuchillos cortantes, duras y directas. Si no fuera por lo terrible de las circunstancias casi podríamos decir que su sentido del humor es infinito, un humor negro y terrible, un humor frío utilizado muchas veces como arma contra los que le rodean. Por ejemplo, estando

Morgan en un café abarrotado de gente en La Habana, un personaje siniestro que le acaban de presentar va a ofrecerle un negocio sucio que tendrá que aceptar para poder comer y volver a su país, produciéndose el siguiente diálogo:

'Thank you,' said Mr. Sing. 'We are quite alone here?'
'Except for everybody in the café,' I told him. (28)^{cxxxvi}

O cuando estando su compañero, Wesley, con un balazo en la pierna desangrándose, y él mismo herido en el brazo que finalmente va a perder, intercambian estas palabras:

'Take it easy.'
'You say that once more I [Wesley] go crazy.'
'Take it easy' (60)

O cuando estando Morgan ya mar adentro en manos de los revolucionarios asesinos y con el cadáver de su compañero Albert todavía caliente, le dicen:

'You know the heaviest thing in the world is a dead man,' he [Roberto] said. 'You ever lift a dead man before, Cappie?'
'No,' said Harry. 'You ever lift a big dead woman?' (119-20)

Son líneas de diálogo paradójicas y magníficas. De una lógica cartesiana y demoledora.

Y Harry Morgan también es un eslabón dentro de la tradición histórica anglo-americana e imprescindible en el universo de ficción creado por Hemingway. Así, sería ingenuo pensar que es el azar y no Hemingway quien ha hecho que el nombre del protagonista de *To Have and Have Not* sea tan parecido al de otro Morgan angloparlante que, al igual que Harry Morgan, empezó sus correrías en el Caribe como agente del

gobierno para acabar convirtiéndose en un proscrito. Un personaje legendario que para Hemingway que pasó la mayor parte de su vida^{CXXXVII} en esa zona debió de resultar muy familiar. Nos referimos a Sir Henry Morgan, bucanero galés en el siglo XVII, que inicialmente realizara sus actividades marítimas con la autorización de la corona inglesa para al final ser escarnecido y recordado como un violento pirata conocido por "his famous raids on Spanish possessions" (Weston 1), lo que, por otro lado, como a Harry Morgan, no le impidió ser en todo momento "faithful to his wife until his death in 1688" (Weston 2), y su esposa -la de Henry- se llamaba Mary, Mary Morgan -homónima también con mínimas variantes de la mujer de Harry, Marie-. Pero no sólo en el mar encontramos los orígenes del protagonista de *To Have and Have Not*, sino también en los pioneros americanos convertidos en héroes populares por su dureza y capacidad de supervivencia en las circunstancias más adversas, por su individualismo feroz y por su resistencia y tozudez al seguir siempre hacia delante costase lo que costase, de una violencia fría, capaces de matar indios, vecinos... siempre armados y dispuestos a defender su casa y su familia por encima todo. Carlos Baker también ha encontrado estas mismas connotaciones en la peripecia dramática de este héroe/anti-héroe de Hemingway, "If one wanted a historical ancestor for Harry Morgan, however, he had only to look at some of the account's of Wyatt Earp in the 1880's . . . the man who made his own laws and trusted in his own judgements . . . Morgan is a typical nineteenth-century frontiersman in a twentieth-century frontier situation" (210-1).

To Have and Have Not, además, enlaza directamente con la siguiente novela de Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (1940). Si las últimas palabras de Harry Morgan son: "A man alone ain't got no bloody chance" (165), las primeras palabras que podemos leer introduciendo el capítulo primero de *For Whom the Bell Tolls* son: "No man is an *Iland*, . . . [sic]" en una cita de John Donne que presenta el libro. Y Harry Morgan también

es un claro antecedente de otro marinero caribeño hemingwayano, probablemente el más sabio de todos, Santiago, el protagonista de *The Old Man and the Sea*. Sólo tenemos que recordar sus palabras ya casi al final de su hazaña "I [Santiago] should have some luck. No, he said. You violated your luck when you went too far outside" (100), "But what can a man do against them in the dark without a weapon?" (101); aunque en el caso de Santiago su lucha, eventualmente victoria o derrota, estuviera preservada del desastre ya desde el principio, ya que él auténtica y estoicamente sentía que "A man can be destroyed but not defeated" (89).

To Have and Have Not es un libro experimental y valiente, terrible y cruel, y en cierta forma también feo, en un acto supremo de coherencia con lo que narra: continente y contenido absolutamente consustancializados. Y por todo lo expuesto y mucho más puede considerarse una magnífica muestra de su autor, de su cultura y de su tiempo. Su análisis riguroso podría llevarnos a escribir las siete partes que Hemingway se dejó en el tintero, lo que probablemente concluiría con un texto de unas 1.600 páginas... a las que habría que añadir en nuestro caso las del análisis de las otras *To Have and Have Not-s* -tratamiento, guiones, película-. Vamos a tener que sacrificar datos preciosos y sabrosos en aras, precisamente, del sentido común.

8.2. El tratamiento y su contexto: Hemingway y Hawks

Lo que hace que el tratamiento de *To Have and Have Not* tenga un valor extraordinario es quiénes son sus autores, no el que sea muy bueno, regular o malo, ya

que como tal no existe. Y no es sólo que no tengamos el texto del tratamiento, sino que ni siquiera sabemos si en su día llegó a existir físicamente escrito línea a línea sobre un papel^{cxxxviii}. Pero esto en cierta forma es irrelevante ya que en un tratamiento el medio no es el mensaje, y lo que importa son las ideas desarrolladas en él, no cómo está escrito. De hecho, como en este caso, un tratamiento puede ser el fruto de una conversación sostenida intensamente por dos personas durante un par de semanas debatiendo sobre él hasta llegar a tenerlo trazado siquiera en la cabeza de ambos. El que luego, por ejemplo, una de estas personas transmita el contenido de estas conversaciones a alguien para que las pase a máquina es lo de menos. Podemos encontrar los rasgos genéricos del tratamiento en la definición que Ira Konigsberg da de este término:

A stage in the writing of a film that comes immediately after the outline and right before the first version of the screenplay itself. The treatment, either written in simple descriptive prose or in outline form, generally employs the present tense to give a full account of the story with all the characters, actions, and scenes, but often without dialogue and normally without individual shots. This early version of the film, normally from ten to forty pages, shows how the writer would "treat" the story in a screenplay. (429)

Así, habiéndose perdido el texto del tratamiento de *To Have and Have Not* o quizá ni siquiera habiendo existido en el momento en que fue realizado -entre 1939 y 1943^{cxxxix}-, sólo podemos inferir su calidad a partir de los guiones y de la película que se hizo posteriormente tomándolo como punto de partida, así como del crédito profesional de que gozan sus autores: Ernest Hemingway y Howard Hawks.

En este sentido, la participación de Hemingway en el proyecto de una película es algo totalmente insólito. De hecho, la leyenda creada a partir de diferentes

declaraciones descalificatorias y/o epatantes pronunciadas por él sobre las adaptaciones cinematográficas de sus libros han hecho que muchos dieran por sentado que Hemingway nunca escribió nada para el cine, despreciando este medio y a quienes siendo escritores como él compaginaban su trabajo en Hollywood con su labor literaria. Sin embargo, no es del todo así. El Apéndice C muestra su participación documentada -aunque no siempre acreditada en el propio filme- en tres películas: *The Spanish Earth (Tierra de España)*, estrenada en 1937, de Joris Ivens; *To Have and Have Not (Tener y no tener)*, estrenada en 1944, de Howard Hawks; y *The Old Man and the Sea (El viejo y el mar)*, estrenada en 1958, de John Sturges.

Aunque probablemente estas tres incursiones en el medio cinematográfico sólo sean la excepción que confirma la regla, ya que lo normal en Hemingway era que vendiera los derechos de sus libros para ser adaptados y se desentendiera totalmente del asunto -recordemos sus palabras recogidas por David Lodge, "Ernest Hemingway once said that the best way for a writer to deal with Hollywood was to arrange a rendezvous with the movie men at the California state line: 'you throw them your book, they throw you the money, then you jump into your car and drive like hell back the way you came'" (937, v. Phillips 6)-, y que expresara opiniones, incluso por escrito, como,

. . . me parece que es una mierda, pues como escritor tenía gran talento y, por falta de aplicación, por borracho, por hollywoodense y los defectos comunes a un profesional sureño, resultó ser un fracaso. Sin embargo, nunca deja de aparecerse en NY para la publicación de un libro nuevo . . . Dile que durante años lo alabé por toda Europa como el más grande escritor norteamericano, ya que sus borracheras me daban pena y tenía la esperanza de que llegara a un lugar donde pudiera vivir sin tener que putear en Hollywood. (469)

Citada por Norberto Fuentes en su libro *Hemingway en Cuba*. El "original de este fragmento [añade Fuentes] está en papel timbrado de *Finca Vigía*^{cx1}, San Francisco de Paula, Cuba. Sólo existe la hoja foliada con el número 2. No tiene encabezamiento. Es evidente que las alusiones están dirigidas a Faulkner" (475). Probablemente así sea, pero Faulkner o no, fuera a quien fuera dirigido este texto, resulta totalmente significativa la utilización del epíteto "hollywoodense" como un insulto. Así, Hemingway creía que un escritor que escribía para el cine era un "vendido" -no opinaba así de los escritores que escribían para periódicos o revistas, como prueba su actividad profesional en ese terreno-, por lo que resulta evidente que sus colaboraciones en las tres películas mencionadas no fueron por dinero, sino cediendo a la tentación de "hacer películas". Aunque no debió de quedar muy satisfecho de las respectivas experiencias como muestra el número de años que pasaron entre película y película, cuando si él hubiera querido hubiera podido escribir guiones como lo hicieron Faulkner, Fitzgerald, Steinbeck y tantos otros. Howard Hawks le contó a Joseph McBride: ". . . I [Hawks] was trying to get him [Hemingway] to write for movies. He said, 'No, I'm top where I am. I don't want to go out to Hollywood. I don't like it. And I wouldn't know what to do'" (112). De esta manera y siendo éste el pensamiento de Hemingway resulta aún más sorprendente el que aceptara participar en las tres películas mencionadas. Pero el análisis de los motivos que le llevaron a realizar estas colaboraciones esclarece las aparentes contradicciones y explica muchas de sus declaraciones realizadas a lo largo de su vida en torno a las adaptaciones cinematográficas y a los profesionales del cine.

La primera incursión de Hemingway en el medio cinematográfico -*The Spanish Earth*- claramente la hizo por razones políticas, en un intento de ayudar a las tropas republicanas en la Guerra Civil española. De hecho, la película la pagaron entre los que la hicieron -como el mismo Hemingway- y algunos amigos izquierdistas

estadounidenses como Archibald MacLeish, Lillian Hellman y John Dos Passos (Phillips 33). Y en las otras dos *-To Have and Have Not y The Old Man and the Sea-*, colaboró básicamente por amistad. No es que él no cobrara dinero por ambas, que sí lo hizo^{cxli}, sino que con ellas rompió su pauta de comportamiento y sí participó o trabajó en las historias cinematográficas. Podríamos decir que en la primera le lio Howard Hawks y en la segunda Leland Hayward^{cxlii}. Y es que Papa Hemingway a pesar de haber sido señalado por muchos por vividor y pendenciero, y a pesar de algunas de sus declaraciones, puras *boutades* en muchos casos, a la hora de la verdad era un hombre vulnerable y confiado. Y de estas tres aventuras, como la mayor parte de los héroes de sus historias, salió escaldado, sintiéndose traicionado, o decepcionado en el mejor de los casos.

Así, en la adaptación que nos ocupa, Hawks consiguió que Hemingway trabajara con él porque le llevó a hacerlo sin que el propio Hemingway fuera consciente de que estaba "trabajando" en la película. Todo ocurrió en unas vacaciones que compartieron los dos amigos. Estaban pescando, cazando, disfrutando de la naturaleza y de la vida, dos hombres que aparentemente tenían mucho en común. En medio de todo esto Hawks sacó a colación que le gustaría hacer una película con una de sus historias. El propio Hawks le relató a Joseph McBride cómo ocurrió todo:

Hemingway and I [Hawks] were fishing down in Key West, . . . I said, 'Look, you're broke all the time. Why the deuce don't you make some money? Anything you write you can make into a movie. I can make a movie out of the worst thing you ever wrote.' He said, 'What's the worst thing I ever wrote?' I said, 'That piece of junk called *To Have and Have Not*.' 'I needed money,' he said. I said, 'Well, I knew that. At least I had to guess it.' He said, 'You can't make a picture out of that.' And I said, 'No, but the two leading characters were marvellous in their relationship with each other. What about if we told how they met?' So just for fun for two weeks while we were hunting dove and quail and duck, and fishing, we worked on it and tried to figure out what kind of a picture we could make. He'd sold the picture rights for \$10,000, and I paid the guy [Howard Hughes] \$80,000 for the story. And I sold it to Warner Brothers for half the profit of the picture and got well paid besides. When I saw

Ernest in Paris later, I said, 'Ernest, you got \$10,000, the other guy got \$80,000, I got about \$1,200,000 out of it.' He got so mad he would't talk to me for six months. (112-3)

Esta relación de hechos no tiene desperdicio. Algunas partes resultan verosímiles, otras no, pero en cualquier caso desvelan las tácticas de un cazador nato, un ganador, presentando el encuentro entre dos americanos de la misma edad -Hemingway nació en 1899 y Hawks en 1896-, uno miembro de la Generación Perdida de escritores, nacidos para perder, y otro de la generación de cineastas "herederos de Griffith" (Drove, "Nacidos" 16-7), nacidos para ganar, evidentemente.

¿Qué partes resultan inverosímiles? Las que aluden al dinero y a la novela al principio de todo: "I needed money,' he said. I said, 'Well, I knew that. At least I had to guess it.' He said, 'You can't make a picture out of that.'" Resulta más que improbable que Hemingway desacreditara tan llanamente su obra convirtiéndola en un trabajo alimenticio, expresando su condición de vendido, cuando era tan riguroso e implacable al respecto, implacable con quien él creía que esto hacía -como muestran las declaraciones relatadas anteriormente-. Y como muestran también sus declaraciones citadas en este trabajo sobre esta obra a lo largo de su vida, mientras la hacía^{cxliii}, al terminarla y años después al calibrarla lo más fríamente posible. Y también como indican sus palabras en el propio discurso de aceptación del Premio Nobel en 1954: "For a true writer each book should be a new beginning where he tries again for something that is beyond attainment." (Hemingway, "Nobel" 196). Dudamos que él no se considerara a sí mismo un verdadero escritor. Y además, según Hawks, añadió: 'You can't make a picture out of that.', palabras que expresan una claudicación aún mayor. Ese "that" resulta absolutamente increíble. No podemos imaginarnos a Hemingway aludiendo a su obra con ese "that" despectivo, más bien nos lo imaginamos dándole un puñetazo a quien con esa ligereza y desconsideración

de ella hablara, lo que no quita para que sí aceptara el que Hawks la llamara "junk", y que esto fuera un agujón más dentro de esta parrafada hawksiana para hacerle entrar al trapo rojo en su trampa. Un calificativo -"junk"- que Hawks alterna con "marvellous", en una especie de ducha escocesa que Hemingway debió de sentir como una caricia tras una bofetada. Además, resulta inverosímil que Hemingway dudara de la viabilidad cinematográfica de su novela, más bien le constaba lo contrario, ya que *de facto* los derechos cinematográficos de la novela ya los había vendido a Howard Hughes, algo que Hawks, el viejo zorro plateado^{cxliv}, ya debía de saber pues no era ningún secreto dentro del gremio.

In May 1939, Hemingway sold all movie, radio, and TV rights in his novel to the Hughes Tool Co. (with which Hawks had connections^{cxlv}) for \$10,000. In October 1943, Hawks bought these rights from Hughes for \$92,500 and sold them to Warner Brothers for \$92,500 plus a quarter interest in the picture. (Kawin, *To Have* 16)

Y añade Kawin más adelante: "By the time Hawks sold the rights on *To Have and Have Not* to Warner Brothers in October 1943, the project was well underway" (18). Gene Phillips proporciona más datos sobre esta cuestión:

In point of fact Hemingway had earlier sold the screen rights of the novel for \$10,000 to producer Howard Hughes, who had never come up with a viable screenplay. Hughes demanded [!] and got \$92,000 for the screen rights to the book from Warner Brothers, who agreed to finance and distribute the film which was being made by Hawks's [*sic*] independent unit at the studio. (51)

Así pues, tanto Kawin como Phillips indican que el proyecto ya estaba "well underway" cuando "Hughes demanded" y ganó la demanda. Según se desprende de estos datos, la

audacia de Hawks era tal que se puso a hacer *To Have and Have Not* sin tener legalmente los derechos, igual que puso a Hemingway a trabajar en el tratamiento sin que éste supiera que lo estaba haciendo. Y es que Hawks también tenía más de lo que parece en común con Harry Morgan, haciendo ambos sus propias leyes y yendo siempre hacia delante. Cuando más tarde tratemos la película propiamente dicha veremos cómo Hemingway y Hawks pivotan en torno a Morgan y el porqué de su mutua fascinación por este personaje.

El trabajo conjunto entre Hemingway y Hawks concluyó con Hawks intentando que el escritor trabajara también con él en el guión de la eventual adaptación que habían discutido ese par de semanas de vacaciones. Algo que Hemingway ni siquiera consideró. Cuenta Kawin, "Hawks was a great teaser, and one of the things he told Hemingway in a last-ditch attempt to get him to write this script probably struck a nerve. 'Okay,' he said, 'I'll get Faulkner to do it; he can write better than you can anyway' (*To Have* 16). Realmente, Hawks sabía cómo poner el dedo en la llaga, implacable y frío, con un sentido del humor que no puede dejar de hacernos recordar al de Harry Morgan.

Y resulta llamativo que si todos sabemos que Hawks "was a great teaser", un zorro capaz de todo, nadie haya señalado que cuando él le dice a Hemingway que consideraba *To Have and Have Not* "[a] piece of junk . . . the worst thing [Hemingway] ever wrote" (McBride 113), le estaba mintiendo como un bellaco. Que en realidad era un comprador devaluando ante el posible vendedor la mercancía que a él le interesaba mucho para, debilitándolo y engatusándolo, conseguir comprar algo que no estaba a la venta. Resulta inverosímil que por algo que Hawks consideraba "junk" se tomara tantas molestias y asumiera riesgos profesionales, económicos y legales tan altos. Desde luego, Hawks era muchas cosas, pero entre ellas no estaba la de ser un alma caritativa preocupada por las finanzas de sus amigos, y aunque así hubiera sido, si en verdad quería hacerle un favor a un amigo que andaba mal de dinero, hubiera acabado mucho antes prestándole unos miles

de dólares. Por todo esto resulta evidente que Hawks tenía un genuino interés en esta novela que consideraba una magnífica materia prima para hacer un gran filme, como demostró con el tiempo.

Por supuesto, Hawks no sólo relató los hechos desde su punto de vista, sino que no desperdició la ocasión para dejar bien claro quién era el autor de la mejor de las ideas presentes en el tratamiento: "And I [Hawks] said, 'No, but the two leading characters were marvellous in their relationship with each other. What about if we told how they met?'" (McBride 113). Y por supuesto también, Hemingway no cobró un dólar^{cxlvi} ni por su trabajo -no acreditado oficialmente en la película- en el tratamiento ni por los derechos del filme -que no le pertenecían-. Después de todo esto, lo que sorprende es que después de seis meses Hemingway volviera a hablarle (McBride 113).

En el tratamiento de *To Have and Have Not* tenemos además una preciosa bisagra dentro de todo este proceso de adaptación al cine de la novela, pues en él hilvana Hawks el trabajo de Hemingway con el de Faulkner. La participación de ambos en esta obra es más llamativa por lo que tiene de inusitada, lo que de alguna manera la hace más valiosa ya que, parafraseando a Faulkner, es "to do the impossible" (Breit 4). Hawks lo logró sabiendo muy bien lo que hacía. Él, en tanto que buen amigo de Hemingway y de Faulkner, fue testigo privilegiado de la rivalidad existente y creciente entre ambos: "Although Hawks continually urged Faulkner and Hemingway to meet, they always refused -something Hawks considered amusing" (Kawin, *To Have 7*).

Actos y declaraciones públicas posteriores de ambos escritores adquieren nueva luz tras el análisis de su respectiva participación en *To Have and Have Not*.

Hemingway is on record as having admitted twice -to James T. Farrell in 1936 and to Jean-Paul Sartre in 1944- that Faulkner was a better writer than he, but he could hardly have enjoyed anyone else's pointing this out. In 1947, when Faulkner made his statement that the best modern novelists were Wolfe, Dos Passos, Caldwell,

Hemingway, and himself, and that of the five Wolfe had the most experimental courage and Hemingway the least, Hemingway was furious; feeling his courage in general had been maligned, he got a friend to write Faulkner about his war record! Faulkner apologized, but that apparently didn't do much good. When in 1952 Faulkner praised Hemingway's independence as a writer, Hemingway decided he had been insulted again; he apparently never saw a review Faulkner wrote shortly thereafter, to the effect that *The Old Man and the Sea* was perhaps "the best single piece of any of us -I mean his and my contemporaries." By 1955 Hemingway was referring to Faulkner as "Old Corndrinking Mellifluous," and by 1956 as "a no-good son of a bitch." (Kawin, *To Have* 16-7)

Norberto Fuentes en su libro *Hemingway en Cuba* nos dice que el amigo que mandó el historial de guerra de Hemingway a Faulkner fue el coronel Lanham^{cxlvii} (475) y que Faulkner intentó justificar su observación sobre el "experimental courage" con los siguientes argumentos:

Coloqué a Wolfe en primer lugar, a mí en segundo, a Hemingway, último. Dije que todos éramos unos fracasados. Seleccioné a los autores en función de su espléndido fracaso por lograr lo imposible. Creo que Wolfe pretendió el más grandioso imposible al querer reducir toda la experiencia humana a la literatura. Coloqué a Hemingway el último porque siempre permaneció dentro de los límites de lo que conocía. Lo hizo de una forma admirable, pero no trató de lograr lo imposible. (469)

Y Carlos Baker lo explica en los siguientes términos: "Faulkner had rated five American novelists according to the degree to which they were willing to take chances, going beyond the level of known experience and making "splendid failures" in striving for "the impossible." This, said Faulkner, Hemingway did not do, as his name was accordingly at the bottom of the list" (388). Si reparamos en que esta contienda se produce en 1947 (Kawin, *To Have* 16), tres o cuatro años después de que Faulkner -junto con Furthman y Hawks- hubiera adaptado al cine *To Have and Have Not*, probablemente la más arriesgada

y experimental^{cxlviii} de las novelas de Hemingway, y en cualquier caso su más "splendid failure", no resulta difícil imaginar cómo se sintió Hemingway al tener noticia de esta lista: después de lo de Hawks, ahora lo de Faulkner, ambos enmendándole la letra y ganando dinero a su costa. Para qué más. Y es que ambos escritores tenían una sensibilidad muy desarrollada -o quizá muy castigada- cuando se trataban ciertos temas, y estos listados relacionados con su oficio no hacían más que darles disgustos y ponerlos en evidencia. Años antes, en 1932, Faulkner -precisamente yendo de cacería con Hawks y otros cazadores- había hecho otra lista en la que Hemingway aparecía el primero:

The first time they had driven into the Imperial Valley for some dove-hunting, Hawks began to talk about books. . . . Faulkner entered into it, but [Clark] Gable remained silent. Finally he ventured a question. 'Mr. Faulkner,' he said, 'what do you think somebody should read if he wants to read the best modern books? Who would you say are the best living writers?' After a moment, Faulkner answered. 'Ernest Hemingway, Willa Cather, Thomas Mann, John Dos Passos, and myself.' Gable took a moment to absorb that information. 'Oh,' he said. 'Do you write?' 'Yes, Mr. Gable,' Faulkner replied. 'What do you do?'" (Blotner 310)

Años más tarde, en 1950, Faulkner recibió el Premio Nobel. Hemingway lo recibió en 1954. Ese mismo año Faulkner declaró refiriéndose a *The Old Man and the Sea*: ". . . this time he [Hemingway] discovered God, a Creator" (Phillips 138).

Ambos, en cualquier caso, expresaron reiteradas y dispares veces a lo largo de sus vidas, y a pesar de sus sucesivos e ingratos desencuentros, su mutuo respeto. Y así, dentro de estas coordenadas nos encontramos en definitiva con una circunstancia de excepción: dos titanes que sin verse trabajaron, siquiera por una vez, la misma arcilla, *To Have and Have Not*. "*To Have and Have Not* represents the only time in film history that two Nobel Prize winners were involved in the same film story" (Phillips 50).

8.3. Textos y contexto del guión: Furthman, Faulkner y Hawks

¿Por qué Gene Phillips cuando describe cómo Hawks adquirió los derechos cinematográficos de Howard Hughes dice que éste "had never come up with a viable screenplay" (51)? ¿Es que *To Have and Have Not* era una película inviable? Obviamente, no. Entonces, ¿cómo es que Hughes tuvo los derechos durante más de cuatro años -desde mayo de 1939 hasta octubre de 1943 (Kawin, *To Have* 16)- y no hizo nada con él? ¿Se gastó 10.000 dólares en los derechos de una novela para meterla en un cajón? Más bien nos inclinamos a creer lo que sugiere Phillips con estas palabras, y que lo que pasó es que Hughes se encontró con un hueso duro de roer ya que adaptar la novela de Hemingway al cine no resultó tarea fácil.

Probablemente Hughes fuera víctima del espejismo compartido por muchos que piensan que Hemingway es un novelista muy cinematográfico. Este espejismo se produce a causa de varios malentendidos relacionados con lo que la mayoría piensa que es cinematográfico y lo que no.

Así, ya hemos señalado en este trabajo cómo muchos erradamente creen que un libro muy dialogado es más cinematográfico que otro en el que aparezcan muchas descripciones, y cómo estos mismos suelen pensar que cuanto más acción haya, también más fácil será su adaptación; y que si el libro es corto, tanto mejor.

En otro orden, partícipes también de otro malentendido, están quienes encuentran similitudes entre la técnica narrativa de Hemingway y la del cine. Éstos van menos descaminados, ya que efectivamente en cine una de las herramientas básicas para contar historias es el montaje (*to edit* pero también *to cut*). Y no sólo en el montaje se

corta, se corta ya desde el comienzo. Escribir un guión suele ser contar una historia con fragmentos de ella en una sucesión mayor de elipsis que de secuencias. ¿Y todo esto a qué nos recuerda? Claramente a la técnica del iceberg de Hemingway. La relación está bien hecha, pero a la hora de lograr una buena adaptación, ¿es realmente significativo el que la historia escrita en un libro esté o no llena de huecos para que sea filmable o no? Adaptar es reinventar, y en ese sentido hay que volver a pensarlo todo: lo que se cuenta y lo que se omite. De hecho, el que uno deba conjeturar lo que está omitido en el libro es una dificultad añadida, ya que como hemos visto donde uno ve una cosa otro ve otra, y esto obliga a que la adaptación se construya sobre arenas movedizas, un terreno poco firme para un nuevo andamiaje. Incluso los mejores guionistas cuando intentan adaptar a Hemingway se desesperan ante esos textos donde lo mejor es lo que queda sin escribir^{cxlix} en un intento suicida de complicidad total del autor con el lector, a quien lo que de verdad le quiere contar es lo que no escribe. Así,

Screenwriter Ben Hecht once described the subtle nuances of Hemingway's prose by complaining, "The son-of-a-bitch writes on water." . . . the frustration of the filmmaker trying to visualize a Hemingway work for the cinema is that [según palabras de Edward Murray] "the camera cannot photograph 'the white spaces between the lines'". (Phillips 10)

Y, por último, están también quienes al pensar sobre cine y literatura confunden el ápice del iceberg con el propio iceberg, y si ven dos ápices parecidos, inmediatamente deducen que están ante dos icebergs similares. Si profundizaran se darían cuenta de su error, un error, eso sí, sólo parcial ya que su percepción de que ambos ápices son similares es correcta. En esta línea podemos colegir el alcance de las palabras que sobre la narrativa de Hemingway y el cine escribió Guillermo Cabrera Infante:

Hemingway, querámoslo o no, es el más influyente escritor americano nacido en este siglo. Su influencia en el cine americano es enorme. Sus cuentos se publicaron antes de la llegada del sonido, pero su primera novela salió en 1927, justo cuando el cine mudo se hizo hablado. La mayor parte de los guiones de entonces eran comedias de Broadway, pero un poco más tarde cada personaje de cada película de Hollywood no sólo hablaban como los personajes de Hemingway sino que bebían y eran alegres pero infelices, igual que los personajes de Hemingway. Pronto no se podía saber si los personajes de Hemingway hablaban como actores de cine o si los actores de cine hablaban como personajes de Hemingway. Un poderoso paradigma es *El halcón maltés*, en que todos los personajes de Dashiell Hammet hablan como personajes de Hemingway y un actor en particular, Humphrey Bogart, hablará para siempre así. Hasta el director John Huston se mostraría un epígono como persona y como personaje. Todo por culpa de unos cuantos americanismos y una repetición encantatoria. ("El primer" 7)

Así, probablemente Howard Hughes cuando compró *To Have and Have Not* en 1939 tenía estas ideas en la cabeza, las de los primeros y las de los últimos, y cuando se puso a trabajar sobre la novela se encontró con que las cosas no eran lo que parecían. Por eso, al ver que otro cineasta, Hawks, se interesaba por ella, no pensó en defender su posible película, sino en recuperar la inversión en ella realizada -al dinero de la compra había que añadir el del trabajo realizado con ella- y no hacer el ridículo y perder más en lo que vislumbraba como un callejón sin salida, inviable, que diría Phillips (51). Creyendo que quien en esa aventura se metía tenía todas las de perder, como a él le había pasado inicialmente. El suponer que vendió los derechos de adaptación por dinero no es posible en el caso de Hughes, descrito cabalmente por Georges Sadoul como un "archimillonario (en dólares) tipo Kane en modelo 1930-1960 . . . [que] tuvo dos pasiones complementarias: el cine y las mujeres guapas" (226). Si le hubiera interesado la novela nadie hubiera podido quitársela de las manos teniendo él previamente los derechos. ¿Qué descubrió Hughes en esos cuatro años que le hizo soltar la novela casi como una patata caliente? Lo mismo que Gene Phillips en su libro *Hemingway and Film*, que Hemingway era un escritor poco

cinematográfico y que para adaptar sus obras había que ser muy, muy bueno, por las dificultades intrínsecas a ellas.

Phillips tras analizar en 1980 las adaptaciones cinematográficas realizadas hasta ese momento con la obra de Hemingway, se encontró con que la mayoría eran regulares o malas películas, llegando a la siguiente conclusión: ". . . it has often been declared by film critics and literary critics alike that Hemingway's narrative technique is cinematic, when in reality any affinity between his narrative style and filmic narration is purely superficial" (9). Otro crítico, ya en 1972, señaló refiriéndose a sus diálogos que,

Hemingway's work is punctuated with delicate internal monologues which mirror subjective psychological states in which a character expresses his thoughts and feelings about his experiences past or present. These interior monologues can sound very artificial and pretentious when verbalized by an actor on the sound track. (Edward Murray, v. Phillips 9)

Así, con este tipo de material arrancó Howard Hawks su andadura en la consecución de una buena película basada en la novela *To Have and Have Not* de Ernest Hemingway. Afortunadamente, adaptar a Hemingway -como prueba la experiencia- sólo es muy difícil, pero no imposible y así lo demostró Hawks. Y si en su momento se cuestionó su trabajo, el tiempo, inexpugnable sancionador, corre a su favor. Repuesta la película una y otra vez por televisión, reeditada enésimas veces en vídeo, incluso la crítica académica se hace ya en justicia eco de ella y se pueden leer, ya en 1996 en *The Cambridge Companion to Hemingway*, afirmaciones como,

The early 1980s also saw a burst of interest in Hemingway's relationship with Hollywood. Gene D. Phillips' *Hemingway and Film* and Frank M. Laurence's *Hemingway and the Movies* explored the many screen adaptations of Hemingway's novels and short stories, and the Hemingway Collection at the John F. Kennedy Library hosted a conference on Hemingway and film. However, perhaps because the movies made

from Hemingway's fiction are as negligible as they are numerous (only Howard Hawks' *To Have and Have Not*, starring Humphrey Bogart and Lauren Bacall, with screenplay by Jules Furthman and William Faulkner, stands out as an exception - and Hemingway's novel is virtually unrecognizable in the film), . . . (Beegel 288)

Vemos pues cómo nos encontramos ante una obra única, ya decíamos al principio que paradigmática, y no por una razón sino por tantas que parecen infinitas. Sólo discrepamos con Susan Beegel en que la novela sea "virtually unrecognizable in the film" y demostraremos por qué al final de este trabajo.

Por todo lo dicho hasta ahora, cuando Hawks se lanza a adaptar la novela quiere tener consigo a los mejores guionistas, ya que la dificultad del trabajo así lo pide. Por eso llama primero a Jules Furthman -nacido en 1888 y escritor para el cine desde 1915, con quien ya había trabajado previamente (*Only Angels Have Wings*, 1939) y que antes ya había demostrado su maestría como guionista en repetidas ocasiones (*Morocco*, 1930; *Shanghai Express* y *Blonde Venus*, 1932) de Josef von Sternberg- y después, en 1944, a William Faulkner.

Así, el 14 de octubre de 1943 Jules Furthman entregaba en el Departamento de Guiones de la Warner el primero de los guiones que se escribió para la película. Howard Hawks le había pedido que desarrollara las ideas que había discutido con Hemingway, lo que básicamente planteaba reescribir todo ya que mientras que en la novela se narra la historia de un hombre casado con una mujer con la que ya tiene tres^{cl} hijas crecidas, en la película se proponen narrar cómo se conocieron y enamoraron. Recordemos las palabras que Hawks contó a Joseph McBride que le había dicho a Hemingway: "the two leading characters were marvellous in their relationship with each other. What about if we told how they met?" (113). Esto supuso de entrada un mayor protagonismo en el filme de Marie, que en el libro se llamaba Marie Morgan (Mrs.

Morgan) y en la película Marie Browning. Así, con esta idea, Furthman se puso a escribir escenas protagonizadas por Marie Browning. Hawks y Furthman se preguntaban cómo sería el tipo de mujer que hiciera perder la cabeza a un hombre tan duro como Harry Morgan. Un hombre además muy atractivo para las mujeres pero poco dado a involucrarse con ninguna, como muestra Hemingway en su libro. Marie tenía que ser muy atractiva para atrapar su interés, y probablemente tan dura como él. En cualquier caso no podía ser una mujer corriente. Hawks relata su trabajo con Furthman de la siguiente manera,

Furthman could only work with Joe Sternberg, Vic Fleming, and myself. Everybody hated him so, but we sort of liked him because everybody hated him . . . He was just obnoxious, [and] he had a strange life. He was married to a beautiful girl. They had a baby -turned out to be a moron- great big moron, didn't recognized anybody . . . and it would yell and everything^{cli}. They had to move from a beautiful home . . . [to] outside Culver City. It turned out to be the most valuable manufacturing property there was. So he had a couple of million dollars worth of property. And he didn't think anybody had any talent, Christ Almighty, he was a bad person to work for! He and Faulkner got OK, but the average writer . . .

In *To Have and Have Not* he wrote a story where Lauren Bacall has her purse stolen. He wrote a good scene about it and brought it in -very pleased with himself. "What do you think?" I said, "Well, Jules, there's a thing I always get a hard-on about -I get a complete erection for a little girl who's had her purse stolen." "You big son of a bitch," he said, and he stalked out and he came back the next day and wrote a scene where she stole a wallet. It was eight times as good. And I used to treat him that way, you know, to get him to work, because he did such good damned fine work. (Kawin, *To Have* 19-20 y con ligeras variantes McBride 88)

Esta escena aparece en el guión final y está en el minuto 14 de la película, dentro de la secuencia en que Marie conoce a Morgan. Hawks sabía muy bien lo que quería, y, de entrada, en Furthman encontró la horma de su zapato. "It's hard to know exactly what he [Furthman] contributed to your work" le hizo notar Joseph McBride a Howard Hawks, a lo que éste respondió: "A kind of cynicism, an idea of doing different things" (88). Furthman

era el profesional perfecto para este guión, veterano y duro, pero además en su narrativa había un personaje femenino magnífico, una mujer descarada y seductora, muy femenina en su aspecto, pero cuyos rasgos de carácter casi podríamos calificar de masculinos, un personaje que de alguna manera aparece en muchos guiones de Furthman con diferentes nombres y en diferentes situaciones:

The heroine of *To Have and Have Not*, Marie Browning, is basically very much the same girl portrayed by Evelyn Brent in *Underworld*, by Dietrich in *Shanghai Express*, and by Angie Dickinson in *Rio Bravo*. These three films were released in 1927, 1932, and 1959, respectively . . . she even has the same name in the first and last: "Feathers." (Dardis 130)

Las citas de Furthman entre sus propias películas eran frecuentes. Por ejemplo, cuando en el guión definitivo de *To Have and Have Not* Marie es interrogada por Renard que le pregunta por qué está en Martinica, ella responde "To buy a new hat" (107) -una escena que aparece en la película en el minuto 29-; pues bien, en *Shanghai Express* -dirigida por Josef von Sternberg y anterior a *To Have and Have Not*- Marlène Dietrich es interrogada sobre sus razones para ir a Shanghai, a lo que responde: "To buy a new hat".

Furthman, además, tenía una forma de narrar directa, escueta y visual, que en tanto que económica en la utilización de elementos narrativos coincidía con la forma de contar historias de Hemingway, "Faulkner was the first to admit that Jules Furthman had a way of telegraphing a great deal to the audience with little or no dialogue at all. . . . [por ejemplo] 'She looks at Harry to light her cigarette. Harry looks at her for a minute, sizes her up, then tosses her the matches to light her own cigarette'" (Phillips 54). Una propuesta que en la versión final del guión aparece escrita de la siguiente manera (es la

primera vez que nosotros, los espectadores, y Harry vemos aparecer a Marie en el curso de la narración):

8. INT. HALLWAY HOTEL SECTION

.....
As Morgan stops by door of room and starts to unlock it, the door on opposite side of hall is opened, and Marie comes out with unlighted cigarette in her hand.

MARIE (seeing Gerard):

Have you got a match?

Gerard searches his pocket and turns to Morgan, who has been doing the same.

MORGAN (opening door):

I think I've got some in here.

He goes in, followed by Gerard.

9. INT. MORGAN'S SITTING ROOM

Morgan enters, followed by Gerard. Marie pauses in doorway, looking into room. Morgan opening drawer of table, looks at her as he takes out box of matches. He has placed her in this gaze, and his next movement confirms it.

MORGAN (tossing box to Marie):

Here you are.

She catches it, extracts a match, lights cigarette, then, closing box, she tosses it back to him.

MARIE:

Thanks.

Closing the door, she exits.

(Kawin, *To Have* 85-6)

Lo que a su vez se convertiría finalmente en menos de medio minuto de película -del 12'57" al 13'21"-, apareciendo en imagen de la siguiente forma:

En el pasillo del hotel, Marie (Bacall) sale de su dormitorio a la vez que Morgan (Bogart), sin verla, está entrando en el suyo acompañado de Gerard. La cámara sigue a Morgan mientras penetra en el cuarto. En off oímos una voz de mujer:

Anybody's got a match?

Morgan mira hacia la puerta de su habitación y allí (él y nosotros) descubrimos a Marie apoyada en el quicio de la puerta -enmarcada por ella- con un cigarrillo apagado en la mano, provocativa y misteriosa, casualmente debajo de una reja en arabesco que

decora el techo del pasillo y que nos recuerda a una telaraña. Él todavía de pie, mirándola, saca una caja de cerillas del cajón de su escritorio y se las arroja sin mediar palabra. Ella las coge al vuelo y mirándole irónica y divertida, abre lentamente la caja, enciende una cerilla, iluminando su cara con el fuego al prender el cigarro, momento en que un primer plano de él nos muestra cómo Morgan en silencio recorre con la mirada a Marie de arriba a abajo, y en un plano general, en cuestión de décimas de segundo, ella le arroja a él la caja de cerillas, devolviéndoselas de la misma forma que las recibió. Él las coge también al vuelo, mientras ella dice:

Thanks.

dándose media vuelta y desapareciendo por el pasillo.

Morgan se vuelve hacia Gerard, testigo mudo y prácticamente indiferente, y le pregunta, *What was that?*

Pocos directores, guionistas, escritores habrán dicho más con menos palabras:

Anybody's got a match?

Thanks.

What was that?^{clii}

Percibiendo los espectadores entre la pareja una carga de inmersión, por lo menos, siete veces más fuerte de lo que allí se dice y hace.

¿Pero es esta pareja la misma que aparece en la novela? Al final de este trabajo haremos una valoración conjunta, de momento vamos a adelantar algunos rasgos de los Morgan de Hemingway que hablarán por sí mismos de sus respectivas naturalezas. Marie Morgan sólo aparece como personaje dentro de la acción de la novela de Hemingway en las páginas 52, 86-89, 94-7, 131 y 185-90, y, sin embargo, es uno de los personajes femeninos de Hemingway más interesantes, no sólo porque de él surge la que luego sería Marie Browning -invirtiendo la ficción el orden de la naturaleza-, sino porque es la única mujer casada creada por Hemingway que es feliz en su matrimonio; él y ella lo

son, atrayéndose mutuamente a pesar del paso de los años y preocupándose y cuidándose sin infidelidades de ningún tipo, cómplices absolutos en la esfera personal. Al contrario de la mayoría de las heroínas de Hemingway, Marie es inteligente,

I wonder what Marie will do? . . . She'll get along, I guess. She's a smart woman. . . . [piensa Harry Morgan poco antes de morir mientras se desangra] I wish I could do something about Marie. . . . Marie, she'll run something. (Hemingway, *THAHN* 129-30)

Y buena, se apiada de quien la mayoría considera despreciable o incluso de quien la desprecia a ella (v. 52, 129, 186). Marie, además, al pensar en su marido, lo evoca en los siguientes términos: "Him, like he was, snotty and strong and quick, and like some kind of expensive animal" (188). Marie desea a su marido y él a ella. Cuando están acostados, en la página 87 de la novela, ella le pregunta a él,

' . . . Who's the best you ever did it with?'
'You.'
'You lie. . . .'
'No. You're the best.'
'I'm old.'
'You'll never be old.'

Y poco después, mientras él duerme, en una especie de monólogo interior que nos hace pensar en una antítesis de Molly Bloom: "I've been a lucky woman. There ain't no other men like that. . . . I've had plenty of them. I've been lucky to have him. . . . I could do that all night if a man was built that way. I'd like to do it and never sleep. Never, never, no, never. No, never, never, never." (88). Así, nos encontramos con que la relación de los Morgan es intensa y fresca en todos los vehículos de ficción en que aparece: novela,

guiones, película... Indudablemente, Hawks tenía razón y son "marvellous" (McBride 113).

Del guión de Furthman, aparte de todo lo mencionado, también queda en la película la primera salida del barco con Johnson, una primera versión del personaje de Eddy -que ya desconcierta a cuantos encuentra en su camino con su pregunta: "Was you ever bit by a dead bee?", aunque en esta versión le llaman Rummy-, y también los apodosos que se dan Morgan y Marie, Steve y Slim respectivamente^{cliii} -aunque curiosamente en esta versión Marie se llama Corinne-, así como el que Johnson muera en el tiroteo inicial, momento a partir del cual la acción en el guión de Furthman se precipita en un laberinto de sucesos mucho mayor que el que la trama de la película finalmente nos ofrece, y éste es su principal defecto, ya que aunque superficialmente recuerda a los círculos concéntricos que antes describimos en la estructura del libro, en la realidad no es más que un amontonamiento de sucesos de ida y vuelta, que no tienen ni el trazo limpio ascendente de la película ni el trazo también limpio aunque descendente de la novela, y lo peor es que no van a ninguna parte. En este sentido, estructuralmente es una historia fallida y no tan consistente como las otras dos -libro y filme-. Aparentemente es más fiel a la novela, ya que los sucesos que es este guión se describen van más en paralelo con los sucesos de la novela que con los de la propia película, sin embargo, nada más lejos de la realidad, pues este guión no tiene "tesis", la tesis que, aunque aparentemente en dirección contraria, comparten el libro y el filme, como ya veremos cuando hablemos de este último.

Cuando el guión de Furthman estaba terminado, Hawks llamó a Faulkner. Algunos estudiosos se sorprenden de que un director del talento de Hawks quisiese trabajar una y otra vez con William Faulkner como guionista, ya que presuponen que lo suyo era escribir libros y no guiones. En esta línea leemos interpretaciones como, "Hawks, when asked to explain his professional attachment to Faulkner, would say pious things [!]

about the novelist's 'inventiveness, taste and great ability to characterize and the visual imagination to translate these qualities into the medium of screen,' . . ." (Hamilton 197). Así, si Hawks habla bien de Furthman es porque es un magnífico guionista, pero si habla bien de Faulkner, según Hamilton, es porque Hawks es piadoso. Hamilton quizá no tiene en cuenta que resultaría, aparte de arbitrario, extraordinario que Hawks, que jamás entró en connivencia con ningún actor ni productor ni miembro de su equipo, de repente contratara a alguien por pena y no porque confiara intelectual y profesionalmente en él. Otra vez, como en el caso de Hemingway, nos vemos llamados a recordar lo mucho que se jugaba Hawks social, económica y profesionalmente en cada película, como para andar jugando a perder contratando amigos incapaces que pendulearan a su alrededor precisamente durante el rodaje, cuando un director se juega el todo por el todo -ya que no existen gomas de borrar que eliminen los errores narrativos cometidos durante la filmación de una película-. Hawks era rápido y eficaz, y en todos los miembros de su equipo quería encontrar el mejor profesional existente para ello. Resulta insensato pensar que con Faulkner fuera diferente. Hawks era un cineasta al cien por cien, y no un alma piadosa recogiendo deshechos^{cliv}. Algunos pensamos que a Faulkner no le pedían que escribiera guiones pese a lo malo que era, sino por lo bueno que era. Al respecto, Tom Dardis opina,

The notion of being just hack-work is seriously challenged by the actual quality of some of the films these people [F. Scott Fitzgerald, W. Faulkner, N. West...] wrote during all those years, films like *The Big Sleep*, . . . *To Have and Have Not*, . . . and *The Southerner*. Among the directors of these films were John Huston, Howard Hawks, and Jean Renoir, all of whom deliberately chose to obtain the services of these writers for the perfectly good reason that they were supremely talented to write the scripts for the films these three directors had in mind. (10)

Así, decíamos, cuando Faulkner se incorporó al equipo de la película, el guión de Furthman ya estaba terminado, pero el guión final de la película no. Joseph Blotner relata cómo estaba el texto en aquel momento,

The previous fall, Hawks had put a veteran scriptwriter, Jules Furthman, on the project. A \$2,500-a-week scenarist whose credits included *Treasure Island* and *Mutiny on the Bounty*, . . . He had completed the final screenplay by late January or early February, so that when Faulkner went to work on February 22, Furthman's final 151-pages screenplay was there as the basis for a shooting script. (455)

Faulkner en una carta que le escribió el 22 de abril de 1944 a Harold Ober, su agente, le contó cómo empezó a trabajar en el proyecto: "Howard Hawks asked for me . . . As usual, he had a script, threw it away and asked for me" (Blotner 454). El tono de Faulkner es casi exultante. Resuena como un niño al que otro mayor que está en un apuro le llama para que le saque las castañas del fuego. De hecho, el guión de Furthman, aunque bueno como muestran los rasgos antes descritos y la cantidad de elementos presentes en él que permanecieron en la película, presentaba todavía grandes inconvenientes, sobre todo estructurales y de direccionalidad dramática. De él, comenta Bruce Kawin, ". . . it is a complex and somewhat redundant story, . . . Faulkner . . . economically . . . restructured and clarified that material. (It is of course no secret that Faulkner was a great writer and a master of construction, but it is good to have evidence of his having applied those skills to Hollywood.)" (*sic*, *To Have* 28). Y ésta fue precisamente una de las grandes aportaciones de Faulkner a la historia: construir el armazón limpio y preciso que permitiera converger la antes mencionada tesis aparentemente contraria pero coincidente de Hemingway y de Hawks. "So this time Hawks needed Faulkner not just for individual scenes," escribe Blotner, "but to reshape the whole script" (455).

Así, si Hemingway había actuado como demiurgo y concebido los personajes y su circunstancia, y Furthman había aportado gran parte del material que Hemingway había escrito entre líneas y como un diestro buceador había sacado a la superficie los aspectos más atractivos de sus personajes, ahora era necesario que alguien ordenara esas ideas (personajes/circunstancias) que siendo los mismos de Hemingway ya eran diferentes, pero que sobre todo no permitían contar la historia de Hemingway, pues su direccionalidad era confusa. Hawks necesitaba un armazón férreo para ese laberinto que tenía entre manos -en el guión- y en su propia cabeza, pues a menos de un mes del rodaje sabía lo que quería contar, también sabía cómo eran los protagonistas de su historia, y tenía múltiples escenas que los caracterizaban extraordinariamente, pero todavía no sabía muy bien qué les pasaba, como demuestran los cambios realizados entre el guión denominado por Furthman "Final Screenplay" -entregado por él a la Warner el 22 de enero de 1944 y en el que todavía hizo algunas revisiones cuya entrega está fechada el 14 de febrero del mismo año (Kawin, *To Have 229*)- y la propia película.

En la carta dirigida a Harold Ober antes mencionada, le decía Faulkner que él "had started work on *To Have and Have Not* on February 22 and that Hawks had started shooting at the beginning of March. 'Since then I have been trying to keep ahead of him a day's script.'" (Phillips 53). Y ése es el momento en que se escribe el verdadero guión final de *To Have and Have Not*, en pleno rodaje, en un mano a mano entre Howard Hawks y William Faulkner, ya que hay que recordar que "Hawks always worked on the scripts of his films, whether he got screen credits for doing so or not. . . . each morning before shooting began to change any dialogue that no longer seemed to fit the flow of the film . . ." (Phillips 50). Concretamente de esta última versión del guión fueron autores él y Faulkner^{clv}, ya que una vez que éste empezó a trabajar, Hawks interrumpió el trabajo de Furthman como guionista -según quedó registrado en el departamento correspondiente de

la Warner^{clvi}-. "So it is proper to say that Furthman and Faulkner wrote the scenenplay of *To Have and Have Not*, so long as one remembers that they did not work together. Furthman remained on the payroll but did no writing after Faulkner was brought on the job" (Kawin, *To Have* 28).

El método de trabajo conjunto de Faulkner y Hawks puede sorprender a algunos y hacerles pensar en la improvisación como recurso de última hora. Pero nada más lejos de la realidad, "I change the dialogues to fit the action," [Hawks] explained. "I don't really improvise" (Phillips 50). Esta explicación es relevante pues con ella se adelanta a aquéllos que piensan que modificar un guión en pleno rodaje supone avanzar vacilando sobre la marcha o buscando soluciones de emergencia. O a aquéllos otros que presuponen ligereza en este método, como si fueran niños grandes jugando a las batallitas en el plató sin seriedad ni respeto por lo que hacen.

Faulkner tras su experiencia-aprendizaje en Hollywood llegó a la misma conclusión que este trabajo defiende desde su comienzo: que las películas se escriben cuando el director grita "Acción". Y por eso a Faulkner, como autor que era, lo que más le interesaba de escribir películas era esto y no realizar un trabajo como el de Furthman -algo parecido a hacer un boceto de lo que luego sería la película-, sino escribirlas de verdad, en caliente, con los actores y todo el equipo. Por eso, en sucesivas entrevistas cuando le preguntaban por su trabajo como guionista, respondía que el mejor de todos era el que había hecho con Hawks, escribiendo la película en pleno rodaje.

INTERVIEWER: How do you get the best results in working for the movies?

FAULKNER: The moving-picture work of my own which seemed best to me was done by the actors and the writer throwing the script away and inventing the scene in actual rehearsal just before the camera turned. . . .

.....
INTERVIEWER: Which actors do you like to work with most?

FAULKNER: Humphrey Bogart is the one I've worked with best. He and I worked together in *To Have and Have Not* and *The Big Sleep*. (Stein 70)

Una idea que comparte con Faulkner el estudioso y prologuista del guión de *To Have and Have Not*, Bruce Kawin, quien tras un minucioso análisis de todos los guiones escritos para esta película llegó a la conclusión de que Faulkner "did a solid and professional job on the *Second Revised Final* [Screenplay]" (*To Have* 34).

Todo esto pone de manifiesto la ligereza con que ciertas afirmaciones sobre esta cuestión han sido hechas hasta ahora. Pensamos, por ejemplo, en las realizadas por algunos críticos que sin aportar ninguna evidencia han dado por sentado que: ". . . so far as Faulkner was concerned, the film was nothing special" (Hamilton 206), o "Faulkner's contribution to this and other Hawks scripts seems relatively impersonal" (Peary & Shatzkin 71), ignorando las declaraciones de Hawks, las del propio Faulkner y el análisis del trabajo realizado en el guión y en la película hecho por Kawin en 1980, pero que podían haber hecho ellos antes de ponerse a escribir sobre el tema. Afirmaciones, como vemos, injustas y que habría que añadir a las ya recogidas en el epígrafe 7.2. de este trabajo: "La crítica y Faulkner como guionista".

Faulkner, al "reestructurar y clarificar el material" (Kawin 28) convirtió el guión de Furthman -*Revised Final*- de 151 páginas en uno de 112 y lo denominó *Second Revised Final*. Así, se eliminó más del 25% del material, una depuración muy adecuada para coincidir, siquiera metodológicamente, con Hemingway y también con Hawks. Pero su labor no sólo fue depurar, sino también ordenar. Así, de él fueron ideas como la de enfrentar las puertas de los dormitorios de Marie y Harry en un pasillo de hotel, de forma que permitiera condensar muchas acciones en un mismo punto, economizando

narración por la lógica del emplazamiento, que permitía una soberbia y eficaz puesta en escena.

Y no sólo modificó estructuralmente la historia, sino que de hecho tuvo que reescribir todo el guión debido al cambio de emplazamiento que tuvo la acción por problemas de censura^{clvii}. "The Furthman screenplay like the Hemingway novel, was set in Cuba, and Jack Warner had received strenuous objections from the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs: Batista must not be embarrassed; the Cuban setting had to go" (Hamilton 206). Lo curioso es que las situaciones descritas en la novela aluden al régimen anterior, el de Machado, y las del guión teóricamente también, pero tenían tal vigencia que parecían escritas pensando en el régimen de Batista -entonces en el poder- y su oposición. El rodaje ya había empezado y ya llevaban gastados más de un millón de dólares. Así las cosas, Hawks pragmático, como siempre, ". . . asked the Inter-American Affairs Office whether it could suggest another location (much as he later asked the censors to come up with an acceptable ending for *The Big Sleep*), and it told him that the French territory of Martinique was outside of its sphere of concern"^{clviii} (Kawin 31). Así, Martinica se convirtió en el nuevo emplazamiento de *To Have and Have Not*. Cuando Faulkner recibió la noticia, se le ocurrió una magnífica idea para trasladar de Cuba a Martinica el conflicto gobierno/revolucionarios/civiles planteado por Hemingway: en vez de cubanos serían los partidarios del gobierno de Vichy en conflicto con los de la Francia Libre en una de sus Colonias. Esto, además de ser razonable, le permitía desarrollar parte del material que Faulkner había estado trabajando para un guión escrito en 1942-43 y que nunca llegó a la pantalla, "The De Gaulle Story", y además le hacía sentirse mucho mejor, ya que le permitía colaborar de alguna manera en el conflicto que en esos años asolaba el mundo^{clix} mientras él narraba historias en libros y películas en Estados Unidos. Hawks, como siempre, declaró posteriormente que la idea del conflicto Vichy/Francia Libre había

sido suya, pero Meta Carpenter -script de Hawks en la película y amante de Faulkner- manifestó en una entrevista realizada por Bruce Kawin que ella había sido testigo de que la idea era de Faulkner (*To Have* 32). Así, este trabajo le permitió a Faulkner no sólo desarrollar un material de una historia anterior, sino escribir una película totalmente, de principio a fin, y verla hecha. Volcando en ella lo mejor que tenía de sí mismo. Y no le debió de ir tan mal pues cuando una entrevistadora le preguntó más tarde:

INTERVIEWER: Would you like to make another movie?

FAULKNER: Yes, I would like to make one of George Orwell's *1984*. I have an idea for an ending which would prove the thesis I'm always hammering at: the man is indestructible because of his simple will to freedom. (Stein 70)

Dejando claro que el veneno del cine ya corría por sus venas, y como autor soñaba tanto con hacer películas como con escribir libros. Además, en el caso de *To Have and Have Not* Faulkner se encontraba con uno de sus temas/obsesiones de ficción más utilizado en su obra, el mencionado en esta entrevista: "the man is indestructible because of his simple will to freedom", una idea encarnada perfectamente por Harry Morgan, que o vivía como cuando conoció a Marie Browning o nada, como demostró prefiriendo morir a abandonar el mar, su barco y su independencia, y tener que trabajar en una gasolinera^{clx}, latente ya en él el pensamiento de Santiago: "A man can be destroyed but not defeated" (Hemingway, *The Old* 89).

En estas circunstancias, disciplinadamente Faulkner entregaba escritas cada día a Hawks y al equipo las escenas discutidas la víspera, lo que lejos de agobiarle, le apasionaba -como hemos visto por sus declaraciones- pues era como escribir historias de ficción en vez de sobre el papel en carne y hueso. Lo que él escribía por la noche lo veía encarnado por la mañana, y la presión que él como escritor podía sentir de los personajes

de sus historias que como todos los escritores expresan, antes o después, parecen tener vida propia y precipitar la acción por delante del mismo escritor, aquí era un hecho: los actores-personajes opinaban sobre su trabajo, rebelándose cuando se encontraban forzados en el texto por él escrito, ". . . once Lauren Bacall saw him walk onto the set with a new scene that contained an unbroken six-page speech. Bogart looked at it . 'I'm supposed to say all that?' he asked incredulously" (Blotner 455). Todo esto, Faulkner debió de vivirlo como un sueño terrible, vertiginoso e intenso en el que la ficción y la realidad se confundían más que en ningún momento de su vida como autor.

Así, nos encontramos con un trabajo "de autores"^{clxi} en el que hasta los actores y el Coordinator of Inter-American Affairs pueden reclamar autoría aunque sea puntualmente, y en el que vemos de forma concreta cómo se materializa el símil que antes establecíamos entre autores y corredores en una Olimpiada, pasándose unos a otros el fuego olímpico -en este caso *To Have and Have Not*-, arrebatado prometeicamente a los dioses. De Hemingway a Furthman, de Furthman a Faulkner, y de Faulkner a Hawks, siendo este último el mensajero-colaborador entre ellos y de todos ellos, y último destinatario de la obra que finalmente dirigiría. Una forma de contar historias que nos recuerda la de otros narradores de su tiempo,

This method of film-making, the work of a team, . . . found in so many of Hawks's films - things not so much written into a script as having *worked* their way in. . . . This method is really not far from that of Brecht and his Berliner Ensemble or of Ingmar Bergman and his regular group of film workers. (*sic*, Dardis 129)

8.4. Texto y contexto de la película: Faulkner y Hawks

En esta obra de autoría múltiple paradójicamente encontramos una película de autor. Nadie cuestiona que *To Have and Have Not*-novela sea un libro de Hemingway y, a pesar de lo expuesto hasta ahora y como veremos a continuación, nadie debería cuestionar ni cuestiona que *To Have and Have Not*-filme sea una película de Hawks. Una estupenda película y una buena adaptación.

Sin embargo, al igual que la novela, cuando fue estrenada recibió numerosas críticas desfavorables. Bruce F. Kawin señala algunas de ellas en la introducción que precede al guión publicado de la película:

Time (October 23, 1944) called it a "tinny romantic melodrama . . .". *New York Variety* (October 14, 1944) said it was "not up to Warner's melodrama story standars," . . . characterized by "nifty productional accoutrements" but a "too unsteady" story line. . . . "definitely swell entertainment" (*Los Angeles Examiner*, January 20, 1945). *The Chicago Daily Tribune* (March 1, 1945) singled out Carmichael as the best actor in the film. . . . *The Daily Variety* (October 11, 1944) . . . felt Hawks "was handicapped by [a] meandering screenplay," which it called "too leisurely" and "entirely undistinctive." (*To Have* 50)

Podríamos recoger muchas más expresando esta misma actitud despectiva, pero no añadiríamos nada ya que sólo son términos y valoraciones que el tiempo se ha encargado de borrar y que sólo son evocados por la ignorancia que expresan, la injusticia que hicieron, y la paradoja que conforman en paridad con la crítica posterior. Paradoja que pone de manifiesto, una vez más, en qué grado la crítica precipitada y ligera puede llegar a ser dañina, ya que una buena parte de las referencias que con posterioridad se hicieron en torno a esta película no fueron más que repeticiones concatenadas de estos epítetos asignados inicialmente. Es muy triste pensar que estas personas a quien tanto debemos -

Hemingway, Furthman, Faulkner, Bogart, Bacall, Hawks...- fueran vilipendiadas en vida precisamente por hacer aquello que a la postre nos da tanto conocimiento y placer.

Así años después, permaneciendo la película y resistiendo el paso del tiempo como lo hiciera también la novela, comenzaron a aparecer críticas como la publicada en *Cahiers du Cinéma* en 1952:

Certainly one has only to consider the development of the greatest American artist -I [Jean-Luc Godard] mean Howard Hawks- to see how relative this idea of classicism is. From the art of *Only Angels Have Wings* to that of *His Girl Friday*, *The Big Sleep* and indeed, of *To Have and Have Not*, what does one see? An increasingly precise taste for analysis, a love for this artificial grandeur connected movements of the eyes, to a way of walking, in short, a greater awareness than anyone else of what the cinema can glory in, and a refusal to profit from this (. . .) to create anti-cinema, but instead, through a more rigorous knowledge of its limits, fixing its basic laws. (Godard 28)

O artículos como el titulado "The Genius of Howard Hawks" publicado también en *Cahiers*, en 1953, donde Jacques Rivette escribe: "Hawks epitomizes the highest qualities of the American cinema: he is the only American director who knows how to draw a *moral*" (*sic* 128), y "While it is the comedy which gives Hawks's tragedy its effectiveness, the comedy cannot quite dispel (. . .) the harsh feeling of an existence in which no action can undo itself from the web of responsibility" (126), describiendo ejemplos prácticos de esta forma de narrar en, entre otras, la peripecia hawksiana de Harry Morgan -artículo que, perpetuando su vigencia, volvería a ser publicado en 1985 conjuntamente por el British Film Institute y la Harvard University Press-. En Estados Unidos, en 1978, William Rothman afirmó que *To Have and Have Not* "is one of Hawks's most enjoyable, pleasurable, easygoing films" (72), y en 1980 Bruce F. Kavin describió esta película de Hawks como "an entertaining and unpretentious masterpiece" (*To Have* 9). Y ya en

Europa de nuevo, señalábamos antes cómo Susan F. Beegel en 1996, en *The Cambridge Companion to Hemingway*, publicado por la Cambridge University Press, afirmaba (288) que esta película de Hawks era la única buena entre los numerosos filmes rodados hasta ahora utilizando la obra de Hemingway. Nada más dispar que la evolución del pensamiento crítico a lo largo del siglo XX en torno a esta obra, tanto literaria como cinematográficamente. Por esto decíamos al principio que *To Have and Have Not* no es sólo un libro, un guión, una adaptación o un filme en los que convergen algunos de los mejores narradores de su tiempo (Hemingway, Furthman, Faulkner, Hawks), sino también la confrontación que desde su aparición -como novela y como película- ha provocado diacrónicamente entre diferentes críticos, y que expresa también la evolución que el pensamiento académico y crítico ha sufrido en este siglo.

Así, nos encontramos con que *To Have and Have Not*-película es un vehículo aparentemente ligero, que como muchas otras grandes obras sólo lo es en apariencia. Y precisamente su carácter liviano la convierte aún más en un peso pesado de la narrativa cinematográfica, en un genuino clásico del cine, formal y conceptualmente.

Cuando Howard Hawks (1896-1977) realiza *To Have and Have Not* en 1944 es un narrador maduro que lleva ya más de veinte años desarrollando un lenguaje, un estilo propio y un universo de ficción muy personal aunque no por ello menos universal. Había comenzado su carrera cinematográfica como guionista en 1923 y empezado a dirigir películas de cine mudo en 1926. Cuando aborda este proyecto él ya ha filmado películas como *Scarface (El terror del hampa)*, 1932, *Today We Live (Vivamos hoy)*, 1933 -basada en el relato "Turn About" de W. Faulkner y contando con éste como coguionista-, *Bringing Up Baby (La fiera de mi niña)*, 1938, *Only Angels Have Wings (Sólo los ángeles tienen alas)*, 1939, *His Girl Friday (Luna nueva)*, 1940, *Sergeant York (El sargento York)*, 1941, *Ball of Fire (Bola de fuego)*, 1942,...; y después de *To Have and Have Not* vendrían

obras como *The Big Sleep* (*El sueño eterno*), 1946, *Red River* (*Río Rojo*), 1948, *I Was a Male War Bride* (*La novia era él*), 1949, *Monkey Business* (*Me siento rejuvenecer*), 1952, *Gentlemen Prefer Blondes* (*Los caballeros las prefieren rubias*), 1953, *Rio Bravo* (*Río Bravo*), 1959, y *El Dorado* (1967), entre otras. Nos encontramos, así, ante uno de los mejores narradores cinematográficos de todos los tiempos, cuya maestría queda demostrada una y otra vez a lo largo de toda su vida, y cuyo estilo consiste precisamente en esto, en hacer obras maestras cuya ligereza desconcierta a quien espera del arte gran pompa o artificio.

. . . lo que [Hawks] consiguió [con *To Have and Have Not*] fue una bien construida, bien hecha, bien actuada película de aventuras que es uno de los clásicos de este género a menudo despreciado: una actual, oportuna visión retrospectiva del arte de Howard Hawks en el Museo de Arte Moderno de Nueva York lo reivindica tardía pero seguramente. (Cabrera Infante, *Arcadia* 162)

¿Es éste entonces el motivo por el que fue despreciada inicialmente? ¿Por una cuestión genérica? Pero, también podríamos preguntarnos... ¿es *To Have and Have Not*, como sugiere Cabrera Infante, una "película de aventuras"? El análisis del género de esta película puede ofrecernos claves para su comprensión y para la de su narrativa, así como explicar en alguna medida el radical cambio sufrido en su apreciación crítica. Y exige detenimiento en su dilucidación ya que, cómo no, tampoco hay consenso en este asunto: el del género dramático al que pertenece el filme. Así, Gene D. Phillips coincide con Cabrera Infante en considerar que "*To Have and Have Not* is a popular and entertaining motion picture with lots of action and suspense . . ." (59). Sin embargo, Bruce F. Kawin encuentra que es un melodrama y un buen ejemplo de "cine de autor":

Although the film builds on the contributions of two Nobel Prize winners, a scenarist of the first rank, a masterful cinematographer, a skillful editor, and such creative actors as Walter Brennan, Marcel Dalio, Hoagy Carmichael, and of course Bogart and Bacall, it is also that auteur critic's dream, a film that clearly reveals the guiding influence and personal vision of a single artist, Howard Hawks, who conceived, produced, rewrote, and directed this tough-edged, sexy, comic melodrama. (*To Have* 9)

Y otros la consideran directamente una comedia, "So in films which are mostly comic (*To Have and Have Not*, . . .)" (Rivette 129), para concluir algunos por reputarla simplemente como un pastiche, un mero producto comercial, un intento de ser una película taquillera por encima de todo,

To Have and Have Not was conceived as a follow-up to *Casablanca*, Warners' big hit of 1943, and it lifts many bits and pieces from that model, but most people now think of it as the movie that sparked off the Bogart-Bacall romance -and, praise be, sparked it off on camera. (Hamilton 205-6)

Sin olvidar que hasta hay quien ha visto en ella una "película de género", en el sentido que se daba a este término en el período de entreguerras en Hollywood, un filme marcado por el estilo de la productora que lo respaldaba: "Warner's 1944 *THAHN* is a product of a particular studio at a certain moment in the evolution of screen genres and at a particular moment in American history" (Rothman 71). Y ya en el año 2000, James Monaco en su libro *How to Read a Film*, escribiendo sobre la historia total del cine, se refiere a ella con prudencia y respeto, denominándola simplemente "drama" (297), señalando cómo "Hitchcock, Ford, Hawks, von Sternberg, and a few others may have been able to maintain a recognizable personal signature from film to film during the great age of Hollywood" (298).

En realidad, todos estos críticos tienen y no tienen razón, ya que lo que unos y otros señalan es verdad. Y éste es precisamente otro de los logros de la película: este carácter poliédrico que la convierte en un cristal con muchas caras en la que cada uno ve una cosa diferente. *To Have and Have Not* es una película de aventuras y un melodrama, y una comedia, y una historia de amor, y una película de autor, y una película de género -sea éste el que sea-, y una película taquillera, y un filme profundamente arraigado en el momento cinematográfico e histórico en que fue hecho -un magnífico exponente de su época y de su cultura-, y también es un estupendo ejemplo de trabajo en equipo, de creación compartida, de colaboración y de profesionalidad individual y colectiva. *To Have and Have Not* es un clásico del cine, cuya vigencia cinematográfica ha quedado más que demostrada si no ya por la revisión crítica de que está siendo objeto, por sus múltiples reposiciones cinematográficas y ediciones en vídeo, por más que muchos la menospreciaran -y que todavía la menosprecien aquí y allá- considerándola una película menor, intrascendente y popular, entendiéndolo por esto último algo vulgar e inferior.

Pero además de todo lo dicho, *To Have and Have Not* también es un estupendo ejemplo de cómo se puede llevar al cine un material literario difícil, de cómo se puede ser fiel desde la transgresión y de cómo una adaptación cinematográfica no necesariamente es una ilustración gráfica de un texto literario, sino una vuelta de tuerca más en un entramado narrativo, una re-creación artística de unos personajes y de unas circunstancias, como lo fueran en su día las múltiples versiones que diferentes rapsodas ofrecían en griego o en latín de las peripecias de los héroes y dioses olímpicos.

Y es precisamente en esta última faceta del poliedro *To Have and Have Not* donde la mayoría de los críticos se pone de acuerdo: es opinión compartida por muchos el que la película poco tiene que ver con la novela. Gene D. Phillips en su libro *Hemingway and Film* señala sobre esta adaptación,

Despite the parallels between the typical Hawksian hero and the typical Hemingway code hero which can be found in comparing book and film, many film critics voiced their disappointment [respecto a su parecido con] Hemingway's novel. . . *To Have and Have Not* is a popular and entertaining motion picture with lots of action and suspense and some Hoagy Carmichael songs . . . In any event, the movie sent people back to the book since the Grosset and Dunlap tie-in edition of the novel went through three printings during the period in which the film was in general release. (58-9)

Incluso quienes aceptan que la novela o la película, o ambas, son obras muy interesantes concluyen sus reflexiones apuntando su disimilitud. Recordemos las palabras de Beegel afirmando que la novela es "virtually unrecognizable in the film" (100). Y las de Kawin:

The points of contact between this novel and the film that uses its name are slight. Walter Brennan's Eddy is related to the novel's rummy Eddy and also to Albert Tracy. The fishing scene with Johnson is hardly changed, and in both stories Morgan's financial hardship leads to his having to deal with radicals. The Gordons undergo several metamorphoses until Helen and Helène show up as Helene de Bursac and Gordon is lost in the shuffle. Wesley becomes Horatio, and the *Queen Conch* keeps her name but changes ownership. And that's about it. (*To Have* 15)

O las de Robin Wood en su artículo "To Have (Written) and Have Not (Directed)": "His movie is in no real sense a version of the novel. Only the first ten minutes -the scenes involving Mr. Johnson, the would-be-big-game fisherman- have anything much to do with the original" (v. Rothman 70). Una idea que repite Jorge Gorostiza coincidiendo también con lo que al respecto nos decía Kawin,

Lo único que se conserva de la novela en la película es una parte del primer episodio, la pesca con Johnson . . . también se repiten algunos nombres de los personajes - Harry, Marie, Johnson y Eddie [*sic*]- y de la lancha de Harry que en la película se llama Queen Conch . . . (Gorostiza 90)

Es tal el consenso que casi parece desprenderse de una repetición concatenada o de un acuerdo tácito.

Únicamente William Rothman cierne la sombra de una duda con su artículo "To Have and Have Not Adapted a Novel", donde expresa sus reticencias ante todos estos críticos que él considera hacen "an unacceptable oversimplification" (70). Como veremos a continuación a Rothman no le falta razón ya que Hawks ha y no ha adaptado la novela de Hemingway. No la ha adaptado para aquéllos que esperen de una adaptación una visualización de la peripecia dramática leída en la novela -decíamos anteriormente algo así como el texto ilustrado con imágenes-, pero sí la ha adaptado para aquéllos que esperen encontrar unos personajes y unas circunstancias similares, una estructura y un estilo semejantes, unos temas compartidos... re-creados en una película que ha tomado como punto de partida un libro.

Los elementos formales y conceptuales presentes tanto en la novela como en el filme son tantos que resulta perfectamente legítimo afirmar que es una buena adaptación de la novela de Hemingway. De hecho, y a pesar de que otras adaptaciones de la novela filmadas posteriormente han seguido mucho más literalmente los hechos descritos en el original literario, es la mejor de todas las realizadas sobre este libro hasta el momento. En esto último hay unanimidad en la opinión crítica.

¿De qué trata *To Have and Have Not*? De un patrón de una embarcación que vive de alquilarla a desconocidos que salen puntualmente a la mar para practicar la pesca mayor o transportar algo. Su nombre es Harry Morgan y es americano, duro, seco y frío, y valiente y violento cuando la circunstancia lo requiere, y profundamente individualista -personal y profesionalmente-. Sólo tiene un talón de Aquiles: Marie, una mujer experimentada que le adora. Morgan a pesar de ser muy atractivo, que no guapo, es

reacio a involucrarse con cualquier mujer -Marie es la excepción que confirma la regla-, tratando a cuantas se encuentra en su camino con desdén y cinismo. Nada más lejos de Don Juan que Morgan. Es un hombre de una pieza, inquebrantable, nunca pierde los nervios ni se somete ante nada ni ante nadie. Él es su propia ley. Vive de lo que gana con su barco y sólo espera que le dejen vivir su vida al día al margen de todo cuanto ocurra a su alrededor.

Su trabajo le obliga a salir a la mar a veces acompañado de otro marinero, pero no confía en él, de hecho la mayor parte de las ocasiones desprecia y maltrata a su compañero, quien por otro lado le es fiel desde su posición de inferioridad y desconocimiento de lo que realmente está pasando. Morgan tiene sentimientos contradictorios hacia su compañero de barco, ya que a pesar de su desprecio por él no puede evitar en ocasiones adoptar una actitud paternalista actuando a medias como amigo, a medias como patrón protector de su tripulación. Estando Morgan trabajando en una isla del Caribe, alquilado por un cliente, Johnson, repentinamente se encuentra sin dinero y sin cliente. Johnson es un americano aparentemente rico que humillado e irritado por no haber pescado nada en ninguna de sus salidas con el barco decide largarse sin pagar a Morgan. Esto pone a Morgan en una situación límite, ya que para sobrevivir económicamente se ve obligado a alquilar su barco para el transporte ilegal de personas. Sin dinero, ya no puede elegir entre transportarlas o no. Entre estas personas hay unos revolucionarios que se oponen a un gobierno totalitario entonces en el poder, y aunque él personalmente simpatiza con alguno de los revolucionarios, también se enfrenta con otros, y en cualquier caso deja bien claro que si les transporta es por dinero -un dinero que, por otro lado, le da a Marie-. Intenta hacerlo todo solo y no le cuenta a nadie lo que se trae entre manos, ni siquiera a Marie. En estas circunstancias se producen situaciones de extrema violencia, con disparos y muertos, y Morgan tras varios incidentes es descubierto. En confrontación

directa con los representantes del gobierno ya no tiene salida, sólo le queda rendirse, morir o matar, y no lo duda, cuando tiene que matar, Morgan mata fría y eficazmente.

Hechos y razones que se dan en *To Have and Have Not*, en ambas *To Have and Have Not*: libro y película, por lo que vemos cómo sendas narraciones convergen en estos personajes y en una circunstancia común, desdiciendo a quienes percibían concomitancias mínimas y superficiales. Y aunque diverjan en el tiempo, en el tratamiento y en el final, veremos cómo estas divergencias son más aparentes que reales.

Son disímiles en el tiempo, en primer lugar, porque Hawks cuenta el momento en que se conocieron Harry y Marie, mientras que Hemingway relata la peripecia descrita con ambos ya casados y con tres hijas; y, en segundo lugar, porque Hawks sitúa la acción utilizando como gobierno totalitario el de Vichy en Francia durante la Segunda Guerra Mundial y como revolucionarios a la oposición antifascista, mientras que Hemingway presenta como gobierno totalitario el de Machado, un dictador militar cubano anterior en el tiempo, y como revolucionarios a la oposición democrática a favor del pueblo. Lógicamente esta divergencia temporal supone que también cambie el lugar de la acción: de Cuba a Martinica.

Pero estas dos diferencias respecto al tiempo son menos trascendentes de lo que a primera vista se pueda pensar como veremos a continuación. La primera choca a muchos, ya que en el libro de Hemingway aparece Marie descrita como: "a heavy-set, big, blue-eyed woman, with bleached-blond hair showing under her old man's felt hat, hurrying accross the road . . . [a] big ox . . . Like a battleship. Terrific" (*THAHN* 130). Una imagen que algunos encuentran irreconciliable con Lauren Bacall a los diecinueve años interpretando a Marie en la película. Pero quienes esto hacen olvidan que esta descripción es la que da de ella Richard Gordon, el fantoche que juzga a sus semejantes por su apariencia sacando la mayor parte de las veces conclusiones erráticas. Tanto es así que

Gordon, personaje-escritor dentro de la novela de Hemingway, habiendo decidido utilizarla como un personaje dentro de su novela y tras preguntarse: "What do you suppose a woman like that thinks about? What do you suppose she does in bed? How does her husband feel about her when she gets that size?", llega a afirmar: "Her husband when he came home at night hated her, hated the way she had coarsened and grown heavy, was repelled by her bleached hair, her too big breasts, her lack of sympathy with his work" (131); unas conclusiones que Hemingway, como narrador omnisciente, comenta con ironía:

He [Gordon] had seen, in a flash of perception, the whole inner life of that type of woman. Her early indifference to her husband's caresses. Her desire for children and security. Her lack of sympathy with her husband's aims. Her sad attempts to simulate an interest in the sexual act that had become actually repugnant to her. (131)

Todo lo contrario de lo que en realidad es, como vimos al referirnos a ella al comentar la novela y el guión. Recordemos cómo estando en la cama, en la página 87 de la novela, Marie le pregunta a Morgan,

'... Who's the best you ever did it with?'
'You.'
'You lie. . . .'
'No. You're the best.'
'I'm old.'
'You'll never be old.'

Y poco después, mientras él duerme, ella piensa: "I've been a lucky woman. There ain't no other men like that. . . . I've had plenty of them. I've been lucky to have him. . . . I could do that all night if a man was built that way. I'd like to do it and never sleep. Never, never, no,

never. No, never, never, never" (88). O cuando le dice: "I can think about you any time and get excited" (89). Ella, además, se interesa por el trabajo de él, y le ayuda, y le ofrece su apoyo incondicional como vemos, por ejemplo, en el capítulo V de la Parte III. Y a Marie sus hijas le importan mucho menos que su marido, como expresa en medio de un monólogo interior en el que nos cuenta que lo único que le importa es él: "I don't care about those girls" (187). Y también sabemos que Harry por la única persona por la que hace algo, a quien cuida y por quien se preocupa es Marie. La única mujer a la que desea y con quien tiene relaciones. Mostrando Hemingway con todo esto cómo todo en realidad es lo contrario de lo que piensa Gordon. ¿Con quién nos quedamos entonces? ¿Con Gordon o con Morgan y Hemingway? ¿Es la Marie de Hemingway un horror o una maravilla? Hay quien ha llamado la atención sobre el hecho de que Harry, a pesar de no parar de decirle a Marie que la encuentra atractiva (p. ej., "You don't think I look too old?"/"You look better than any of them", 89) también la llama como apelativo "old woman", afirmando que nada más diferente del apodo que Bogart le da a Bacall en el film: "Slim". Pero esto es otra vez quedarse en el análisis en la superficie, ya que ambos términos sólo son un apelativo cariñoso que a la vez inquieta o hace rabiar un poquito a la destinataria. Así, Bacall, cuando Bogart empieza a llamarla "Slim" en la película le pide que no se lo llame, y añade: "I'm too skinny to take it kindly" (secuencia 12), lo que no impide que él se lo siga llamando toda la película. Y respecto a "old woman", no olvidemos que estamos en el Caribe, donde términos como "vieja", "negra", etc., que aquí nos pueden parecer poco halagüeños, allí expresan el máximo cariño y complicidad, y se adjudican sin necesidad de que la destinataria sea vieja o negra, y con independencia de que lo sea, es decir, que si es negra o vieja, no por ello es un insulto. A veces se añade el posesivo "mi": "mi negra", "mi vieja"^{clxii}, y todos sabemos que normalmente es su parienta, su mujer querida, aunque en ocasiones también podría ser su madre, pero obviamente no es el caso^{clxiii}. Así,

prescindiendo de su físico real, Marie en ambos relatos es una mujer excepcional, atípica, directa, profundamente erotizada por Harry, por quien es capaz de hacer cualquier cosa, y que lo antepone a todo. Y también es una mujer que capta su atención y que él protege y cuida y desea, con quien él se abre, y a quien acepta que viva con él en los huecos que su trabajo, su barco y el mar, le dejan libre. Y también en ambos relatos a Marie no le importa nada el qué dirán, a su manera vive tan aislada del mundo en el que vive como Harry, y se enfrenta con quien intenta avasallarla, lo que no le impide ser una mujer básicamente buena que se apiada de los débiles. Por ejemplo, se apiada de Eddy, el borrachín a quien todos desprecian. En la novela viendo alejarse de su casa a Eddy, comenta con Harry:

'Poor goddamned rummies,' Marie said. 'I pity a rummy.'
'He's a lucky rummy.'
'There ain't any lucky rummies,' Marie said. 'You know that, Harry.'
'No,' I said. 'I guess there aren't.' (52)

Su equivalente en la película es, por ejemplo, el que mientras todos responden con desprecio o irritación a la pregunta de Eddy "Was you ever bit by a dead bee?", Marie le sigue la corriente con complicidad, como si fuera la pregunta más natural del mundo y le responde: "Were you?" (secuencia 12). Sólo ella y Harry tratan a Eddy como un ser humano, aunque sea de forma inconstante. El resto de las personas o no lo tratan -como si fuera invisible- o lo maltratan. Marie además en ambos relatos es considerada una mujer inteligente capaz de desenvolverse por sí misma. En la película lo vemos por cómo se comporta al principio, en el libro por los últimos pensamientos que le dedica Harry antes de morir, y por el monólogo interior que ella sostiene al final de la historia cuando se ha quedado completamente sola y afirma que hará algo: "Nobody's going to tell me that and there ain't nothing now but take it every day the way it comes and just get started doing

something right away. . . . I'm way ahead of everybody now" (190). Así, *To Have and Have Not* es la historia de una pareja independiente, extraordinaria, excéntrica y marginal, por más que tengan un aspecto convencional. La película nos muestra cómo se conocieron, el libro cómo se separan, y en ambos vemos que son los mismos, sintiendo y pensando lo mismo, con una identidad y una circunstancia común, la de ellos y su mundo, una sociedad hipócrita en la que el poder oficial está corrompido y es despótico con los ciudadanos, algo que Harry y Marie intentan que no les afecte manteniéndose al margen de todo y sólo ocupándose de defender sus propios asuntos. Un equilibrio precario que la falta de dinero va a romper, pues se ven obligados a involucrarse en los litigios locales para conseguir sobrevivir, aunque el precio de conseguir ese dinero sea arriesgarlo todo: sus escasos bienes, su libertad y su vida. La gran diferencia entre la novela y el filme no es que Marie sea gorda o flaca, joven o vieja, esposa o novia, sino que la historia de Hawks concluye con su unión con Harry y la de Hemingway concluye con su separación de Harry. Así, mientras que la primera es una historia feliz, la segunda es una tragedia. La historia de Hawks tiene un lado exultante, alegre: es el principio de una historia de amor. En la de Hemingway se respira un aire amargo, triste, desesperanzado: es el final de esta misma historia de amor, en la que el amor no se ha acabado, lo que hace este final aún más trágico. Pero la historia es la misma.

Tanto Hemingway como Hawks nos cuentan lo mismo: "A man alone ain't got no bloody chance". Por eso Hawks termina felizmente porque Harry ha entendido y asumido que no debe estar solo, que lo mejor que puede pasarle es tener un amigo como Eddy y una mujer como Marie, que le ayudan a salir de los líos en que se ha metido y en quienes, por fin, confía. Mientras que el Morgan de Hemingway está de vuelta, no confía en nadie, ni en Eddy ni en ninguno de sus eventuales sustitutos -no tiene ningún amigo ni ningún colega de confianza-, ni en Marie, a quien quiere proteger a toda costa, incluso al

coste de su vida. Estando solo, lo pierde todo. El final de la película de Hawks es el principio de todo, mientras que el principio de la novela de Hemingway es el principio del fin. Pero ni siquiera esta diferencia entre la novela y el filme aleja a ambas narraciones, ya que las dos plantean el mismo tema: que todos necesitamos a los demás, que sin amor, confianza y amistad no hay nada que hacer, que el hombre vertebrado con sus congéneres lo puede todo, mientras que en solitario será abatido. Hawks nos habla de una botella medio llena y Hemingway de una botella medio vacía, pero la botella es la misma. Por esto, uno cuenta una historia con tintes de comedia y el otro de tragedia, pero es la misma historia. La lección es que ni los más aptos, más listos, más fuertes e independientes se bastan por sí mismos. También ellos necesitan a los demás, por esto es por lo que nadie al escribir sobre *To Have and Have Not* deja de mencionar: "A man alone ain't got no bloody chance". Hawks señala lo importante que la camaradería, el amor y la amistad y la colaboración leal conjunta son, necesarias incluso para los más duros, y el premio es ese: amistad y amor, vida. Hemingway señala lo terrible que es vivir sin camaradería, sin posibilidad de fiarte del prójimo, sin amistad, sin colaboración leal entre unos y otros, y el castigo es la pérdida de todo, hasta la vida.

El segundo cambio temporal que señalábamos inicialmente es todavía menos significativo que el ya descrito, ya que estamos seguros de que Hemingway no escribió una novela histórica. Eligió como marco para Harry Morgan el de Machado -un dictador militar cubano entonces en el poder, y como revolucionarios a la oposición democrática a favor del pueblo- y Cuba, pero podía haber elegido cualquier otro dictador totalitario con una oposición luchando contra él desde la ilegalidad en cualquier otro lugar del agitado mundo de entreguerras^{clxiv}, mientras que Hawks sitúa la acción teniendo como gobierno opresor el de Vichy en Francia durante la Segunda Guerra Mundial y como revolucionarios a la oposición antifascista, por lo que la acción pasa de transcurrir en una

isla del Caribe a otra (de Cuba a Martinica)^{clxv}. Unas diferencias que tampoco modifican realmente el relato de ficción ni el tema tratado, ya que en ambos casos lo esencial permanece: un civil, extranjero, liberal y escéptico que no quiere meterse en política se ve forzado, por dinero, a tomar parte en un conflicto entre el gobierno de un dictador y su oposición revolucionaria -decíamos que en ambos relatos transporta y ayuda a los revolucionarios, y que al ser descubierto por las autoridades, se ve obligado a rendirse, matar o morir-. En definitiva, el mismo tema de antes: un hombre no puede vivir aislado. Antes o después, por un motivo o por otro -por dinero, por amor, por amistad, por conciencia política...- se verá forzado a entrar en el juego, y si está solo pobre de él. "A man alone ain't got no bloody chance". Cuba, Martinica..., Machado, Batista, Mussolini, Hitler... tanto da. Y, paradójicamente, en los dos casos, con el feliz final de Hawks y con el trágico final de Hemingway encontramos el mismo final: el de un hombre que prefiere cualquier cosa a rendirse, antes que eso mata o muere, o las dos cosas, pero vivo o muerto permanece invicto. Al respecto comenta Cabrera Infante: "Harry Morgan, el de apellido de filibustero, filibustero él mismo en *Tener y no tener* . . . lucha contra la mala suerte, el 'no tener' y aunque muere, vence: su espíritu inquebrantado está presente en el monólogo final de la mujer" (*Un oficio* 291).

Así, Harry y Marie Morgan son los mismos personajes en la historia de Hemingway y en la de Hawks, y su circunstancia socio-política y económica es semejante -como lo fue para la mayoría en la primera mitad del siglo XX y de forma cíclica y repetitiva (p. ej., Primera y Segunda Guerra Mundial, y en Cuba: Machado, Batista, Castro, etc.) en muchas partes del mundo-. Los más o menos veinte años de diferencia que hay entre los Morgan de Hawks y los de Hemingway suponen en estructura profunda, y en este caso, una diferencia menor. Y, además, el que haya esta diferencia proporciona al lector/espectador la posibilidad de profundizar más en estos personajes, en

esta época y en el tema que plantean. Ambos relatos son parte de la misma historia como lo son las diferentes narraciones existentes, por ejemplo, de Jasón y Medea, que globalmente nos permiten conocer mejor a estos personajes de ficción y su mundo, sus glorias y sus miserias, sus amores y sus muertes, su esfera social y política, sus excesos y sus carencias. Del rosa al amarillo o, en este caso -del *To Have and Have Not* de Hemingway al de Hawks- del amarillo al rosa. Hawks sabía muy bien lo que quería contar y quiénes eran los personajes de su historia y cuál era su circunstancia, porque todo ya estaba en la novela de Hemingway, pero también sabía que no quería la tragedia de Hemingway, que de la novela le interesaba lo que planteaba por positivo, no por negativo, de ahí que retrocediera en el tiempo, para reencontrar a Harry y a Marie en comunión, no en disolución. Comenta Hawks:

Decidimos [Hemingway y él] que la mejor manera de contar la historia era no mostrar al protagonista envejeciendo, sino mostrar cómo encontró a la chica y, en suma, mostrar cuanto había sucedido antes del comienzo de la novela. Después de cuatro o cinco días de conversaciones, me marché. Luego Faulkner y Jules Furthman escribieron un guión incluyendo las ideas que habíamos desarrollado durante nuestra cacería. (Becker 42)

Jorge Gorostiza describe la Marie de Hawks como

Una mujer de mundo . . . que en tan solo tres días se identifica con él y se entrega, sosteniendo con él memorables diálogos, como en el que ella termina: "sabes que conmigo no tienes que fingir Steve. No tienes que decir nada y no tienes que hacer nada en absoluto... o tal vez silbar. ¿Sabes cómo hacerlo verdad Steve? Tienes que juntar los labios y soplar"; o cuando llega a decirle al final: "soy difícil de conseguir. Lo único que tienes que hacer es pedírmelo". (112)

La mayoría de los críticos encuentra gratuitos los apodos que Harry y Marie cruzan entre sí. Como mucho, algunos relatan la historia de que eran los apodos reales que Hawks y su mujer intercambiaban. Sin embargo, igual que en la prosa de Hemingway, nada hay gratuito en la narrativa de Hawks. Como ya hemos visto a Marie le enfada que Morgan le llame "Slim" y no por su nombre. Le pide que deje de hacerlo y él hace caso omiso a su petición. A partir de este momento ella decide llamarle "Steve" y no por su nombre. Es su forma de vengarse, de rebelarse, de tratarle de igual a igual^{clxvi}. Incluso fonéticamente ambos apodos suenan igual.

En *To Have and Have Not* el amor lo mueve todo. En la novela es lo único bueno que le ocurre a Harry: el tener a Marie. Y ella, en gran medida, es el motor que le precipita. Muchas veces expresa su preocupación por ella, su necesidad de ganar dinero para ella: "But I was damned if I was going home broke and starve a summer in that town. Besides I got a family . . . I've got to make some money." "Yoy carry anything?" Frankie asked. "Sure," I said. "I can't choose now" (*THAHN* 27). Y en la película Harry también realiza el transporte de los revolucionarios prácticamente por Marie, como demuestra el que le diera a ella el dinero que cobra por ello para que pudiera pagarse el billete de vuelta a Estados Unidos. Marie no acepta que él corra este riesgo por ella, pero él no le hace caso, como también ocurre en la novela que si Marie llega a saber que él se está jugando la vida para mantener la casa (*THAHN* 96) en la que viven, jamás le hubiera permitido arriesgarse. Por eso él no le dice nada a ella.

Y a Hawks también le interesaba el enfrentamiento de un hombre con un mundo hostil, cruel e hipócrita, pero no estaba especialmente interesado en Cuba^{clxvii}, no era historia lo que quería hacer, sino ficción. A Hawks, como a Hemingway, lo que le interesaba era reflexionar sobre lo supuestamente legal (el gobierno, el sistema, el poder) y sobre la supuesta legitimidad de lo ilegal (la oposición, los revolucionarios), sobre cómo

unos y otros son cuestionables, y sobre cómo a pesar de esto uno ha de entrar en el juego si no quiere ser arrastrado por las corrientes que inevitablemente le acaban atrapando, pues lo queramos o no somos parte de una comunidad, y en tanto que parte, partícipes. Ambos autores querían hacer patente lo injustos e indiferentes que los gobiernos son con los individuos, sobre todo los gobiernos totalitarios. Hemingway, más radical, critica tanto a los totalitarios como a los democráticos (p. ej., al estadounidense en el capítulo II de la Parte II, y en la página 74, donde concluye diciendo: "I don't know who made the laws but I know there ain't no law that you got to go hungry", y a través de personajes como el abogado Bee-lips). Algo que Hawks no despista totalmente, o ¿qué podemos pensar de un gobierno -el estadounidense- a cuya embajada o equivalente sus ciudadanos no acuden ni siquiera cuando tienen unos apuros como los que viven Harry y Marie? ¿Tal es el escepticismo social de los miembros de este país? Y, ¿qué podemos pensar de una sociedad en la que los hombres de éxito, supuestos ciudadanos de pro, son individuos como Johnson? Y los revolucionarios también quedan puestos en evidencia por sus actos y su corte personal tanto en la novela como en el filme. Si los de Hemingway son una mezcla de brutos asesinos y de niños ricos jugando a ser William Tell, en la película Hawks tampoco se queda corto en la crítica. El líder de los revolucionarios también es un hombre de clase alta, Paul de Bursac, que además es un cobarde y un hombre nervioso dominado por su mujer, un revolucionario al que si no le acompaña su mujer no se mueve. Y la Sra. de Bursac es una mujer que va a hacer la revolución con tacones y con sombrero y que protesta por todo, como una turista rica e impertinente, llegando incluso a flirtear con Morgan mientras su marido yace cerca con una herida de muerte. Una mujer que presume de fuerte, y cuando ve salir sangre de una herida, se desmaya. Son revolucionarios torpes y ridículos, como los de Hemingway, aunque menos violentos y más honestos. En cualquier caso, en ambos relatos la crítica es demoledora, tanto del *establishment* como de la

oposición, por más que el *glamour* de Hollywood haya hecho que muchos no perciban lo ridículo de los personajes, fascinados por su magnetismo físico, como, por ejemplo, en el caso de los Bursac, un matrimonio con claras concomitancias formales con los Laszlo de *Casablanca*, aunque conceptualmente tengan más en común con los Gordon de Hemingway. Los Bursac recogen mezclados en la película algunos de los temas que presentan los Gordon y los revolucionarios de Hemingway en la novela. Con los primeros tienen en común el que sean ricos y presumiblemente intelectuales con conciencia social (Gordon escribe novela social y Bursac directamente se implica en un proceso revolucionario). Y también comparten rasgos en común las esposas de ambos, ya que son mujeres que aunque viven con sus maridos supuestamente como amantísimas esposas, en realidad íntimamente no respetan a sus maridos, a quienes consideran ídolos con pies de barro (Bursac como revolucionario y Gordon como escritor de éxito de la izquierda intelectual americana); sesgadamente ambas flirtean románticamente con otros hombres y ambas son la antítesis de Marie, mujer de una pieza, como Morgan, y totalmente entregada a él. Y con los revolucionarios de Hemingway los Bursac tienen en común el que ambos encarnan las dos variantes más importantes de revolucionarios que hay en la novela. El marido, correcto y cortés, recuerda a Emilio, el joven rico que en la novela le pide perdón a Morgan porque su amigo fuera de control haya matado a Albert, su compañero; es un revolucionario con el que, a pesar de todo, Morgan -en el filme y en el libro- simpatiza de alguna manera. Mientras que la esposa es lo contrario, nerviosa, imprevisible e impertinente, como Roberto en el libro, y como éste ella es también quien más irrita a Morgan. Obviamente los Bursac ni son asesinos ni traidores como los revolucionarios de Hemingway, pero funcionalmente representan ambas tendencias de afinidad y repulsa en Morgan hacia ellos y lo que hacen. En *Hélène* de Bursac encontramos además a otro personaje del libro: a Mrs. Laughton, también rica y casada con un hombre cobarde, y que

intenta flirtear sin ningún éxito con el Harry Morgan (capítulo VII, Parte III) de la novela. Y de los revolucionarios que aparecen en la primera parte del libro, quedan en la película los revolucionarios que aparecen en la primera parte del filme, y tanto unos como otros son abatidos a tiros por la policía social encubierta, y desaparecen de la acción muy pronto, dando paso a los que acabamos de describir.

Pero los paralelismos entre el libro y la película no sólo son temáticos y están en la caracterización y relaciones de los personajes, sino que también son estructurales y estilísticos. Así, la novela consta de tres partes:

Part I - Harry Morgan - Spring 44 páginas
Part II - Harry Morgan - Autumn..... 14 páginas
Part III - Harry Morgan - Winter 121 páginas

Y la acción dramática de la película se desarrolla en tres días con sus respectivas noches:

Día 1º 41' 52"
Día 2º 24' 46"
Día 3º 29' 8"

Un planteamiento que ya aparecía en el guión:

Día 1º 51 páginas
Día 2º 22 páginas
Día 3º 41 páginas

La idea de dividir la acción en tres días fue de Faulkner como señala Kawin en el prólogo que antecede al guión de la Warner publicado en 1980: "[Faulkner] shortened the story to three days (a major improvement), and firmed up both the plot and its logistics by having

Morgan and Marie take rooms in the same hotel" (*To Have* 35). Tres días, tres estaciones, tres actos dramáticos clásicos.

También tanto en la novela como en la película se plantean tres salidas de Harry Morgan a la mar. La primera es prácticamente idéntica en ambas: salen de pesca mayor con Johnson, el cliente americano por culpa del cual se queda sin blanca. La segunda en el libro es con alcohol ilegal y en el filme con los Bursac, pasajeros ilegales. Y la tercera es en ambas historias la salida concluyente, la definitiva, la que da fin a cada relato respectivamente: en el libro es con los revolucionarios, acabando con la muerte de Morgan, y en la película es la fuga de todos en barco huyendo de Martinica -esta salida no la vemos, pero el último plano de la película es Harry, Marie y Eddy dirigiéndose con su equipaje hacia el barco para salir mar adentro en medio de la niebla-.

Y si en el libro vamos de la primavera al invierno, en el filme vamos de la luz del sol a la oscuridad de la noche hecha aún más espesa por la niebla. La película empieza de día, a pleno sol, y acaba de noche, en la escena que hemos descrito con los protagonistas desapareciendo entre la niebla. Además, de día en día las acciones que transcurren de día y en exteriores son menos. De hecho, el tercer día transcurre totalmente en interiores, dentro del hotel. Podríamos decir que la película se va haciendo cada vez más oscura y nocturna, algo que ocurre en proporción a la tensión que vive Harry Morgan, cada vez más acosado por la policía y sumergido en una espiral de acciones delictivas cada vez más graves. Esta espiral se da también tanto en el libro como en el filme -aunque no coincidan los delitos-. En el libro primero transporta a chinos ilegalmente, luego alcohol también ilegalmente y finalmente revolucionarios al margen de la ley. En el filme primero transporta revolucionarios, luego cura la herida de un revolucionario al que persigue la policía y que está escondido en el sótano del hotel, y finalmente va a volver a transportar revolucionarios nada menos que a la Isla del Diablo donde se encuentra una terrible y

peligrosa prisión. Esta oscuridad frecuentemente es rota por la llama de una cerilla, o por la luz tamizada de una pantalla o por un quinqué, produciendo una rica textura de blancos y negros dentro de la cual la luz siempre recae sobre aquello que dramáticamente lo exige, en una especie de coreografía de la luz que permite que cada fotograma sea un cuadro narrativo completo por la composición de los elementos y por la utilización semántica de la luz. Y la luz también frecuentemente aparece tamizada por el humo de los cigarrillos o por los listones de una persiana o por la misma niebla que hace que todo tenga una intensidad y ambigüedad muy acorde con la historia de Harry Morgan: tener y no tener luz, estar y no estar claro lo que él y nosotros vemos y sabemos, y nos muestran (película) o nos cuentan (novela). Quim Casas señala que en la película se respira una atmósfera que "llega a hacerse enfermiza y afecta tanto a la intriga como a la historia de amor entre la pareja protagonista" (268).

La estructura tripartita no sólo la encontramos en el uso del tiempo real y del tiempo dramático, y en tantos temas y movimientos dramáticos como hemos descrito ya hasta el momento, sino que también la utilizan Hemingway y Hawks en el ámbito espacial. Así, para Harry Morgan su espacio natural es el mar, un territorio que domina, donde se siente libre y donde sabe más que nadie. El mar, además, es su medio de vida, de él se nutre física y espiritualmente. Para él el mar es como el aire. En tierra, sin embargo, habitan sus enemigos, personas en las que no confía o a las que desprecia. Cruzar el puerto puede ser peligroso -como lo muestra el que les escucharan subrepticamente a él y a Johnson unos espías del gobierno nada más atracar al comienzo de la película, o como la amenazante misiva que recibe de los revolucionarios en el *Pearl of San Francisco Café* en el capítulo II de la primera parte del libro (*THAHN* 35). Para él sólo hay un lugar seguro en el que se siente bien en tierra: aquél en que vive con Marie, su casa en la novela y el hotel

en el filme, ya que lo que para Harry en el libro es su casa, en la película es el hotel. Estos tres niveles espaciales también presentan una estructura concéntrica:

TIERRA TIERRA MAR
ámbito personal ámbito público

libertad
seguridad y amor peligro independencia
dominio

casa/hotel muelle, calles,
de comisaría... su barco
Harry y Marie

Unos círculos concéntricos como los que Hawks utiliza para abrir la película: penetrando con la cámara sobre tres mapas, el del Mar Caribe, el de "Martinique" y finalmente el de "Fort de France".

Sobre *To Have and Have Not*-película Kawin manifiesta que "coherence may be its most remarkable feature. Such apparent seamlessness as the final work manifests is one of the marks of great art" (*To Have* 42). Y es que Hawks, como Hemingway, controlaba hasta el más mínimo detalle de su narrativa, el fondo y la forma, lo que aparecía en imágenes y las elipsis, lo que se decía, lo que se insinuaba y lo que se mostraba, superponiendo a veces planos contradictorios de significado para permitir al espectador ser más listo que el narrador y, leyendo entre líneas, comprender que en realidad lo que nos estaban contando era justo lo contrario de lo que nos estaban diciendo. Como con Hemingway, en su narrativa hay quien ve un plano de significado y hay quien vislumbra siete -en una concatenación *ad infinitum* de relaciones y significados nunca casuales-. La depuración a la que somete a su material hace que su historia aparezca ante nosotros en sus huesos, en un esfuerzo radical por contar lo máximo con los mínimos elementos. "La

rapidez, la concisión, la levedad, el ritmo . . ." (Garsault 74) le caracterizan. Por ejemplo, "Hawks would rearrange the dialogue into his own 'three-cushion' style, full of interruptions and overlapping lines" (Kawin, *To Have* 35), una forma de dosificar y contraponer la información que nos recuerda claramente a la de Hemingway. El mismo Hawks reconoció en las largas conversaciones que mantuvo con Joseph McBride que lo había aprendido de Hemingway: "I [Hawks] learned it from Hemingway. Noël Coward came to see me once . . . and said, 'What do you call the kind of dialogue that you use?' And I said, 'Well, Hemingway calls it oblique dialogue. I call it three-cushion. Because you hit it over here and over here and go over here to get the meaning" (McBride 30). Jorge Gorostiza ha traducido este término por a "tres bandas" (90). En *To Have and Have Not* encontramos montones de escenas resueltas de esta manera. De hecho, cada vez que están juntos Harry, Marie y Eddy, se pone en marcha este mecanismo, o cuando mantienen una conversación Harry, Marie y Gerard, mezclando temas, preguntas y respuestas cruzadas, a una velocidad vertiginosa que, sin embargo, no se nota. Como señalan Bruce F. Kawin, "The most accomplished characteristic of Hawks's films is their rhythm, and *To Have and Have Not* shows this aspect of his work at its best. . . . It is not just a matter of the meter and pace of dialogue, but of the way dialogue, music, camera position, and actor movement are gracefully coordinated" (*To Have* 43), y Jean-Luc Godard,

Here our art reveals its transcendence most strongly, making the beauty of the object signified burst forth in the sign. . . . Where Preminger uses a crane, Hawks is apt to use an axial cut: the means of expression change only because the subjects change, and the sign draws its signification not from itself but from what it represents, from the scene enacted. . . . All I mean to claim is that the *mise en scène* of *To Have and Have Not* is better suited than . . . (28)

Además, Hawks casi nunca mueve la cámara, y casi siempre la coloca a la altura de los ojos, como mucho ocasionalmente se permite cortos *travellings* para acompañar un movimiento de entrada rápida e inesperada, como, por ejemplo, cuando en el hotel irrumpe la policía. Esta forma de rodar permite al espectador sentirse como uno más dentro de la acción, como un testigo invisible de unos hechos que están ocurriendo, permite tener sensación de objetividad. Gorostiza afirma que Hawks rueda *To Have and Have Not* "de una forma 'invisible', intentando que no se note la cámara" (119), o sea al propio autor, algo que nos lleva otra vez a Hemingway y su forma llana y aparentemente sencilla de contar las cosas, convirtiendo al lector en testigo supuestamente objetivo de la acción, como si nos estuvieran refiriendo una crónica periodística de una acción real.

Hawks es un clásico por antonomasia, por lo que no sorprende que lo comparen con Shakespeare (Kawin, *To Have* 48) o con Chaplin (Gorostiza 131). El equilibrio que se desprende de *To Have and Have Not*, la mezcla de humor y crueldad que tiene, la ligereza con que aborda y resuelve cuestiones fundamentales, la convierten en una magnífica película. "*To Have and Have Not* is a film that makes its audience happy. There is a completely satisfying balance" (Kawin 47). Y lo que muchos no han comprendido es que la alegría que destila su obra y el recuerdo de quienes con Hawks trabajaron, fluidamente y con buen humor, no supone para nada ligereza en su trazo como autor. Como narrador defendía su terreno con uñas y dientes, como muestra, por ejemplo, el que fuera capaz de enfrentarse y molestar al propio Warner deteniendo el rodaje en cuanto él aparecía por un estudio que era de su propiedad para ver cómo iban las cosas:

Another aspect of Hawks's controlling behaviour is that he refused to work while Jack Warner was on the set; this practice was all to the good, since Warner was by all accounts a hostile, meddling, and at times downright stupid person. There's a wonderful story about Warner's sending Hawks a telegram during the shooting of

The Big Sleep: "Word has reached me that you are having fun on the set. This must stop." (Kawin, *To Have* 39)

Un buen humor y una alegría de vivir que impregna la mayor parte de la obra de Hawks, no sólo *To Have and Have Not*-película. Un talante que no compartía con Hemingway, mucho más taciturno y agónico, por más que ambos autores tuvieran tantas pasiones en común -la pesca, la caza, la aventura, el riesgo, la buena vida...- y fueran narradores de igual magnitud y calado, de similar magistralidad y sencillez, igual de independientes y de duros, e incluso compartieran formas y estilos narrativos comunes (técnica del iceberg, diálogos a tres bandas, claridad, precisión, economía, etc.). Pero tratando en este caso los mismos temas uno lo hace de forma alegre y ligera, y el otro de forma trágica y pesada^{clxviii}, lo que ha hecho pensar a muchos que no nos están hablando de lo mismo, pero no es así, ya que nos presentan la misma moneda vista desde diferentes perspectivas: uno nos ofrece la cara y el otro la cruz.

Y la alegría y buen humor que emanan de esta película no sólo se deben a Hawks, también a las peculiares circunstancias que rodearon a los que en ella participaron, algo que a pesar de lo que a primera vista parece no podía ir más a favor de la historia narrada en la novela por Hemingway. ¿No nos contaba Hemingway que Harry Morgan quería y deseaba a Marie a pesar de llevar tantos años casados y de la existencia dura y gris que con ella compartía? ¿No seguía Marie hechizada por Harry a lo largo de los años, sin pensar ni en pompas mundanas o ligaduras convencionales de otro orden como la maternidad u otro tipo de filiaciones, y sólo deseándole a él? ¿No es éste el único matrimonio descrito por Hemingway que funciona a pesar del paso de los años, de la dureza de su circunstancia y de la aparente vulgaridad y rudeza de ambos conyuges? Siendo así, Hawks tenía un reto añadido a todos los ya descritos: contar una historia de

amor increíble. Afortunadamente, Hawks como ya hemos dicho era un hombre nacido para ganar y, cómo no, la suerte se puso una vez más de su parte. Los actores que encarnaban en la pantalla a los protagonistas de esta radical, insólita e intensa historia de amor se enamoraron perdidamente en la realidad, con lo cual las cámaras pudieron captar la frescura y alegría que inunda a las personas cuando están enamorándose, esa embriaguez que tamiza cualquier otra vivencia que tenga el enamorado, y que le hace sentirse feliz aunque sea un desgraciado -como les ocurre a Marie y a Harry-. La intensidad de lo que sentían Bogart y Bacall era tal que hoy por hoy todavía se escriben cosas como "The term 'screen chemistry' is still defined by what Hawks's cameras captured [in *To Have and Have Not*] between Bogart and Bacall, who would marry the following year" (Barson 188). Y es que la historia de amor descrita por Hemingway en la novela es, como hemos dicho, increíble pero no imposible.

Humphrey Bogart y Lauren Bacall se casaron, tuvieron dos hijos: Steve, como el protagonista de *Tener y no tener*, y Leslie. El matrimonio duró hasta que Bogart murió dignamente a causa de un cáncer de esófago el 14 de enero de 1957. En la urna donde depositaron sus cenizas metieron también un silbato de oro que le había regalado Bacall para que silbase si la necesitaba. (Gorostiza 114)

Como Marie, Bacall también fue objeto de polémica sobre si era maravillosa o vulgar; comentarios como, "Whether or not you like the film will depend I believe almost entirely on whether you like Miss Bacall. I am no judge. I can hardly look at her . . . without getting caught in a dilemma between a low whistle and a bellylaugh" (James Agee, v. Kawin, *To Have* 50), publicado en *The Nation* (4 de noviembre de 1944), se leen con relativa frecuencia; hasta el propio Howard Hawks se refería a ella de forma ambigua (McBride 120-4). Y Bogart conoció a Bacall siendo él ya un mito en Hollywood, perseguido siempre por todo tipo de mujeres, algo que no le impidió ser feliz al lado de

Bacall, como Morgan, hasta su muerte. Y como los Morgan, los Bogart se separaron cuando él murió en una lucha sin cuartel en la que él tenía todas las de perder. Todo esto hace aún más interesante a esta obra que calificábamos al principio como una cordillera de relatos en la que la novela y el libro despuntan pero no son los únicos.

Pero aún hay más. Hawks cuando rueda esta película también está enamorado de su mujer, algo evidente si tenemos en cuenta las continuas alusiones que hacía a ella en aquella época, el que ella le ayudara a encontrar a Marie Morgan, y hasta el homenaje que él le hace utilizando en el filme sus respectivos apodos (Slim/Steve, McBride 33). Pero es que William Faulkner también lo estaba -de Meta Carpenter, script de Howard Hawks (Kawin, *To Have* 32)-, y Jules Furthman también -de su mujer (Kawin, *To Have* 19)-, y Ernest Hemingway también -mientras escribía la novela conoció a Martha Gellhorn, por quien se divorciaría de Pauline Pfeiffer (mujer muy rica con quien vivía en Estados Unidos) y con quien se casaría poco después (yéndose juntos a vivir a Cuba) (Burgess 71-9)-. De todas estas parejas, la única que permaneció unida a lo largo de los años hasta la muerte como los Morgan, fue la de los Bogart, pero esto es irrelevante en lo que a *To Have and Have Not* respecta. No lo es, sin embargo, el hecho de que todos sus autores estuvieran enamorados mientras la escribían y filmaban, ni el que cuando se ponen a filmar cómo se enamoran Harry y Marie, el actor y la actriz se enamoren también, haciendo que no veamos una interpretación de los Morgan, sino dos personas sintiendo de verdad lo mismo que ellos. Todo esto proporciona a la novela, los guiones y la película una dimensión extraña y difícil de conseguir, ya que se unen en ellos la maestría artística con la naturaleza jugando a imitar al arte, haciendo que una de las obras más idealistas, conceptuales, románticas e inverosímiles de la época sea en realidad casi una obra ya no verosímil, sino realista a su manera.

Tras el profundo examen que Bruce F. Kawin hizo del guión de esta película -que vería la luz en el libro *To Have and Have Not* (223 pp.) publicado en 1980-, este investigador escribió:

. . . there is simply no other film quite like *To Have and Have Not*, none so diverse yet so single-minded, so apparently meandering yet on reflection so efficient, so rich yet so spare -on the other hand, it is hard to think of a film that appears at first so derivative, not just of Hawks's earlier films but of Warners' most recent love-and-politics-and-Bogart-in-a-cafe romantic hit, *Casablanca*. In fact, one of the unique aspects of *To Have and Have Not* is that it is so superficially similar to and so profoundly different from the earlier melodrama. (47)

Algo con lo que estamos absolutamente de acuerdo y que fue muy reconfortante leer, no sólo porque es lo que pensábamos de la película desde el principio, sino también porque ayudaba a frenar la difusión y repetición de tantos tópicos asociados tradicionalmente a *To Have and Have Not*. Este libro de Kawin no sólo desmentía lo que otros habían dicho, sino que incluso desmentía las afirmaciones del propio Kawin expresadas en un libro suyo anterior titulado *Faulkner and Film* (194 pp.) y publicado en 1977, en donde podíamos leer:

To Have and Have Not is central to Hawks's work, but marginal to Faulkner's. It might even be considered marginal to Furthman's A great many extraliterary elements influenced the picture: for one, Warner's was interested in making another *Casablanca*, The *Casablanca* influence extended beyond Jack Warner's directives; Hawks had once swapped assignments with the director of that film, Michael Curtiz, and was now going to show, rather playfully, how he might have been made *Casablanca*. (110-1)

Justo lo contrario de lo que escribiría tres años más tarde, en 1980: "To imitate *Casablanca*, it should be by now more than obvious, was not at all Hawks's original

intention" (*To Have* 48), conclusión expresada al final del prólogo al guión y tras un análisis real del material y de sus autores, de sus fuentes e influencias.

Lamentablemente, la mayor parte de los trabajos publicados al respecto, como hemos dicho, están en la línea del primer Kawin -el de 1977-. Él mismo recoge en el prólogo al guión un montón de críticas publicadas por la prensa con motivo del estreno de la película, a mediados de los años cuarenta, que expresan esta idea que él mismo compartía antes de su análisis de las obras: "Almost all of them point out that the film has little or nothing to do with the novel, . . . most of them assume that the source of the story, of the character of Morgan, and of the political attitudes in the film was simply *Casablanca*" (50). Una idea que la crítica posterior retomaría de mano en mano, así, por ejemplo, Tom Dardis en su libro *Some Time in the Sun* (274 pp.), publicado en 1976 y reimpresso varias veces a lo largo de los últimos años, afirmaba "*To Have and Have Not* bears almost no resemblance to Hemingway's "socially conscious" novel of Cuba and Florida in the mid thirties; what it does resemble is the film *Casablanca* of 1943" (130). Y Gene D. Phillips en su libro *Hemingway and Film* escribía en 1980: "many film critics voiced their disappointment that the movie [*To Have and Have Not*] was in some ways more like *Casablanca* than it was like Hemingway's novel" (58). Y abundando sobre el mismo tema añadía,

Hawks conceded that after his adaptation of *To Have and Have Not* there was still enough material from the book to serve as the basis of at least one more film version of the novel. In fact there were two remakes of *To Have and Have Not*, the first of which was Michael Curtiz's *The Breaking Point* (1950). . . There was unconscious irony in the choice of Michael Curtiz, who had directed *Casablanca*, to direct *The Breaking Point*. (59)

Sin dar ninguna razón al respecto, pero perpetuando la idea. E incluso en 1990 nos encontramos con afirmaciones como "*To Have or Have Not* [sic] was conceived as a follow-up to *Casablanca*" (205), escrito por Ian Hamilton en su libro *Writers in Hollywood. 1915-1951* (326 pp.), donde éste, yendo todavía más lejos en la acumulación de errores y como ya señalábamos en el epígrafe 8.1., también le cambia el título a la obra que nos ocupa. Y así podríamos citar muchos más, pero son suficientes como testimonio del error compartido y perpetuado en cadena a lo largo del tiempo, ya que una vez más veremos cómo los datos que se desprenden de ambas narraciones -de sí mismas y del contexto en que fueron realizadas- ponen en evidencia la falta de fundamento de las afirmaciones previas.

En primer lugar hay unos datos objetivos, ajenos a ambas películas en sí mismas, que desdicen la supuesta intención de la Warner y de Hawks de imitar *Casablanca*. Por un lado está el hecho de que sabemos que la idea de que la acción de *To Have and Have Not* transcurriera en Martinica y no en Cuba fue de la Inter-American Affairs Office (Kawin, *To Have* 31) en un momento tan avanzado de la preparación de la película que incluso la segunda unidad de rodaje ya había comenzado a filmar, "Since the Cuban setting was ruled out, Jack Warner told Hawks they could not do the picture, even though some of the sets had been built, second-unit photography had already started, and close to a million dollars had been invested" (Kawin, *To Have* 31), algo que ocurrió inmediatamente después de que William Faulkner se incorporaba al guión. Y si la elección del emplazamiento geográfico es una idea que le debemos a los empleados del gobierno, la elección de la localización temporal y del contexto histórico se la debemos a Faulkner: "Faulkner suggested that *To Have and Have Not* be rewritten so that the political interest would be the conflict between the Free French and the Vichy government. . . . By saving this picture, Faulkner markedly advanced his reputation as a professional screenwriter"

(Kawin, *To Have* 32). E indudablemente, ni la Inter-American Affairs Office ni Faulkner querían imitar *Casablanca*, ni tenían porqué, ni nadie jamás así lo ha insinuado.

Pero la cosa no quedó aquí, ya que al tratar de repente la película la Segunda Guerra Mundial se ponía en el punto de mira de los censores encargados de que se cumpliera el Código Hays. En el *New York Times*, el 2 de abril de 1944, se publicaba lo siguiente:

Since the new treatment involved Europe and the present war, the picture immediately became the concern of the Overseas Branch of the Office of War Information. Furthermore, because of the over-all character of the subject and the possibility of Production Code infraction in regard to the treatment of foreigners, the Hays Office was brought into the picture. Now, as the script is being written, just ahead of production, individual scenes are sent to all three offices for review and suggestions. (v. Kawin, *To Have* 32)

Estas escenas sueltas entregadas día a día no sólo a los actores y al equipo técnico, sino también a tres oficinas gubernamentales para que dieran el visto bueno al material propuesto, son las que forman el guión de la película publicado en 1980, y que prologa Kawin: "Faulkner's scenes were written, on an average, three days before being shot. . . . but Faulkner managed to please everyone concerned and still write a good script, one that does, thirty-six years later, merit publication on its own" (32). La primera lectura conjunta del guión tuvo lugar el 6 de marzo de 1944, lo que supone que Faulkner escribió esta versión final de la película en doce días. Los últimos cambios que se hicieron sobre esta versión final están fechados el 22 de abril, y el rodaje concluyó el 10 de mayo, menos de tres meses después de que la Inter-American Affairs Office trastocara todo con su intervención. Podemos claramente inferir a partir de todo esto los deseos que Warner o Hawks tenían de hacer otra vez *Casablanca*, cuando comenzado el rodaje y gastados ya un

millón de dólares ni siquiera sabían que la película no iba a transcurrir en Cuba y que el conflicto político no iba a ser el enfrentamiento local entre el dictador cubano y los revolucionarios de la oposición.

Además, la productora Warner acababa de gastar un montón de dinero haciendo otra película parecida a *Casablanca*, un filme que había sido un fracaso a pesar de contar no sólo con la misma circunstancia política (un civil que sin quererlo realmente entra en la lucha clandestina contra el gobierno de Vichy), sino también con Michael Curtiz como director y Humphrey Bogart como protagonista,

En 1942 esta productora consiguió uno de sus mayores éxitos comerciales gracias a *Casablanca*. Al año siguiente, intentó repetirlo con otro título dirigido por Michael Curtiz, *Pasaje para Marsella* (*Passage to Marseille*), en el que Bogart era un desencantado periodista francés que también terminaba tomando partido contra el gobierno de Vichy. (Gorostiza 94)

Así, resulta inverosímil que tras el fracaso del 43 imitando la fórmula de *Casablanca* en *Passage to Marseille*, la Warner intentara repetir la misma jugada en el 44 con *To Have and Have Not*.

Tampoco resulta creíble que Bogart hubiera aceptado intentar filmar otra *remake* de *Casablanca*, ya que si ésta le había convertido en un mito de Hollywood, *Passage to Marseille*, su primera película después del rotundo éxito no había funcionado bien. Como la Warner, probablemente habría aprendido la lección: con un fracaso intentando rodar una segunda *Casablanca* tendría más que suficiente. Otro fracaso más en esta línea y se jugaba el que se diera por sentado que lo ocurrido con la primera sólo había sido un golpe de suerte.

A pesar de todo esto, ya hemos visto, la mayoría ha señalado *Casablanca* como fuente de inspiración de *To Have and Have Not*, hasta el punto de que algunos

han considerado esta última como una especie de *remake* de la primera. Los motivos que han llevado a tantos a tal error, dejando de lado la eventual superficialidad del análisis o la posible repetición de una idea leída anteriormente y que alguien puede haber utilizado para tratar del asunto de referencia, están en ciertas asociaciones que es fácil a primera vista hacer entre ambas películas. En primer lugar, al ser dos obras inmersas en unas circunstancias semejantes -una misma cultura (la estadounidense), una misma época (la de la Segunda Guerra Mundial), un mismo entorno (Hollywood, la Warner), una misma sensibilidad y preocupaciones (para ganar la guerra hemos de ir todos a una), un mismo desorden (tiempo de guerra, tiempo de amor, *carpe diem*), un mismo género (drama clásico formalmente y romántico conceptualmente, elegante y contenido, intenso y agradable, comprometido pero no intelectual; un sueño con visos de realidad)- es lógico que presenten concomitancias aparentes -como podrían compartir muchos dramas del Siglo de Oro español, por ejemplo, uno de Lope de Vega con otro de Calderón-. Pero esto que une a estas obras no es porque estén concatenadas entre sí, sino porque son el fruto de su época. Dialécticamente son obras, de alguna forma, creadas por todos, y recogen algo que está en el aire y que es compartido por los miembros de una comunidad y que es verbalizado-filmado por sus rapsodas. Así, no extraña que tengan un aire común, un entorno similar, unas preocupaciones que parecen compartidas. Además, transcurren las dos en un lugar exótico, y al ser de la misma época las personas se visten de forma parecida, los cánones de belleza se solapan, los muebles, la música, todo es del momento y en tanto que así, compartido por ambas y también comparten el mismo protagonista, Humphrey Bogart, y están rodadas en blanco y negro. Todo esto hace que a golpe de vista a muchos una les recuerde a la otra. Y *Casablanca* y *To Have and Have Not*, además, son dos filmes muy sensuales. Impregnan los sentidos del espectador. Las imágenes son sugerentes y bellísimas, el sonido aún más. En ambas la música juega un importante papel,

penetrando en el espectador y arrastrándole -en *Casablanca*- hacia estados emocionales donde la razón poco tiene que decir, donde sólo queda el sentimiento irreflexivo y básico. Son pura ficción. *Cenicienta, Blancanieves, Peter Pan, Caperucita Roja...* pero para mayores. Tan puras, auténticas y ligeras como estos relatos seculares arraigados en todos nosotros e incuestionables cuentos necesarios para seguir soñando, que es lo mismo que decir viviendo. Pero no sólo comparten todo esto, sino también cosas muy concretas: civiles escépticos y revolucionarios unidos para derrocar al tirano, amor como refugio entre tanto desconcierto, un rincón exótico animado por un pianista, una mujer que hace perder la cabeza, un hombre duro y solitario..., y además aparentemente empiezan y terminan igual: comienzan con una imagen de los mapas superpuestos de donde se va a desarrollar la acción, y terminan con los protagonistas desapareciendo llenos de buen humor de noche entre la niebla, listos para comenzar un viaje y una nueva vida.

Pero en contra de las apariencias, estas dos historias divergen en lo fundamental. Ni son los mismos personajes, ni tratan el mismo tema, ni parten de puertos similares, ni llegan a conclusiones afines... ni siquiera estilísticamente coinciden realmente ya que su afinidad es sólo aparente, otro espejismo.

Empezamos por los finales, parecidos y, sin embargo, radicalmente diferentes. Son parecidos porque, decíamos, en los dos casos el héroe -Bogart- desaparece^{clxix} entre la niebla dispuesto a emprender un viaje y comenzar una nueva vida, tras haberse enfrentado a tiros con la policía fascista y haberse colocado al margen de la ley. ¿Por qué son diferentes? Porque el final de *Casablanca*, por más música que le pongan y buen humor en la conversación entre Rick y Renault, es un final triste, e incoherente o cobarde en la línea de los melodramas burgueses convencionales. ¿Cómo hemos de interpretar sino el que Rick en vez de irse con Ilsa se vaya con Renault? Y qué tipo de hombre es Victor

Laszlo que acepta que su mujer esté a su lado sintiendo que ama a otro y que se marcha con él porque el otro se lo dice. Y qué tipo de mujer es Ilsa Laszlo que se une a Laszlo o a Rick como una hoja arrastrada por el viento, mintiéndoles a ambos de forma reiterada, y finalmente se va con Laszlo porque Rick le dice que lo haga. Y qué tipo de hombre es Rick que se atrinchera en un lujoso local en Casablanca donde vive melancólico, herido por una mujer, y cuando ésta aparece y está dispuesta a comenzar con él de nuevo, le dice que no. Y qué tipo de policía es Renault que dispara sobre la policía en el poder, arriesgando todo lo que tiene por Rick, prácticamente, un conocido.

La incoherencia de todos es tal que sorprende cómo nos engatusa esta película que resulta tan convincente. Pero lo malo no es que sea incoherente, es que es incoherente puerilmente. Los personajes cambian sus posiciones en la partida que supone el drama sin que hayamos presenciado un movimiento dramático interior en ellos que justifique el cambio. Su incoherencia es como la de los adolescentes y su miedo también. Ninguno se atreve a hacer algo incorrecto contra la moral burguesa. Todos son aparentemente transgresores y en realidad absolutamente convencionales. Y el argumento se sostiene sobre algo tan trivial que pensar sobre ello desconcierta: ¿por qué no le dijo Ilsa a Rick que estaba casada y que creía que su marido había muerto en el frente cuando progresivamente intimó con él? En tanto que ocultara su nombre no se ponían ni ella ni él en peligro. Otra enorme incoherencia del personaje, ya que ¿no interpreta la mujer honesta? ¿Es honesta pero gratuitamente mentirosa con los hombres que ama? No se entiende.

En tiempo de guerra y de miseria, *Casablanca* presenta un escenario suntuoso, unos personajes lujosamente ataviados, un mundo que no encontramos ni en tiempos de paz en el mejor de los mundos. Ricos diletantes cenando y jugando en un casino al margen de lo divino y de lo humano. *Casablanca* aparte de ser profundamente

burguesa y convencional, también es clasista. Los ricos son listos y los pobres sencillos y buenos. Y, además, es machista. Esto último contrasta sobremanera con *To Have and Have Not*, ya que Marie es la antítesis de Ilsa. Mientras que la primera es activa, independiente, libre, decidida, llena de buen humor y recursos, Ilsa es aparentemente sumisa, pero realmente mentirosa, pasiva, cobarde, indecisa, llorona, se deja llevar por las circunstancias. Como si fuera una niña, Rick al final de la película le dice: "Maybe you'll hate me for it now, but you'll be thankful the rest of your life". Ella se queda sin habla, para finalmente, tras escuchar a Laszlo decirle "It is time to go, Ilsa.", musita "God bless you, Richard." (Thomas, *Casablanca* 166-7) y obedece a ambos montándose en la avioneta. Pocos finales pueden presumir de ser más socialmente correctos. Si Ilsa no fuera Ingrid Bergman jamás hubiera cautivado al mundo. El personaje no es atractivo, Bergman sí. Y esa época fue uno de sus mejores momentos. El hechizo de *Casablanca* es una de las mayores pruebas de la fuerza del *star system*: no importa lo que pase en escena o lo que digan los actores, lo que de verdad importa es quién lo dice. Y la música también contribuyó sobremanera a que nos atrapara a todos en sus redes. Sin embargo, si uno se permite el lujo de ver *Casablanca* y *To Have and Have Not* media docena de veces, lo que estamos viendo empieza a adquirir otra dimensión. La primera, cada vez resulta más artificial, menos consistente, más hueca, todo lo contrario de lo que le pasa a la segunda. Michael Curtiz, al fin y al cabo, siempre ha sido considerado un buen artesano, un buen técnico, uno de los mejores, pero no un autor, y en cualquier caso un director de factura muy inferior a Hawks, y no porque Curtiz sea regular, sino porque Hawks es genial, y esto se nota en ambos filmes. Ni los personajes, ni el argumento, ni los temas tratados, ni la hondura o la sutileza del tratamiento, ni el estilo narrativo, ni la dirección de la película llegan a ser la mitad de consistentes e interesantes de lo que lo son sus equivalentes en *To Have and Have Not*. En réplica a las continuas alusiones hechas a *Casablanca* en

relación con *To Have and Have Not*, Charles Einfield, director de publicidad de la Warner, escribió

una circular que distribuyó entre los que allí trabajaban:

Polish up the picks, shovels and pans for the gold mine on the way in Howard Hawks' production of Ernest Hemingway's *To Have and Have Not*, which we sneaked last night and which is not only a second *Casablanca*, but two and a half times what *Casablanca* was. Here is a story of adventure and basic sex appeal the likes of which we have not seen since Morocco and Algiers. Bogart terrific, . . . Bacall . . . distinct personality who positively will be star overnight. Nothing like Bacall has been seen on the screen since Garbo and Dietrich. . . . If this sounds like I'm overboard, well I am. (v. Kawin, *To Have* 49)

Y el propio Kawin hizo un análisis comparativo rápido entre ambas películas:

Casablanca is romantic, but *To Have and Have Not* is a romance. *Casablanca* is centrifugal and compelling, a real gut-wrencher and tearjerker full of gauze shots and "big scenes" such as the singing of the "Marseillaise" and the magnificent conclusion. *To Have and Have Not* is more disciplined, open-handed, airy, elegant, cool, straight. It is almost the difference between Greek and Latin, or between Chaplin and Keaton. Even the songs point to this categorical difference. The romantic beauty of Ingrid Bergman and her [*sic*] Bogart is dreamily focused and intensified in "As Time Goes By," one of the most irresistible pieces of nostalgia in all sound film. The lithe sexiness of Lauren Bacall and Bogart is sharpened, highlighted and directed into action by "Am I Blue" and "How Little We Know" . . . Carmichael's songs comment on the action in a light manner rather than drench it in emotion. . . . [*Casablanca*] leans toward overstatement and the other toward understatement . . . (*To Have* 48-9)

Casablanca presenta un mundo en el que los revolucionarios son como idealmente deberían ser, los policías prácticamente también, y hasta los personajes escépticos y marginales tienen buen corazón y en el fondo son unos sentimentales (v. Thomas, *Casablanca* 167) -sólo los nazis son rematadamente malos-, mientras que en *To Have and*

Have Not todo es menos definitivo, todo es cuestionable y cuestionado, hasta el mismo amor de una pieza de Marie por Harry, en las canciones que ella canta en el hotel, son inquietantes y están llenas de una ironía que pone un signo de interrogación a sí misma y a sus sentimientos. Con toda la seriedad del mundo los protagonistas de *To Have and Have Not* se ríen de sí mismos. *To Have and Have Not* es una película madura a pesar de su género y envoltura, *Casablanca* es el sueño del adolescente que todos llevamos dentro hasta la muerte. Con todo esto, para nada pretendemos devaluar *Casablanca* o menospreciar su audiencia, sólo de forma concreta explicitar algunas de las diferencias que entre ambas películas hay, y que hacen que no se las pueda relacionar más que en un nivel superficial, pues el análisis desvela diferentes significados con diferentes significantes entre ambas historias, justo lo contrario de lo que ocurre entre la novela de Hemingway y la película de Hawks.

To Have and Have Not aparte de ser una historia de amor y una película de aventuras y un filme político, también es una película dura, irónica, crítica, templada y cargada de significados como corresponde a la narrativa de Hemingway y a la de Hawks. Tanto es así que la censura franquista prohibió su exhibición en España, "Algún nefasto censor decidió que no era apta para los españoles, por lo que la descubrimos cerca de treinta años después cuando la emitió TVE y tuvimos que esperar a 1976 para verla proyectada en la pantalla . . ." (Gorostiza 102).

Casablanca también fue censurada en España, pero apenas unas frases como muestra la siguiente línea de diálogo pronunciada por Claude Rains (Captain Renault),

Versión original:

Because, my dear Rick, I suspect that under that cynical shell, you're at heart a sentimentalist. Oh, laugh if you will, but I happen to be familiar with your record. Let me point out just two items. In 1935 you run guns to Etiopia. In 1936 you fought in Spain on the loyalist side.

Versión doblada:

Pues porque sospecho que bajo esa cínica concha hay en usted un sentimental. Oh, no ponga esa cara. Estoy muy familiarizado con su expediente. Le citaré sólo dos detalles. En 1935 introdujo armas en Etiopía. En 1938 luchó como pudo contra la anexión de Austria.

La confusión que en torno a estas dos películas siempre ha habido ha llevado a que los errores en torno a ellas se perpetúen hasta en la calle, su narrativa convertida ya en moneda de curso común entre todos nosotros, expertos y legos. Así, el destino caprichoso quiso también que de ambas películas se hiciera popular una línea de diálogo que no existe en ninguna de ellas. En el caso de *Casablanca* es "Play it again, Sam", unas palabras que jamás pronuncia Bergman^{clxx}, que en realidad dice:

ILSA. Play it, Sam. Play "As Time Goes By."

SAM. I can't remember it, Miss Ilsa!

ILSA. I'll hum it for you.

He begins to play it very softly.

ILSA. Sing it, Sam

(v. Thomas, *Casablanca* 141)

Y en *To Have and Have Not* la frase que todos atribuyen a Bacall y que ella nunca pronunció es "If you need me, whistle". En su lugar dijo,

MARIE : Okay. You know you don't have to act with me, Steve. You don't have to say anything, and you don't have to do anything. Not a thing. Oh, maybe, just whistle. You know how to whistle, don't you, Steve? You just put your lips together and blow.^{clxxi} (Kawin, *To Have* 198)

CONCLUSIÓN

Consideramos que una adaptación es esencialmente una película, es decir, *cine*, por más que en su origen haya un libro, y en tanto que tal tendría que ser calibrada en cualquiera de los casos, lo que supone que la fijación que al considerarla algunos tienen con la literalidad/fidelidad de la adaptación al original literario más bien estorba al juicio, y pone en entredicho no a la adaptación, sino a quien así se pronuncia. De la misma manera encontramos que la transgresión, traición para muchos, es en muchas más ocasiones de lo que parece una forma de fidelidad en este género y no invalida la adaptación como creemos queda demostrado no sólo a través del análisis práctico aquí realizado, sino por el propio ejercicio de la cinematografía a lo largo del tiempo y por las críticas más rigurosas que al respecto se han publicado y que hemos recogido en este trabajo.

Para probar esto y explicar su auténtico alcance hemos empezado por desarrollar un corpus teórico que proporcionara las claves fundamentales con las que poder defender nuestra línea de pensamiento. Con este objetivo hemos ahondado sobre cuestiones como qué es el cine, quién es su autor, y cuáles son los recursos narrativos con los que nos cuenta su historia, para a continuación someter a revisión de forma exhaustiva el concepto de adaptación, examinando también el *statu quo* de la crítica analítica aplicada específicamente a las adaptaciones. Con ello hemos querido ofrecer respuestas concretas y cimentadas en la propia experimentación fílmica y en el análisis de las diferentes teorías cinematográficas y críticas, ya que, paradójicamente, la aparente accesibilidad de la materia cinematográfica y los múltiples atributos de que goza el cine dificultan la apreciación de su idiosincrasia, lo que frecuentemente lleva a su sesgada intelección y/o utilización en los más diversos foros. Una vez horadado el terreno en busca de los estratos

más fructíferos en los que germinar, hemos experimentado este corpus teórico inicial con una cepa especialmente fructífera: un grupo de escritores-guionistas de la Generación Perdida, y dentro de ella específicamente con William Faulkner, en tanto que adaptador, y su adaptación de la novela de Ernest Hemingway *To Have and Have Not*, dirigida por Howard Hawks. Con ello hemos querido evidenciar la consistencia teórica y práctica de la tesis propuesta.

De este modo, estructuralmente esta tesis es como una pirámide en la que vamos desde lo general a lo particular. En la supuesta base de la pirámide hemos analizado el cine, en un nivel inmediato superior, su autor y su lenguaje, y siguiendo hacia arriba, nos hemos centrado en un tipo de cine: las adaptaciones y la crítica analítica en torno a ellas, para, subiendo otra vez de nivel y concretando aún más el examen, entrar en una generación de escritores-guionistas, y, más hacia arriba en la pirámide, profundizar en uno de ellos, William Faulkner, para ya en la cima, analizar críticamente una de sus adaptaciones, *To Have and Have Not*. Una línea argumental que también nos ha permitido vehicular causalmente nuestras hipótesis desde la reflexión teórica ("ontología del cine"-- "autor/lenguaje"--"adaptación en general/crítica") hasta su aplicación práctica ("praxis del ejercicio de la adaptación [una generación]"--"autor de adaptaciones [Faulkner]/su obra fílmica"--"adaptación específica [*To Have and Have Not*]/crítica").

La elección de la Generación Perdida como laboratorio de trabajo ha colmado todas las expectativas expresadas en las primeras páginas. La vastedad y calidad de su obra literaria y fílmica es tal que justificaría por derecho un caudal de investigadores dedicados por entero a ella. De hecho, en el ámbito literario los hay, donde se produce un vacío insólito es en el cinematográfico, en el que el número de investigaciones científicas y reputadas es llamativamente exiguo. Por ello, el análisis crítico práctico que hemos realizado en este trabajo tiene una doble intención, la de contribuir al desarrollo de una

CONCLUSIÓN

línea de investigación tradicionalmente desatendida y de plena vanguardia -y con ello colaborar a mitigar el ignominioso abandono en el que hasta hace muy poco ha estado la obra cinematográfica de estos autores- y la de permitirnos someter a revisión en la praxis, hasta sus últimas consecuencias, las tesis teóricas inicialmente propuestas.

De esta forma, hemos entrado en el debate, ya secular, que intenta dar respuesta a la cuestión aquí fundamental aceptando como premisa inicial la conclusión de André Bazin de que "el cine es un lenguaje" (30) y poniendo de manifiesto la falta de fundamento de las aproximaciones profesionales a las adaptaciones o al propio cine partiendo de presupuestos ajenos a su propia naturaleza. Al analizar qué tipo de lenguaje es el cine hemos mostrado su naturaleza secuencial y narrativa, y cómo, siendo literatura, también es pintura, y música y danza, y escultura y arquitectura, y también movimiento, y cómo el movimiento es emoción, y en tanto que todo esto "extrae la mitología esencial y eterna del ser humano" (Gubern 7), lo que nos ha llevado a la conclusión, como hemos visto en el capítulo 1, de que utilizar un lenguaje autóctono dentro de la narrativa cinematográfica no está vinculado a la palabra sino al ritmo de sus imágenes, del montaje, a la posición de la cámara y al ángulo elegido, a su iluminación y profundidad de campo, al tipo de encuadre, a la duración de un plano, al gesto de un actor... es decir, básicamente, al estilo narrativo. De aquí que buscar en una adaptación la palabra, el texto literario original, sea, ya como punto de partida, un contrasentido por más que a algunos les parezca natural.

Sólo desde la comprensión de que un filme, una adaptación, es potencialmente una obra de arte singular, y en tanto que tal, portadora de todas las licencias inherentes a la condición artística, podremos precisar qué decía Bazin cuando afirmaba la condición lingüística del cine. Aceptar esto supone asumir el carácter experimental inmanente al arte, y no sólo inmanente por derecho, sino también por

CONCLUSIÓN

necesidad, ya que no es lo mismo acertar con una narrativa propia que lograrlo con fórmulas ya utilizadas por otros y de las que, en el mejor de los casos, sólo seríamos buenos copistas.

Hemos considerado también cómo al analizar la materia cinematográfica tampoco podemos dejar de tener en cuenta los factores extrafílmicos que condicionan las respuestas del público y de la crítica frente a una película, factores -como lo muestran muchos de los ejemplos citados en la investigación- ajenos a la propia calidad del filme. Por eso hay que tener mucha cautela y no confundir fracaso comercial con fracaso cinematográfico, y viceversa, ya que es muy posible encontrar obras maestras en películas que apenas son conocidas y que han pasado desapercibidas por los circuitos de exhibición -películas que muchas veces acaban por ser exhibidas en filmotecas, cine-clubs y demás círculos minoritarios marginales-, y, en paralelo, encontrar grandes éxitos de taquilla con premios y críticas favorables de dudosa factura que, en realidad, son globos de vigencia inferior al lustro.

En la reflexión sobre quién es el autor de una película o de una adaptación también hemos encontrado respuesta al dilema que para muchos plantea la eventual fidelidad de una adaptación al original literario que pueda haber en sus orígenes. El autor de un filme, como hemos mostrado en el capítulo 2, es aquél que toma las decisiones del director, y que en la mayor parte de las ocasiones suele ser el propio director, por más que a lo largo del siglo XX este tema haya sido objeto de polémica. Las elecciones que otorgan el rango de autor de la película al director son aquellas que toma cuando *narra* con imágenes y sonido, que, como veíamos en el capítulo 3, son las que nos remiten al continente y al contenido del relato fílmico. Y partiendo de la base de que los dos elementos fundamentales de la narrativa cinematográfica son el *tiempo* y el *espacio*, hemos trabajado con ellos en la concreción de los recursos narrativos que configuran los rasgos

CONCLUSIÓN

estilísticos, ya que en el modo en que los utilice el autor de la película encontraremos su fuerza como narrador y la posibilidad de que nos ofrezca, o no, una buena película. De esta forma, adaptación o no adaptación, ante un filme uno habría de juzgar la narrativa de un autor -el cineasta-, algo muy parecido a la materia literaria y cuyo análisis nos lleva a términos como el texto y el contexto, el autor y su circunstancia, y todo ello considerado sincrónica y diacrónicamente. Sólo en estas esferas eludiremos la superficialidad en el análisis y en el juicio.

Y, por tanto, apreciar o despreciar una adaptación por sus logros en términos de similitud con la obra literaria que subyace en ella sería considerar el cine como una *técnica ilustrativa* para lectores vagos o para analfabetos que necesitan imágenes y sonido para que les muestren lo que el escritor describió con palabras, y que el autor de la película es el propio escritor, por lo que el filme se debería a la propuesta literaria. Esto supondría precisamente inhabilitar al cine como arte, desposeerlo de toda potencia creadora y convertirlo en mero plagio de lo ya contado. Un tipo de juicio, tan relativamente común como errado, que confunde los términos y los principios, ya que el cineasta no pretende ilustrar, sino recrear o, dicho con más precisión, crear. De esta manera, la expectativa de fidelidad -entendiendo por ésta "literalidad"- al libro en su adaptación es, cuando menos, muestra de una actitud irreflexiva.

Pero todo esto, por más que axiomático, no es interiorizado por la mayor parte de los que acuden al cine a ver una adaptación. Y es frecuente encontrar decepcionados a muchos cuando el cineasta ofrece digresiones o alternativas, o directamente transgresiones de la materia literaria. Algo que se da tanto en legos como en especialistas de las más diversas disciplinas. Y es que ser especialista, por ejemplo, en literatura no supone ser especialista en cine, por lo que, por más que nos pese, un especialista en literatura puede y suele ser un lego en cine. Desafortunadamente, haber

visto muchas películas no conlleva la consecución de la condición de especialista, al igual que haber leído muchos libros tampoco hace a un filólogo. La excepción a esta regla sólo la confirma. Como en muchas otras cuestiones esto se debe a que al especialista le define el *cómo* hace las cosas, no *lo que* hace. De esta forma, un especialista y un lego pueden *cuantitativamente* hacer lo mismo, la diferencia entre ellos es *cualitativa*, es decir, dos personas pueden haber leído o visto el mismo número de libros o de películas, y lo que hace de una de ellas un especialista es el tipo de lectura o visionado que ha hecho. La experiencia, como hemos verificado en el capítulo 4, nos demuestra que una buena adaptación no tiene por qué ser como el libro ni por qué tener menos matices que un original literario, ni tampoco por qué ser menos profunda, como muchos apriorísticamente dan por sentado. Todo depende del adaptador y de la capacidad que tenga de *leer entre líneas* cinematográficas el espectador. La genialidad en la adaptación está en encontrar recursos narrativos cinematográficos que transmitan conflictos, emociones, reflexiones, personajes, ambientes, ideas, incluso estilos narrativos, similares a los presentes en el libro.

De las relaciones entre la literatura y el cine han surgido nuevas formas narrativas de difícil clasificación, tanto es así que ha habido que acuñar nuevos términos para designarlas. Géneros y autores híbridos de los que damos cuenta en el epígrafe 4 del capítulo 4 y que muestran cómo ambas materias son deudoras una de la otra, y no sólo el cine de la literatura como mayoritariamente se ha venido señalando. Es más, de hecho, después de más de cien años de cine y de narrativa audiovisual invadiendo nuestras mentes, ya hay voces que señalan lo contrario, que la literatura le debe más al cine que éste a aquélla. Tanto es así que incluso hay críticos y académicos que hoy por hoy están empezando a hablar de "post-literatura" (Urrutia 15), entendiendo por ésta la literatura posterior a la influencia del cine. Dentro de esta polémica, que no sólo plantea quién

CONCLUSIÓN

influye más en quién, sino también quién lo hizo antes, nosotros hemos pretendido probar que ni una cosa ni la otra, es decir, que más que de influencias mutuas, deberíamos considerar ambas narrativas como la expresión natural de su tiempo, dialécticamente acuñadas en un nuevo mundo, el moderno, deudoras ideológica y formalmente del romanticismo y de todas las revoluciones estéticas, filosóficas, democráticas y sociales ocurridas en el siglo XIX, y que -como mostramos en los epígrafes 3 y 5 del capítulo 4 desde diferentes enfoques-, en tanto que todo esto, la literatura ya era *cinematográfica* antes de que se inventara el cine, y el cine es literario desde el mismo momento en que es *lenguaje*.

Hemos señalado también cómo la cuestión genérica tradicionalmente ha venido también a entorpecer y dificultar la consecución de criterios ecuanímenes en estas cuestiones, ya que el cine, en tanto que narrativa popular y nueva (cien años de cine no son nada al lado de miles de años de literatura), ha tenido tradicionalmente que soportar la desconsideración de los que se tenían por sus hermanos mayores, que le han tratado como una especie de advenedizo de las artes al que tutelar en sus desvaríos.

De aquí también el que hayan sido tantos y de tan diferentes feudos los que han acudido en torno a las adaptaciones para sancionar o explicar en un sentido u otro, ya que la adaptación en tanto que aparentemente más literaria que ninguno de los otros géneros cinematográficos propiciaba esta circunstancia. Y como en todos los terrenos fronterizos, en estos encuentros casi siempre ha imperado la ley de la frontera, una ley muy poco racional y científica.

Otra de las conclusiones que se desprende de este trabajo es la falta de base de quienes piensan que una novela de acción o una obra de teatro son géneros literarios muy cinematográficos, mientras que un relato monologado en primera persona o una poesía son infilmables. O que si un libro es muy largo su necesario y amplio cercenado

CONCLUSIÓN

hace inviable una buena adaptación. O también la de los que creen que si un escritor es muy concreto, con un estilo periodístico, *visual*, (p. ej., Hemingway) es más fácil de adaptar que otro que, por ejemplo, utilice técnicas narrativas como el *stream of consciousness* (p. ej., Faulkner) para contarnos sus historias. Ideas que la realidad, el ejercicio práctico de la cinematografía, desmiente, probando su condición de tópicos, que no por compartidos por muchos son más ciertos. Este tipo de malentendidos es lo que llamábamos en la "Introducción" *espejismos*, y que si bien ponen de manifiesto la falta de conocimiento de quien los pronuncia, también son perfectamente comprensibles, como hemos mostrado teóricamente en el epígrafes 2, 3 y 4 del capítulo 4, y de forma aplicada en los capítulos 7 y 8, y a través de los Apéndices B y D.

Si bien, nuestra llamada a una mayor mesura en estas cuestiones, a través de las refutaciones que hemos hecho a lo largo de todo el trabajo a muchos de quienes pensamos han pronunciado con ligereza sus sentencias, no exime al cineasta del compromiso que llevar el título de un libro crea en una película. De esta forma, concluíamos nosotros, al final del capítulo 4 y en paridad con André Bazin, por afirmar que adaptar es respetar. Aunque no respetar la palabra o el argumento o el emplazamiento del libro, sino respetar la narración y la narrativa del libro, fondo y forma, susceptibles de ser traducidos de las más diversas formas y de las que tenemos sobrados ejemplos a lo largo de la historia del cine. Precisamente uno de estos casos en los que un adaptador respeta desde la aparente traición la tenemos en *To Have and Have Not*, por lo que su examen, como ya hemos señalado, nos ha llevado a la demostración práctica de lo que de forma teórica hemos venido desarrollando hasta ahora.

Consistentemente con lo expuesto, el análisis crítico de esta adaptación ha supuesto la investigación y reflexión sobre su texto y su contexto, lo que nos ha llevado - como debería ser habitual en este género- a varios textos y a varios contextos: los del libro

y sus eventuales antecedentes y consecuentes, los de las posibles sinopsis, argumentos, tratamientos y guiones -entendidos todos estos términos como narraciones cinematográficas en soporte de papel-, y los de la propia película. Un montón de narraciones que en la "Introducción" de la tesis decíamos formaban una "cordillera narrativa", contextualizada en los capítulos 6 y 7, y desgranada analíticamente en el capítulo 8, y con la que intentamos proponer no sólo un análisis que consideramos fundado de una adaptación cinematográfica, sino también un cauce metodológico de análisis del género que sea legítimamente extrapolable al estudio comparativo de otras adaptaciones y los libros en los que se basan, y aplicable a muy diversos tipos de estudios interdisciplinarios.

El contexto en el que se fragua *To Have and Have Not* es ciertamente complejo, pues si bien es verdad que el libro surge de entre un grupo de escritores que según algunos de sus contemporáneos merecieron el epíteto de "perdidos", la película cuaja en un entorno muy diferente, la de una generación de cineastas, "herederos de Griffith" (Drove, "Nacidos" 16-7), nacidos para ganar, como mostramos en el capítulo 6 y en la propia relación que mantienen Hemingway y Hawks descrita en el epígrafe 2 del capítulo 8.

En *To Have and Have Not* encontramos también una obra a la que lenta y tardíamente se le está haciendo justicia, ya que tanto el libro como la película y los respectivos autores de ambas -además de los autores de los guiones que se escribieron entre ellas- fueron menoscabados en su día. Sólo su revisión posterior, individual y conjuntamente, está haciendo que seamos conscientes colectivamente de la ligereza con la que al respecto se hicieron los primeros juicios.

La novela, como hemos visto en el epígrafe 1 del capítulo 8, fue duramente devaluada por la crítica poco después de publicarse, afortunadamente no "nada más

publicarse", por lo que en ese breve intervalo le dio tiempo a convertirse en un *best-seller* de su época. Si bien, esta breve bonanza no impidió que el machetazo de la crítica cortara irremisiblemente las alas del libro en vida de su autor, que vio cómo una de las obras en la que más expectativas había puesto era vilipendiada por la derecha y por la izquierda, y hasta por los propios críticos supuestamente ecuanímenes. Le censuraban a Hemingway el supuesto carácter maniqueo de los personajes, su falta de conciencia, su brutalidad, lo tremendamente desagradable y absurdo del universo que reflejaba, así como la forma rota y caótica en la que nos contaba su historia. Todo esto lo achacaban estos críticos a lo que ellos consideraban un texto descuidado en el que se contaba una historia que le importaba muy poco a su autor, que creían la había escrito básicamente por dinero y amañando dos cuentos que tenía previamente escritos y que fundió y desarrolló en la consecución de esta novela. En esta línea se situaron Cowley, Kinnamon, Warren, Fitch, Brucoli, Burgess y la mayoría de los críticos, que saludaron a esta novela como "his weakest work" (Phillips 3) o "Hemingway's most spectacular failure" (Warren 52). Una idea que fue transmitida de mano en mano a lo largo de prácticamente todo el siglo XX y con la que nosotros discrepamos radicalmente, por lo que hemos intentado refutarla a través de nuestro análisis.

Nuestro interés por este texto surgió desde su contexto, ya que cómo, si no, entender el pertinaz interés de los editores -que en este caso es lo mismo que decir de los lectores- reimprimiendo el libro una y otra vez, y el de tantos cineastas (Hughes, Hawks, Curtiz, Siegel, Huston, etc.) empeñados en llevarla al cine -quizá sea precisamente ésta la obra de Hemingway que más directores han querido adaptar-. Así, en el comienzo del análisis nos encontramos con una novela desprestigiada y cuya primera lectura fue tremendamente desasosegante, parecía un texto incomprensible, era una novela *fea* -si aceptamos que hay novelas o películas *bonitas*, ésta precisamente sería de las otras-. Y

CONCLUSIÓN

probablemente esto fue lo que hizo que tantos se sintieran mal con ella y la rechazaran sin más. Sin embargo, en una segunda lectura y situada dentro de su contexto, en ella empezaron a despuntar rayos de belleza, a veces, sobrecogedora por la desnudez y la tremenda consistencia que expresaban.

Posteriormente, en la búsqueda de críticos que no coincidieran con la opinión negativa mayoritaria encontramos a los especialistas más prestigiados en este autor, por ejemplo, a Carlos Baker y a Gerry Brenner, y opiniones como la de Francis Scott Fitzgerald, que poco antes de morir en una carta que le escribió a Hemingway comparó *To Have and Have Not* "right up with Dostoievski" (284). Esto nos llenó de fuerza para perseverar en nuestra apreciación, y partiendo de las ideas que algunas de sus críticas proponían empezamos a intentar demostrar la magistralidad de esta obra. No sabíamos que íbamos a encontrar un auténtico filón de significantes y significados con los que como decimos al final de su análisis podríamos llenar miles de páginas, que no cientos, y es que la hemingwayana técnica del iceberg es una maravilla para lectores ocupados con poco tiempo para leer, pero una trampa para todos, pues se queda tanto en el tintero que a veces, como en este caso, sólo releyendo varias veces el texto empieza uno a percibir su auténtica dimensión.

To Have and Have Not-libro es una tragedia *moderna*. "Moderna", como señalábamos en nuestro análisis, porque en primer lugar recoge toda una sensibilidad estética, pero también "moderna" porque es actual. Esto es lo que la hace insoportable. Al leer *Edipo Rey*, uno puede sentirse sobrecogido o irritado por su peripecia, pero de alguna manera el que sea un personaje de otra época, de otro mundo, hace que sea sobrellevable. De la misma forma, si el atribulado protagonista de la tragedia que leemos es, por ejemplo, un príncipe de un brumoso y lejano país, quizá Dinamarca, también podemos soportar su desgracia. Al fin y al cabo todo en él nos es ajeno y por tanto verosímil -¿por qué no?-.

CONCLUSIÓN

Pero si el protagonista de la tragedia se llama Harry y es el patrón de una pequeña embarcación, entonces la cosa cambia. Si el supuesto héroe trágico es el vecino de al lado, sometido a un destino fatal e inapelable, víctima de su entorno y de sí mismo, como Edipo o Hamlet, entonces la sensación de extrañeza es insufrible.

Y, además, después de siglos, milenios, construyendo colectivamente un sistema de pensamiento en el que se defiende la existencia de la libertad, la independencia, el *self-made man* capaz de sojuzgar su circunstancia y doblar su entorno hasta hacerlo a su imagen y semejanza, no puede ocurrir que de repente alguien nos diga que, en realidad, todo eso no es más que propaganda, que en el fondo ni libertad ni independencia, sólo sometimiento y brutalidad. Que la ley que sigue imperando es la ley de la selva, y que no gana el mejor sino el más tramposo. Y es que después de milenios diciéndonos unos a otros "tu prójimo es tu hermano", no puede llegar Hemingway y decirnos "ojo, tu hermano es Caín", porque remueve los cimientos de lo más sagrado, los cimientos del sistema.

Por todo esto, podríamos llamar a Harry Morgan con justeza "anti-héroe de anti-héroes", cuyas líneas de diálogo el tiempo ha convertido en antológicas y portador de un infinito y muy sutil sentido del humor, un humor negro y terrible, un humor frío utilizado muchas veces como arma contra los que le rodean. Sus palabras, paradójicas y, a veces, aparentemente contradictorias, se desvelan como portadoras siempre de una lógica inapelable, cartesiana y demoledora. Harry Morgan es, además, un eslabón dentro de la tradición histórica y literaria anglo-americana e imprescindible en el universo de ficción creado por Hemingway, y no una flecha lanzada al aire sin rumbo y sin motivo por su autor. Así, vemos cómo *To Have and Have Not* enlaza directamente con la siguiente novela de Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (1940). Si las últimas palabras de Harry Morgan son: "A man alone ain't got no bloody chance" (165), las primeras palabras que

CONCLUSIÓN

podemos leer introduciendo el capítulo primero de *For Whom the Bell Tolls* son: "No man is an *Iland*, . . . [*sic*]" en una cita de John Donne que presenta el libro. Y Harry Morgan también es un claro antecedente de otro marinero caribeño hemingwayano, probablemente el más sabio de todos, Santiago, el protagonista de *The Old Man and the Sea*. Sólo tenemos que recordar sus palabras ya casi al final de su hazaña -tan plausibles también en boca de Harry Morgan-: "I [Santiago] should have some luck. No, he said. You violated your luck when you went too far outside" (100), "But what can a man do against them in the dark without a weapon?" (101); aunque en el caso de Santiago su lucha, eventualmente victoria o derrota, estuviera preservada del desastre ya desde el principio, ya que él auténtica y estoicamente sentía que "A man can be destroyed but not defeated" (89).

En *To Have and Have Not*-libro se entretajan el *stream of consciousness* y el continuo cambio de punto de vista en la narración con deípticos dirigidos al lector y vestigios del coro clásico. Es, pues, una tragedia fragmentada, deshecha, como el propio Morgan y su mundo, en la que sólo somos testigos de alguno de sus pedazos, como en un espejo roto en el que vemos trozos de una imagen que nos permiten vislumbrar a duras penas la realidad. Y la fragmentación y la desmembración no sólo están presentes en la obra estructural y temáticamente, sino incluso sintáctica y gramaticalmente, ya que hasta el más mínimo signo es relevante y consistente en esta novela. En la misma sentencia, cargada de resonancias shakespereanas, que da título a esta tragedia americana del siglo XX, encontramos un mensaje poliédrico y rotundo, y no exento de la fragmentación que caracteriza al hombre moderno, que frente al categórico "to be or not to be" de sus mayores, sólo puede pronunciar el ambiguo "to have and have not" de su tiempo.

En *To Have and Have Not* nos encontramos, por tanto, con un libro experimental y valiente, terrible y cruel, y en cierta forma, como decíamos, también feo, en un acto supremo de coherencia con lo que narra: continente y contenido absolutamente

consustancializados. Por todo esto no es de extrañar que irritara o desconcertara a tantos, lo que sorprende es el magnífico olfato de tantos hombres de cine como hemos señalado la distinguieran de una forma tan significativa entre el resto de la obra de Hemingway, y lucharan tanto y tan denodadamente por adaptarla.

Y es que para atreverse a adaptar a Hemingway hay que tener un cierto carácter intrépido y homérico, que diría John Ford, como lo prueban las múltiples declaraciones recogidas en el epígrafe 3 del capítulo 8, ya que, contrariamente a lo que la mayoría opina, Hemingway es un escritor muy poco cinematográfico. Así lo han hecho notar aquéllos investigadores que han trabajado sobre las adaptaciones que de su obra se han hecho, como Gene Phillips, y cineastas y guionistas que han intentado adaptar sus obras. Al respecto, Ben Hecht declaró: "The son-of-a-bitch writes on water", y Edward Murray concretó: "the camera cannot photograph 'the white spaces between the lines'" (v. Phillips 10). Y es que, como ya hemos señalado en este trabajo, muchos erradamente creen que un libro muy dialogado es más cinematográfico que otro en el que aparezcan muchas descripciones, y que cuanto más acción haya, también más fácil será su adaptación; y que si el libro es corto, tanto mejor. Tópicos que, ya hemos indicado, la experiencia en general y este análisis en particular desmienten. En otro orden, aunque partícipes también de otro malentendido, están quienes encuentran similitudes entre la técnica narrativa de Hemingway y la del cine. Éstos van menos descaminados, ya que efectivamente en cine una de las herramientas básicas para contar historias es el montaje (*to edit* pero también *to cut*). Y no sólo en el montaje se corta, se corta ya desde el comienzo. Escribir un guión suele ser contar una historia con fragmentos de ella en una sucesión mayor de elipsis que de secuencias. Lo que claramente nos recuerda a la técnica del iceberg de Hemingway. La relación está bien hecha, pero a la hora de lograr una buena adaptación, el que uno deba conjeturar lo que está omitido en el libro es una dificultad añadida, ya que como hemos

visto donde uno ve una cosa otro ve otra, y esto obliga a que la adaptación se construya sobre arenas movedizas, un terreno poco firme para un nuevo andamiaje. Probablemente por la dificultad que entrañaba la adaptación de *To Have and Have Not* es por lo que Howard Hughes cedió los derechos de la novela a Howard Hawks. En torno a esta historia y a la participación de Hemingway en ella hay numerosas circunstancias insólitas e interpretaciones que hemos recogido, aunque a la luz de todas ellas y a la del carácter y las declaraciones de los implicados en ella, nosotros pensamos que las cosas no son cómo Hawks y quienes repiten sus palabras dicen que ocurrieron. La primera de las circunstancias inusuales la tenemos en el hecho de que Hemingway participara en la adaptación de su novela, ya que él junto con Hawks son los autores del tratamiento de la película. La segunda en que todo el mundo haya dado por supuesto que las palabras de Hawks son reflejo de lo que ocurrió realmente en la creación de este tratamiento -en el epígrafe 2 del capítulo 8 explicamos nuestras razones para afirmar que Hawks tenía un genuino y específico interés en esta obra en la que veía una extraordinaria materia prima para hacer un gran filme, como demostró con el tiempo, y que en ningún caso la consideraba "junk" como la leyenda sugiere-. La tercera de las circunstancias insólitas que aquí se da, y también fruto del genio de Hawks, es el que en *To Have and Have Not* trabajaran, siquiera por una vez en la historia, dos premios Nobel de literatura en la adaptación de una novela al cine, nos referimos, claro está, a Hemingway y a Faulkner.

El que fuera precisamente Faulkner quien escribiera el guión de *To Have and Have Not* y las declaraciones que éste hizo sobre quiénes eran los mejores escritores de su tiempo y por qué, son en buena parte los motivos por los que Hemingway pasó de apreciar y alabar a Faulkner, a prácticamente insultarlo. El incidente que ocasionó la lista de escritores que Faulkner nombró en una entrevista es bien conocido, sin embargo el encono que surgió a partir de *To Have and Have Not* no, ya que la contrariedad que

probablemente sufrió Hemingway con esta adaptación y su orgullo herido hizo que éste apenas si se pronunciara sobre ella en toda su vida. Sin embargo, todo lo ocurrido entre él, Hawks y Faulkner, y que explicamos en el capítulo 8, dan fe de lo desagradable que fue para Hemingway, y cómo las posteriores actuaciones y declaraciones de los tres sobre cine y sobre literatura, y sobre ellos mismos, adquiere una nueva dimensión cuando se conocen las circunstancias que rodearon la realización de la adaptación de *To Have and Have Not*. En la base de todo el conflicto latía el hecho de que Faulkner se hubiera atrevido a decir de Hemingway que siendo de los mejores, era, sin embargo, el menos arriesgado literariamente hablando, algo que "Papa" -que consideraba el valor como algo fundamental en un hombre- entendió directamente como un insulto y, además, como una infamia, y más viniendo de quien había adaptado la más arriesgadas de sus obras, tan arriesgada que muy pocos la habían entendido, lo que irremisiblemente y de entrada ya la había condenado al fracaso.

Faulkner hizo con esta novela probablemente uno de sus mejores trabajos cinematográficos. Y es que este escritor, muy al contrario de lo que repiten la mayoría de los críticos cuando hablan de él, se tomaba muy en serio su trabajo para el cine, un medio para el que escribió algunas obras maestras. Varios de los mejores guiones que Faulkner escribió fueron dirigidos por Howard Hawks, quien frecuentemente declaró que éste era un magnífico guionista, declaraciones ante las que la crítica tradicional dio por sentado que eran pronunciadas porque Hawks era un magnífico camarada de su amigo al que quería lisonjear y proteger a pesar de su ineficacia, ya que esta misma crítica tradicional siempre dio por sentado que Faulkner escribió para Hollywood sólo por dinero y que pasó la mayor parte de su estancia en la costa Oeste prácticamente borracho. Nosotros, como acabamos de expresar, discrepamos también radicalmente con esta idea, y

basamos nuestra creencia en los datos y reflexiones que sobre ellos aportamos en el capítulo 7, en el epígrafe 3 del capítulo 8 y en el Apéndice A.

Concretamente en *To Have and Have Not* Faulkner reescribió un primer guión hecho para la película por Jules Furthman, un estupendo guionista cuya forma de narrar, escueta, directa y visual -entre otras cuestiones descritas en el epígrafe 3 del capítulo 8-, le convertían en el hombre idóneo para trabajar sobre la novela de Hemingway. En este primer guión se desarrollaba la idea que Hemingway y Hawks habían tenido al elaborar el tratamiento de la película: contar cómo se habían conocido y enamorado unos seres tan extraordinarios como lo eran Harry Morgan y la que en el libro era su esposa, Marie. Muchos críticos han alabado el guión de Furthman, ya que lo encuentran más parecido a la novela de Hemingway de lo que les parece lo es la película de Hawks, sin embargo, nosotros lo encontramos un relato fallido, por más que de él quedaran bastantes elementos en la que luego sería la historia del filme, y sólo lo consideramos aparentemente más fiel a la novela. La gran objeción que le hacemos es que a partir de la muerte de Johnson en el tiroteo que ocurre al comienzo de la historia, la acción se precipita en un laberinto de sucesos que aunque superficialmente recuerda a la estructura de círculos concéntricos que describimos cuando analizamos el libro, en realidad no es más que un amontonamiento de sucesos de ida y vuelta, que no tienen ni el trazo limpio ascendente de la película ni el trazo también limpio aunque descendente de la novela, y lo peor es que no van a ninguna parte. Aparentemente los sucesos que en este guión se describen van más en paralelo con los sucesos de la novela que con los de la propia película, sin embargo, nada más lejos de la realidad, pues este guión no tiene "tesis", la tesis que, aunque en apariencia en dirección contraria, comparten el libro y el filme, como ya veremos cuando hablemos de este último.

CONCLUSIÓN

Así, la contribución de Faulkner consistió en reestructurar y clarificar el material. Convirtió el guión de Furthman *-Revised Final-* de 151 páginas en uno de 112 y lo denominó *Second Revised Final*. Eliminó más del 25% de su contenido, una depuración muy adecuada para coincidir, siquiera metodológicamente, con Hemingway y también con Hawks. Pero su labor no sólo fue depurar, sino también ordenar la narración - dando pie a una soberbia y eficaz puesta en escena- y reconsiderar toda la historia de nuevo, ya que debido a los problemas con la censura tuvieron que cambiar el emplazamiento y la época en las que estaban situadas las historias de Hemingway y de Furthman. Así, Harry Morgan y Marie no sólo pasaron de ser una pareja madura casada y con tres hijas crecidas -en el libro- a ser una pareja de dos individuos solteros enamorándose -en la película-, sino también de estar en Cuba/EE. UU. y en la época de Machado, a estar en Martinica y durante la Segunda Guerra Mundial. Ante todo esto la mayoría de los que vieron posteriormente el filme quedaron perplejos, señalando la crítica unánimemente lo que ellos consideraban las enormes diferencias entre el texto de Hemingway y la película de Hawks.

El filme en sus comienzos corrió la misma suerte que el libro, ya que también fue bien acogido por el público y muy mal recibido por la crítica, y sólo el tiempo mostró a través de sus múltiples reposiciones y ediciones en vídeo la falta de razón de estas críticas negativas. Y al igual que pasó con la novela, el pensamiento crítico también sufrió un cambio con el tiempo, y ya en el último tercio del siglo XX la película fue valorada de muy distinta manera, hasta acabar por ser considerarla por muchos como una auténtica obra maestra. En esta última línea se sitúa el análisis comparativo que entre la película y su guión hiciera ya en 1980 Bruce Kawin, un trabajo que nos ha sido de gran utilidad pues a través de él no sólo hemos tenido acceso al guión escrito por Faulkner sino que hemos encontrado la fuerza que da el compartir criterios críticos cuando se avanza en

solitario y cuestionando la opinión de la mayoría. En Kawin así como en las críticas publicadas en *Cahiers du Cinéma* y en declaraciones de cineastas como Jean-Luc Godard hemos encontrado lo que respecto al libro encontramos en Carlos Baker, Gerry Brenner y Francis Scott Fitzgerald: nuestras propias opiniones en boca de otros poniendo en entredicho la opinión mayoritaria. Opiniones que se desprendían no únicamente del gusto, sino del análisis que de la película, en este caso, hacía quien así se pronunciaba.

Si bien, nosotros, aunque coincidentes con Kawin, Godard, Cabrera Infante, Wood, Beegel, y Gorostiza, hemos ido más allá, pues no sólo la consideramos como ellos una estupenda película -por más que infravalorada en sus comienzos-, sino que también encontramos en ella una muy buena adaptación, paradigmática no sólo como filme sino también como adaptación. Una orientación que en menor grado hemos hallado también en William Rothman, aunque en ningún texto esté presente un análisis comparativo pormenorizado y preciso entre el libro y el filme, sino más bien todo lo contrario, recuentos de los mínimos elementos que la mayoría percibía coincidentes entre la novela y la película. Y ésta es una de las mayores aportaciones de nuestro análisis crítico de la adaptación, ya que como demostramos en el epígrafe 4 del capítulo 8 los puntos de coincidencia son tantos y cualitativamente tan importantes que hacen que sea perfectamente legítimo afirmar que la película de Hawks es una magnífica y buena adaptación de la novela de Hemingway, en la que están presentes los mismos personajes, los mismos temas y hasta el mismo estilo narrativo.

Así, *To Have and Have Not* es la historia de una pareja independiente, extraordinaria, excéntrica y marginal, por más que tengan un aspecto convencional. La película nos muestra cómo se conocieron, el libro cómo se separan, y en ambos vemos que son los mismos, sintiendo y pensando lo mismo, con una identidad y una circunstancia común, la de ellos y su mundo, una sociedad hipócrita en la que el poder oficial está

CONCLUSIÓN

corrompido y es despótico con los ciudadanos, algo que Harry y Marie intentan que no les afecte manteniéndose al margen de todo y sólo ocupándose de defender sus propios asuntos. Un equilibrio precario que la falta de dinero va a romper, pues se ven obligados a involucrarse en los litigios locales para conseguir sobrevivir, aunque el precio de conseguir ese dinero sea arriesgarlo todo: sus escasos bienes, su libertad y su vida. La gran diferencia entre la novela y el filme no es que Marie sea gorda o flaca, joven o vieja, esposa o novia, sino que la historia de Hawks concluye con su unión con Harry y la de Hemingway concluye con su separación de Harry. Así, mientras que la primera es una historia feliz, la segunda es una tragedia. La historia de Hawks tiene un lado exultante, alegre: es el principio de una historia de amor. En la de Hemingway se respira un aire amargo, triste, desesperanzado: es el final de esta misma historia de amor, en la que el amor no se ha acabado, lo que hace este final aún más trágico.

Pero la historia es la misma, tanto Hemingway como Hawks nos cuentan que "A man alone ain't got no bloody chance". Por eso Hawks termina felizmente porque Harry ha entendido y asumido que no debe estar solo, que lo mejor que puede pasarle es tener un amigo como Eddy y una mujer como Marie, que le ayudan a salir de los líos en que se ha metido y en quienes, por fin, confía. Mientras que el Morgan de Hemingway está de vuelta, no confía en nadie, ni en Eddy ni en ninguno de sus eventuales sustitutos -no tiene ningún amigo ni ningún colega de confianza-, ni en Marie, a quien quiere proteger a toda costa, incluso al coste de su vida. Estando solo, lo pierde todo. El final de la película de Hawks es el principio de todo, mientras que el principio de la novela de Hemingway es el principio del fin. Pero ni siquiera esta diferencia entre la novela y el filme aleja a ambas narraciones, ya que las dos plantean el mismo tema: que todos necesitamos a los demás, que sin amor, confianza y amistad no hay nada que hacer, que el hombre vertebrado con sus congéneres lo puede todo, mientras que en solitario será abatido. Hawks nos habla de

CONCLUSIÓN

una botella medio llena y Hemingway de una botella medio vacía, pero la botella es la misma. Por esto, uno cuenta una historia con tintes de comedia y el otro de tragedia, pero es la misma historia. La lección es que ni los más aptos, más listos, más fuertes e independientes se bastan por sí mismos. También ellos necesitan a los demás, por esto es por lo que nadie al escribir sobre *To Have and Have Not* deja de mencionar: "A man alone ain't got no bloody chance".

El cambio temporal y geográfico que hay entre el filme y la novela tampoco es realmente significativo, ya que no modifica realmente el relato de ficción ni el tema tratado. En ambos casos lo esencial permanece: un civil, extranjero (estadounidense), liberal y escéptico que no quiere meterse en política se ve forzado, por dinero, a tomar parte en un conflicto entre el gobierno de un dictador y su oposición revolucionaria, en ambos relatos transporta y ayuda a los revolucionarios, y al ser descubierto por las autoridades, se ve obligado a rendirse, matar o morir. En definitiva, el mismo tema de antes: un hombre no puede vivir aislado. Antes o después, por un motivo o por otro -por dinero, por amor, por amistad, por conciencia política...- se verá forzado a entrar en el juego, y si está solo pobre de él ("A man alone... "). Cuba, Martinica, y Machado, Batista, Petain, Hitler... tanto da. Y, paradójicamente, en los dos casos, con el feliz final de Hawks y con el trágico final de Hemingway encontramos el mismo final: el de un hombre que prefiere cualquier cosa a rendirse, antes que eso mata o muere, o las dos cosas, pero vivo o muerto permanece invicto.

Harry y Marie Morgan son los mismos personajes en la historia de Hemingway y en la de Hawks, y su circunstancia socio-política y económica es semejante. Los más

o menos veinte años de diferencia que hay entre los Morgan de Hawks y los de Hemingway suponen en estructura profunda, y en este caso, una diferencia menor. Y,

CONCLUSIÓN

además, el que haya esta diferencia proporciona al lector/espectador la posibilidad de profundizar más en estos personajes, en esta época y en el tema que plantean. Ambos relatos son parte de la misma historia como lo son las diferentes narraciones existentes, por ejemplo, de Jasón y Medea, que globalmente nos permiten conocer mejor a estos personajes de ficción y su mundo, sus glorias y sus miserias, sus amores y sus muertes, su esfera social y política, sus excesos y sus carencias. Del rosa al amarillo o, en este caso -del *To Have and Have Not* de Hemingway al de Hawks- del amarillo al rosa. Hawks sabía muy bien lo que quería contar y quiénes eran los personajes de su historia y cuál era su circunstancia, porque todo ya estaba en la novela de Hemingway, pero también sabía que no quería la tragedia de Hemingway, que de la novela le interesaba lo que planteaba por positivo, no por negativo, de ahí que retrocediera en el tiempo, para reencontrar a Harry y a Marie en comunión, no en disolución. Vemos, pues, cómo en *To Have and Have Not* el amor lo mueve todo. En la novela es lo único bueno que le ocurre a Harry: el tener a Marie. Y ella, en gran medida, es el motor que le precipita. Y en la película Harry también realiza el transporte de los revolucionarios prácticamente por Marie, como demuestra el que le diera a ella el dinero que cobra por ello para que pudiera pagarse el billete de vuelta a Estados Unidos.

Y a Hemingway y a Hawks también les interesaba el enfrentamiento de un hombre con un mundo hostil, cruel e hipócrita, aunque no estaban especialmente interesados en Cuba, no era historia lo que querían hacer, sino ficción, como hemos mostrado en el capítulo 8. Lo que ambos pretendían era reflexionar sobre lo supuestamente legal (el gobierno, el sistema, el poder) y sobre la supuesta legitimidad de lo ilegal (la oposición, los revolucionarios), sobre cómo unos y otros son cuestionables, y sobre cómo a pesar de esto uno ha de entrar en el juego si no quiere ser arrastrado por las corrientes que inevitablemente le acaban atrapando, pues lo queramos o no somos parte de una

CONCLUSIÓN

comunidad, y en tanto que parte, partícipes. Aunque la crítica de Hemingway fuera más radical, más evidente, y la de Hawks más sutil, menos descarnada, ambos autores querían hacer patente lo injustos e indiferentes que los gobiernos son con los individuos -sobre todo los gobiernos totalitarios, aunque no sólo ellos como mostramos en el análisis pormenorizado- y también poner en evidencia a su oposición, por más que ésta fuera radical. Los revolucionarios, de este modo, quedan puestos en evidencia por sus actos y su corte personal, tanto en la novela como en el filme. Son revolucionarios bastante torpes y en muchos casos ridículos, tanto los de Hemingway como los de Hawks, aunque los del filme sean menos violentos y más honestos. Y en cualquier caso, en ambos relatos la crítica es demoledora, tanto del *establishment* como de la oposición, por más que el *glamour* de Hollywood haya hecho que muchos no perciban lo ridículo de los personajes, fascinados por su magnetismo.

Pero los paralelismos entre el libro y la película no sólo son temáticos y están en la caracterización y relaciones de los personajes, sino que también son estructurales y estilísticos. Así, la novela consta de tres partes ("Spring", "Autumn", "Winter"), y la acción dramática de la película se desarrolla en tres días con sus respectivas noches -un planteamiento que ya aparecía en el guión-. Tres días, tres estaciones, tres actos dramáticos clásicos. También tanto en la novela como en la película se plantean tres salidas de Harry Morgan a la mar. La primera es prácticamente idéntica en ambas: salen de pesca mayor con Johnson, el cliente americano por culpa del cual se queda sin blanca. La segunda en el libro es con alcohol ilegal y en el filme con los Bursac, pasajeros ilegales. Y la tercera es en ambas historias la salida concluyente, la definitiva, la que da fin a cada relato: en el libro es con los revolucionarios acabando con la muerte de Morgan, y en la película es la fuga de todos huyendo de Martinica -esta salida no la vemos, pero en el último plano

CONCLUSIÓN

vemos a Harry, Marie y Eddy dirigiéndose con su equipaje hacia el barco para salir mar adentro en medio de la niebla-.

Y si en el libro vamos de la primavera al invierno, en el filme vamos de la luz del sol a la oscuridad de la noche hecha aún más espesa por la niebla. Además, de día en día las acciones que transcurren de día y en exteriores son menos. De hecho, el tercer día transcurre totalmente en interiores, dentro del hotel. Podríamos decir que la película se va haciendo cada vez más oscura y nocturna, algo que ocurre en proporción a la tensión que vive Harry Morgan, cada vez más acosado por la policía y sumergido en una espiral de acciones delictivas cada vez más graves. Esta espiral se da también tanto en el libro como en el filme -aunque no coincidan los delitos-.

La estructura tripartita no sólo la encontramos en el uso del tiempo real y del tiempo dramático, y en tantos temas y movimientos dramáticos como hemos descrito, sino que también la utilizan Hemingway y Hawks en el ámbito espacial. Así, para Harry Morgan su espacio natural es el mar, un territorio que domina, donde se siente libre y donde sabe más que nadie. En tierra, sin embargo, habitan sus enemigos, personas en las que no confía o a las que desprecia. Para él sólo hay un lugar seguro en el que se siente bien en tierra: aquél en que vive con Marie, su casa en la novela y el hotel en el filme. Tres niveles espaciales que también presentan una estructura concéntrica, como hemos visto en el trabajo.

Y es que tanto Hawks como Hemingway controlaban hasta el más mínimo detalle de su narrativa, el fondo y la forma, lo que aparecía en imágenes y las elipsis, lo que se decía, lo que se insinuaba y lo que se mostraba, superponiendo a veces planos contradictorios de significado para permitir al espectador ser más listo que el narrador y, leyendo entre líneas, comprender que en realidad lo que nos estaban contando era justo lo contrario de lo que nos estaban diciendo. Como con Hemingway, en su narrativa hay quien

CONCLUSIÓN

ve un plano de significado y hay quien vislumbra siete -en una concatenación *ad infinitum* de relaciones y significados nunca casuales-. La depuración a la que ambos someten a su material hace que sus historias aparezcan ante nosotros en sus huesos, en un esfuerzo radical por contar lo máximo con los mínimos elementos. Esto es lo que hace que estilísticamente también presenten concomitancias el libro de Hemingway y la película de Hawks. Incluso los diálogos -lo que Hawks denominó "three-cushion" y Hemingway "'oblique' dialogue"- tienen la misma forma, la misma función y el mismo ritmo. Además, Hawks casi nunca mueve la cámara, y casi siempre la coloca a la altura de los ojos, una forma de rodar que permite al espectador sentirse como uno más dentro de la acción, como un testigo invisible de unos hechos que están ocurriendo, lo que permite tener sensación de objetividad, algo que nos lleva otra vez a Hemingway y su forma llana y aparentemente sencilla de contar las cosas, convirtiendo al lector en testigo supuestamente objetivo de la acción, como si nos estuvieran refiriendo una crónica periodística de una acción real.

Una de las grandes diferencias, sin embargo, la tenemos en el talante de ambas obras, que es decir en el talante de sus autores. Mientras que Hawks y su obra rezuman una alegría y ligereza exultante, Hemingway y la suya son taciturnos y agónicos. Y es que por más que ambos autores tuvieran tantas pasiones en común -la pesca, la caza, la aventura, el riesgo, la buena vida, etc.- y fueran narradores de igual magnitud y calado, de similar magistralidad y sencillez, igual de independientes y de duros, e incluso compartieran formas y estilos narrativos comunes (técnica del iceberg, diálogos a tres bandas, claridad, precisión, economía, etc.), en el fondo, como hemos mostrado en los capítulos 6 y 8, Hemingway era un hombre terriblemente pesimista, mientras que Hawks era todo lo contrario, un hombre "nacido para ganar". Esta diferencia de talante entre ambos autores impregnaría el tono de sus obras, haciendo que la historia de Harry Morgan en manos de uno deviniera en tragedia y en manos del otro en comedia. Y éste es

CONCLUSIÓN

probablemente otro de los aspectos que ha hecho pensar a muchos que no nos estaban hablando de lo mismo, pero no es así, ya que como hemos visto ambos nos presentan la misma moneda vista desde diferentes perspectivas: uno nos ofrece la cara y el otro la cruz, y ambos pivotan en torno a Morgan sin disimular su admiración por él, en tanto que hombre que no sigue más que su propia ley.

En muchas de las críticas que hay sobre la película es frecuente encontrar referencias al hecho de que Bogart y Bacall no sólo se conocieron a causa de ella, sino que también se enamoraron durante el rodaje. Sin embargo, nadie ha hecho notar que no sólo se enamoró esta pareja, sino que todos los autores de *To Have and Have Not* estaban enamorados mientras la escribían o filmaban, como demostramos en el epígrafe 4 del capítulo 8. Todo esto proporciona a la novela, los guiones y la película una dimensión extraña y difícil de conseguir, ya que se unen en ellos la maestría artística con la naturaleza jugando a imitar al arte, haciendo que una de las obras más idealistas, conceptuales, románticas e inverosímiles de la época sea en realidad casi una obra ya no verosímil, sino realista a su manera.

Y afirmando la similitud entre las obras de Hemingway, Faulkner y Hawks, también hemos refutado otra de las afirmaciones que nosotros encontramos infundadas y compartidas por muchos respecto a la película: la semejanza que la mayoría ha señalado que hay entre el filme *Casablanca* y la película de Hawks. Al final del capítulo hemos recogido escenas de ambas películas de cuya comparación se desprende -de sí mismas y del contexto en que fueron realizadas- la falta de fundamento de tal comparación. Así como ciertos datos objetivos, ajenos a ambas películas en sí mismas, que desdicen la supuesta intención de la Warner y de Hawks de imitar *Casablanca*. Por un lado está el hecho de que sabemos que la idea de que la acción de *To Have and Have Not* transcurriera en Martinica y no en Cuba fue de la Inter-American Affairs Office en un momento tan

avanzado de la preparación de la película que incluso la segunda unidad de rodaje ya había comenzado a filmar. Así, la elección del emplazamiento geográfico es una idea que le debemos a los empleados del gobierno, y sabemos que la elección de la localización temporal y del contexto histórico se la debemos a Faulkner; e indudablemente ni la Inter-American Affairs Office ni Faulkner querían imitar *Casablanca*, ni tenían porqué, ni nadie jamás así lo ha insinuado. Y por otro lado, la productora Warner acababa de gastar un montón de dinero haciendo otra película parecida a *Casablanca*, un filme que había sido un fracaso a pesar de contar no sólo con la misma circunstancia política (un civil que sin quererlo realmente entra en la lucha clandestina contra el gobierno de Vichy), sino también con Michael Curtiz como director y Humphrey Bogart como protagonista. Resulta inverosímil que tras el fracaso del 43 imitando la fórmula de *Casablanca* en *Passage to Marseille*, la Warner intentara repetir la misma jugada en el 44 con *To Have and Have Not*. Tampoco resulta creíble que Bogart hubiera aceptado intentar filmar otra *Casablanca*, ya que si ésta le había convertido en un mito de Hollywood, *Passage to Marseille*, su primera película después del rotundo éxito no había funcionado bien y probablemente, como la Warner, habría aprendido la lección: con un fracaso intentando rodar una segunda *Casablanca* tendría más que suficiente. A pesar de todo esto, la mayoría ha señalado *Casablanca* como fuente de inspiración de *To Have and Have Not*, hasta el punto de que algunos la han considerado como una especie de *remake* de la primera. Pero en contra de las apariencias, estas dos historias divergen en lo fundamental: ni son los mismos personajes, ni tratan el mismo tema, ni parten de puertos similares, ni llegan a conclusiones afines, ni siquiera estilísticamente coinciden realmente ya que su afinidad es sólo, como decíamos, aparente. Justo lo contrario de lo que ocurre entre el libro de Hemingway y la adaptación de Furthman, Faulkner y, de forma definitiva, de Hawks.

CONCLUSIÓN

Así, en este trabajo hemos visto cómo al analizar las relaciones entre la literatura y el cine, y sus respectivos creadores hay que tener en cuenta muchos aspectos y posiciones, y también muchos cambios de posición en función de las circunstancias. Se mezclan criterios contradictorios y aparecen múltiples formas, algunas de ellas híbridas, y el ejercicio crítico viene frecuentemente determinado por los prejuicios y el desconocimiento de las causas y los efectos. Quizá estudios como el que nos ocupa ayuden al menos a que escritores y estudiosos identificados empáticamente con el autor literario no se sientan desilusionados o traicionados cuando la película que lleva al cine su libro no es "de ellos" sino del director en funciones, permitiéndoles transitar así por el laberinto de las muchas y recíprocas influencias del cine y la literatura, sobre sus contradicciones, logros y equívocos, sin que la intransigencia o el análisis superficial o un mal entendido amor a sus obras o a su profesión empañen sus juicios.

La envergadura del tema aquí tratado, así como el debate y la polémica que suscitan han hecho que a lo largo de este trabajo hayamos tenido que dejar de lado profuso material cuya consideración hubiera supuesto múltiples y amplias digresiones respecto al objetivo trazado, aunque confiamos en que en un futuro inmediato podamos desarrollar fructíferamente la línea de investigación aquí planteada.

En definitiva, como manifestábamos en la "Introducción", con esta tesis esperamos haber aportado un texto original que otros investigadores interesados en la materia puedan utilizar como puerto de partida y de reflexión, al encontrar en él los presupuestos teóricos fundamentales sometidos a una revisión actualizada, así como su aplicación práctica, y de esta forma dar respuesta, siquiera parcialmente, al lamento expresado por críticos y teóricos -que recogemos en el capítulo 5- por la carencia de unos cauces metodológicos esenciales comunes en la investigación y la utilización de las adaptaciones cinematográficas, y de las relaciones entre el cine y la literatura, o lo que es

CONCLUSIÓN

lo mismo, de estudios teóricos profundos interdisciplinares a los que remitirse en esta cuestión.

NOTAS

Dados el carácter y la envergadura de las "Notas" dentro de este trabajo hemos optado por colocarlas unificadas al final organizadas por capítulos; si bien, por razones técnicas de impresión, su enumeración aparece de forma consecutiva de principio a fin de la tesis, sin comenzar de nuevo cada vez que entramos en un nuevo capítulo.

CAPÍTULO 1. ONTOLOGÍA DE LA CINEMATOGRAFÍA: UNA CUESTIÓN DE TÉRMINOS

- i. Es preciso concretar qué entendemos por cine, adaptación, fidelidad, calidad, etc. pues con relativa frecuencia estos términos son interpretados con diferentes significados muchas veces cargados de connotaciones ajenas a lo específico cinematográfico. La situación es tal al respecto que resulta relativamente frecuente encontrar libros como, por ejemplo, el de Millicent Marcus, *Filmmaking by the Book* -publicado en 1993-, donde el subtítulo de la introducción es "Negotiating the Terms", explícito por demás.
- ii. Préstamo de Gertrude Stein, utilizado por ella en diferentes ocasiones a lo largo de su obra. Textualmente: "Suppose, to suppose, suppose a rose is a rose is a rose is a rose", en "Sacred Family" (1913) y también en "An Elucidation" (1927), y en *The World is Round* (1939), y en su conferencia titulada "Poetry and Grammar" que apareció publicada en 1935 (Stein 321).
- iii. Aunque de forma general este trabajo cumple con las reglas formales propuestas en el *MLA Style Manual*, de forma puntual y cuando se presentan criterios enfrentados, en cuestiones ortográficas obedece la normativa de la Real Academia Española. Tal es el caso, por ejemplo, del criterio seguido en la ordenación de las comillas y los signos de puntuación, ya que mientras que el *MLA* estima que "By convention, commas and periods that directly follow quotations go inside the closing quotation marks" (Gibaldi 113), la Real Academia Española especifica que se colocan "siempre detrás de las comillas" (57).
- iv. Literalmente dijo: "feeling, meaning and technique".
- v. Sus palabras fueron: "communication vs. alienation".
- vi. Explícitamente utilizó el término: "manipulation".
- vii. ". . . the audience".
- viii. Palabra pronunciada literalmente.
- ix. En origen publicado en *L'Art Cinématographique*, vol. II. (París: Librairie Félix Alcan, 1927) 102.
- x. La obra original consta de cuatro volúmenes. El libro utilizado en esta investigación es una recopilación publicada por Ediciones Rialp en 1975 que recoge los principales artículos de la

edición original. Esta recopilación fue realizada "con el respaldo de la señora Jeanine Bazin y el consejo de François Truffaut." (Bazin 17), y ha sido reeditada en 1990.

xi. En una exposición apasionada y provocativa, en la que utiliza la ironía, la paradoja y el humor para explicar también qué es el cine, Antonio Drove recordó que

. . . en el principio era el Verbo [San Juan 1.1.], y que el verbo es la palabra (*Ordet* de Dreyer) y también la parte de la oración que establece la acción, y el elemento que dinamiza el lenguaje, y la imagen cinematográfica, fotogramas velados. Blanco sobre pantalla blanca. Y si Dios, el Verbo, es todo luz, y sólo luz, quiere decir que, por esa parte, Dios es el anticine (como Nietzsche dijo que era el antiarte), y por tanto el cine es demoníaco, tenebroso...

Declaraciones realizadas por Antonio Drove en diferentes conferencias y escritas por él mismo manualmente sobre el borrador original de esta investigación precisando sus palabras originales. Matizando Drove, entre otras ideas, que el cine es claroscuro, conformándose en esa lucha entre la luz y las tinieblas...; reflexiones que no son vanas y quizá nos ayuden a esclarecer la esencia de lo intangible desde puntos de vista insólitos que nos permitan conferir a ese lugar común que es el cine un carácter distinto, un soporte adecuado de identidad para la "mitología esencial y eterna del ser humano" mencionada previamente en este estudio en palabras de Román Gubern.

xii. Frase que recoge y comenta Luis Buñuel en su libro *Mi último suspiro*, añadiendo: "Siempre me ha parecido que había en esta paradoja una profunda verdad" (79). Y también es citada por Antonio Machado en su libro *Juan de Mairena*, honrándola y reinventándola (¿adaptándola?) en palabras del propio Mairena (164).

xiii. Y local, que no localista.

xiv. Tanto unos como otros están presentes en el cine mudo y en el sonoro, pues en el cine mudo los actores también *hablan*, aunque no oigamos su voz. Los primeros son aquéllos que acompañan en paralelo la imagen que vemos en pantalla sin modificarla, con ver las imágenes conocemos el desarrollo de la acción, los segundos son aquéllos que si no son pronunciados específicamente con palabras por los actores y oídos por el espectador se pierde el hilo de la narración. Los primeros equivalen en cine mudo a las palabras cruzadas entre los personajes sin ser leídas por el espectador y los segundos equivalen a los letreros que aparecían escritos en la pantalla y que cambiaban el curso dramático del relato -aunque excepcionalmente alguien como el genial y malogrado Murnau consiguiera con *Der Letzte Mann* (*El último*), 1925, la única e insólita proeza de hacer una película muda sin un sólo letrero-. En el buen cine muchas veces las imágenes contradicen al diálogo pronunciado, solapándose en varios planos de significado la información que recibe el espectador.

xv. En el origen del cine hay magos como George Méliès -espectador en la histórica proyección organizada por los hermanos Lumière en el Grand Café en París en Diciembre de 1895-. Las primeras proyecciones eran documentos (*L'Arivée d'un train en Gare de la Ciotat*, *La sortie des usines Lumière*..., de los hermanos Lumière) o juegos de magia (*Une partie de cartes*, *Séance de Prestidigitation*..., de Méliès). Cuando afirmamos que en el "origen del cine hay magos" no

hacemos una afirmación poética o elogiosa, es también una afirmación prosaica: Méliès, por ejemplo, era mago de profesión antes de dedicarse al cine.

xvi. "Así, 'Michelle hace esquí náutico en el Sena, y Alex conduce el fueraborda' en *Les amants de Pont-Neuf* [. . .] de Leos Carax: 'Se evalúa el coste de esta escena sublime, indicada en dos líneas en el script, en cinco millones de francos' (*Le Monde*, 17 de marzo de 1990)" (Carrière y Bonitzer 104).

xvii. El estreno de *Citizen Kane*, inicialmente previsto para Febrero de 1941, tuvo que ser postergado durante meses debido a la presión ejercida por el magnate de los medios de comunicación William Randolph Hearst, en quien muchos -incluido el propio Hearst, a juzgar por las medidas que tomó para evitar su estreno- vieron el origen del personaje creado por Orson Welles. Hearst prohibió cualquier mención del filme en sus periódicos e intentó comprar el negativo a la RKO para destruirlo. Al no conseguirlo, y siendo su estreno un hecho, los periódicos de Hearst comenzaron un ataque sistemático al filme.

A pesar de todo esto, la película fue bien recibida por la crítica, lo que no evitó su fracaso comercial, y con él, las restricciones de libertad creativa para Orson Welles en el ejercicio posterior de su profesión como director.

xviii. A pesar de los galardones y de la buena acogida crítica que esta película obtuvo, su exhibición en salas comerciales no llegó a cumplir el mes, debido en gran parte a la falta de fuerza de la producción de la película en los circuitos comerciales de distribución y exhibición.

En muy diferentes circunstancias sufrió esta película un menoscabo como el que sufrió *Citizen Kane*. La disimilitud de distribución y exhibición con su consiguiente fracaso comercial testimonian, siquiera como botón de muestra, la causalidad de sus consecuencias.

CAPÍTULO 2. LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA Y SU NARRADOR

xix. Por más que les pese a Roland Barthes y a Jacques Derrida.

xx. "A novelist sits over his work like a god, but he knows he's a particularly minor god. Whereas a director making a small movie is a bone-fide general of a small army" (Mailer 2).

xxi. Aunque no todos los directores afrontan este reto de la misma manera. Así, por ejemplo, Bob Hoskins declaraba en una entrevista publicada el 13 de mayo de 1988 en *Screen International* que dirigir una película es ". . . like being pecked to death by a thousand pigeons. Everybody's got questions. You get out of the car in the morning. All you want is a bacon sandwich and there they are. 'What do you want me to do about this? How are we going to do that?' Even when I'd go to the loo, they'd be banging on the door", mientras que John Huston en otra entrevista publicada el 8 de marzo de 1983 en la revista *Variety* recordaba lacónicamente su trabajo como director de la película *The Maltese Falcon*: "The actors were all in their places -looking at me expectantly. I'd

no idea what was required. Finally, my assistant, the splendid Jack Sullivan, whispered: 'Say action!' I did so and *The Maltese Falcon* was underway".

xxii. Todo lo que posteriormente el director *ordena* narrativamente en el montaje, donde también decide qué y cómo se queda en el filme.

xxiii. Siempre y cuando no reciba presiones de producción con cláusulas de contratos que obliguen a distribuciones y tamaños de letras en los créditos del celuloide decididos de antemano por motivos de producción que ejerciendo sus prerrogativas decida poner en marcha el viejo aforismo: "Quien paga, manda".

xxiv. Por ejemplo, elegir a una magnífica actriz desconocida para el papel principal.

xxv. El Sistema de Estudios caracterizó la producción de la industria cinematográfica estadounidense desde los años veinte hasta principios de los años cincuenta. En ellos se ejercía un estrecho control de la producción y exhibición cinematográfica ya que la misma compañía era propietaria de los estudios en los que se hacían el rodaje, el montaje y las mezclas, y de las cadenas de cines en los que luego se exhibirían los filmes. Las películas eran concebidas, escritas, rodadas y producidas con la eficacia de la producción industrial. Los Estudios eran "fábricas" de películas. Una estructura vertical de control unida a una aguda compartimentización del trabajo dividido entre departamentos (de guionistas, de actores, de directores artísticos, de montadores, de directores, etc.) hizo que la independencia de criterio y la libertad artística individual tuviera estrechos cauces por los que circular. Cada estudio esperaba que sus empleados desempeñaran sus respectivos cometidos respetando el "estilo de la casa". El principio del fin del Sistema de Estudios se produjo, entre otros motivos, cuando en 1948 en Estados Unidos se promulgó una ley que prohibía ser propietario de estudios de producción y de cadenas de exhibición con la consiguiente concentración de poder.

xxvi. David O'Selznick, el productor de *Gone With The Wind*, es en mayor medida que nadie el autor de esta película. Con ella hizo un trabajo que prácticamente le dejó arruinado y casi le cuesta la vida. Una de las paradojas que acompaña a *GWTW* es que siendo éste uno de los filmes más taquilleros de la historia del cine, sin embargo, apenas si hizo dinero con ella su productor y auténtico artífice, pues la película fue tan cara que O'Selznick, según iba haciéndola, iba vendiendo los derechos para conseguir dinero para terminarla y no dejarla a medias. El resultado fue que, finalmente, los beneficiarios fueron otros.

Fueron tres años de titánicos esfuerzos, desde 1936 en que se compran los derechos de la novela hasta 1939 en que se estrena la película. Tres años en los que David O'Selznick siguió personalmente y paso a paso cada proceso en la realización del filme, sin regatear esfuerzos ni medios. Una autoría en la que no hay ningún desdoro para el concepto de autor, por más que algunos críticos vean en O'Selznick un productor entrometido en el terreno del director. El director que figura en los títulos de crédito de la película es Victor Fleming, pero de hecho no hubo un director sino, oficialmente, tres, y, oficiosamente, cinco. Todos controlados estrechamente por O'Selznick. Este lado de *capataz* no se lo han perdonado muchos.

Los tres directores *oficiales* fueron George Cukor, Victor Fleming y Sam Wood, que se alternaron a lo largo de los cuatro meses de rodaje. El origen de este triunvirato estuvo en el propio O'Selznick, en lo inaguantable que era y en lo mal que le sentaba al director de turno lo

mucho que se inmiscuía en su trabajo. El que primero parecía que iba a dirigir la película fue Cukor, hasta que los conflictos con O'Selznick fueron tan fuertes que éste le despidió del filme. Fleming fue el segundo director de la película, pero llegó un momento en que no pudo más y abandonó el rodaje -para aquel entonces O'Selznick andaba ya absolutamente enloquecido, no dormía, resistía a base de excitantes y sedantes administrados en dosis suficientes para matar a un elefante-. Continuó a cargo de la dirección Sam Wood, pero al cabo de dos semanas volvió Fleming, y O'Selznick decidió que siguieran rodando los dos en paralelo hasta terminar, lo que hicieron, además, en estrecha colaboración con William Cameron Menzies y Reeves Eason.

Se ha cuantificado la proporción de lo que rodó cada cual: Fleming (45%), Wood (15%), Menzies (15%), Cukor (5%), Eason (2%) y el 18% restante lo rodaron diversas unidades de rodaje de difícil determinación. Contra lo que aparentemente se deduce de estas cifras, el que dejó una huella más personal (más *de autor*) en la película fue George Cukor, que realizó junto con O'Selznick toda la preparación de la película, y en ella tomó todas las decisiones que habrían de configurarla durante el rodaje. Además, siguió asesorando -y con ello realizando la dirección de actrices- a Vivien Leigh y Olivia de Havilland hasta el final.

Otros directores estuvieron cerca de dirigirla. Entre ellos, Frank Capra -"He was hoping to persuade David O'Selznick to let him direct *Gone With the Wind*"- y King Vidor (Thomson 307). Algunos se atribuyen colaboraciones no acreditadas, como Howard Hawks. Y otros colaboraron sin acreditarse, como Alfred Hitchcock que es, por ejemplo, el artífice de la planificación de la tensa escena en que Butler con la ayuda de las mujeres salva a Ashley de ser arrestado por los soldados yanquis cuando aparentan volver borrachos de una juerga en la segunda parte del filme (Thomson 320-1).

Cukor, Menzies, Fleming... qué más da, éstos y los demás, todos fueron instrumentos de la pasión ciega, arrebatada y creativa de un hombre: David O'Selznick. Lo que él hizo pasar a los demás y por lo que él mismo tuvo que pasar es algo que nadie sabe todavía, a pesar de los ríos de tinta que sobre ello han corrido. Él mismo explica:

This picture has done so much to me physically, and has robbed me of so much, including my entire personal life, for so long, that my feelings about it go beyond mere commercial conviction, and are on a highly emotional side. To understand this, and, hopefully, so that you will be more kindly disposed toward what I say, I take the liberty of reminding you that I staked my whole personal career, the whole existence of our company, on this one effort; I gambled millions of dollars of other people's money on my own conviction, and took full responsibility for every inch of the film, for the writing and reading of every line, for every prop and every camera set-up. I have taken a terrible beating from the industry and the press and even the public for about three years. No matter how well the picture finally does, it will always be questionable as to whether it has been worth what I have put myself through and my associates and employees through. (Thomson 334)

xxvii. Director, entre muchas otras, de *Casablanca* (1943).

xxviii. El criterio que otorga la autoría del filme al director es relativamente nuevo, arraiga con fuerza en la segunda mitad del siglo XX y es más europeo que americano.

La idea de que el director es el autor de la película prácticamente se convierte en dogma cuando la revista francesa *Cahiers du Cinéma* relanza el tema a la arena en 1954 (Truffaut, "Une certaine tendance du cinéma français" 22). Orson Welles declaró en cierta ocasión: "I believe a

work is good to the degree that it expresses the man who created it" (Truffaut, *Films in My Life* 1). En el número de Noviembre de 1946 la revista *Revue du Cinéma* publicó un artículo titulado "La création doit être l'ouvrage d'un seul" firmado por el director de cine americano Irvin Pichel. Erich Rhode, Jean-José Richer, André Bazin... todos escribieron sobre ello, provocando una auténtica toma de conciencia sobre la cuestión. Al respecto, escribe Jacques Doniol-Valcroze:

... the publication of this article ["Une certaine tendance du cinéma français"] marks the real point of departure for what, rightly or wrongly, *Cahiers du Cinéma* represents today. A leap had been made, a trial begun with which we were all in solidarity, something bound us together. From then on, it was known that we were *for* Renoir, Rossellini, Hitchcock, Cocteau, Bresson... and against X, Y and Z. From then on there was a doctrine, the *politique des auteurs*, even if it lacked flexibility. From then on, it was quite natural that the series of interviews with the great directors would begin and a real contact be established between them and us. Ever afterwards people could pull the *hitchcocko-hawksiens* to pieces, get indignant about the attacks on "French quality cinema", declare as dangerous the "young Turks" of criticism... but an "idea" had got under way which was going to make its obstinate way to its most logical conclusion: the passage of almost all those involved in it to directing films themselves. (68)

xxix. A veces una sola persona desempeña ambas labores, en este supuesto la denominación de su trabajo queda unificada bajo el término único de *operador*.

xxx. La narrativa comienza con un cuadro, el encuadre que la cámara hace manejada por el cámara siguiendo las indicaciones del director. Pero, además, dentro de la cámara lo que entra es la luz, y no una luz cualquiera, sino la justa para crear la tonalidad, el contraste, las luces y las sombras que el director quiere que aparezcan en imagen. Y esa precisa luz no surge por casualidad, es el fruto del trabajo del operador, siguiendo también las pautas del director.

xxx. Una serie de dibujos similares a los de las tiras de los *comics*, que representan los planos que posteriormente en el rodaje serán filmados. Hacer un *storyboard* es algo así como dibujar la película antes de filmarla.

xxxii. "Realizador" en la mayor parte de los contextos es sinónimo de "director"; e incluso en algunas lenguas es el apelativo habitual, p. ej., en francés, "*réalisateur*".

xxxiii. Cual Hamlets se debaten filólogos, críticos, cinéfilos... ¿dónde está tu filiación en Gertrude, tu madre, o en su primer marido, tu padre, o en Claudio, tu rey y señor, tío y padrastro? ¿Dónde está tu identidad, tu ser, tu nobleza, en el celuloide que te conforma o en el guión del que procedes o, quizá, en la novela o el drama en el que se encuentran tus orígenes?

xxxiv. El que sólo sea una propuesta no lo hace menos importante, ya que una propuesta errónea en la base de un proyecto es muchas veces insalvable. Compartimos con el director alemán Ernst Lubitsch la idea de que con un buen guión se puede o no hacer una buena película, pero con un mal guión, por muy bueno que sea el director, no hay nada que hacer.

xxxv. Tanto es así que muchos directores modifican el guión en pleno rodaje la misma víspera de

la filmación de una secuencia. Los actores, el equipo técnico, etc. reciben inesperadamente unos folios con la nueva propuesta a filmar y a memorizar o poner en escena. Algunos directores lo hacen con particular saña. Dean Tavoularis, director artístico habitual en varias películas de Francis Ford Coppola declaró en el *Film Yearbook* de 1991: "With Francis [Coppola], a script is like a newspaper. You get a new one every day".

xxxvi. Por ejemplo, el decorador ¿es un técnico o un artista? ¿Y el intérprete de la música? ¿Y el montador?

xxxvii. Palabras que al respecto me expresó un afamado pintor de vanguardia, de supuesto talante progresista y del que no citaré el nombre por no ser relevante y evitarle el oprobio, ya que su opinión me fue expresada privadamente.

xxxviii. Sean romanos, aliados..., o incluso hombres, tanto da en tanto que vencedores.

xxxix. "Abstracto" porque es el ámbito en el que todo es posible, en el que el vuelo de la imaginación propone idealmente y en el que todo está por hacer. Cuando se escribe el guión el reto es total: el guionista se sitúa frente al folio en blanco, frente al vacío. Todos los otros profesionales que participan en la película tienen un tronco común -el guión- con el que identificarse o frente al que oponerse, y pivotando en su proximidad o lejanía desarrollar su trabajo, pero el guionista no, a él le corresponde elaborar ese boceto inicial en solitario, sin un referente, inventando desde cero, por más que en algunos casos el argumento exista previamente.

xl. Actualmente hay muy buenas guionistas: Joyce Corrington (*Planet of the Apes*), Melissa Matheson (*E.T.*), Gloria Katz (*Indiana Jones and the Temple of Doom*), Nora Ephron (*When Harry Met Sally*), Ruth Prawer Jhabvala (*A Room With a View*), Callie Khouri (*Thelma and Louise*)... Aunque paradójicamente hay menos mujeres guionistas que antes, y es que el caos cinematográfico inicial ya se ha transformado en cosmos, un orden coincidente con el de nuestro mundo, es decir y a pesar de los chorros de tinta vertidos, un orden todavía masculino a juzgar por los niveles de participación femenina en ciertos niveles, un orden que establece el peculiar reparto de funciones ya mencionado. Y en los tiempos que corren, un guionista es un *artista*, o sea, mayoritariamente *trabajo de hombres*, como la dirección, la iluminación, la cámara, la crítica... Valga como muestra la información que nos proporciona la *Film Writers Guide*: sabemos que en los primeros 25 años de este siglo el número de mujeres guionistas de cine era superior al número de hombres; pues bien, en la edición de 1988 de esta guía aparecían un total de 1.533 guionistas, de ellos 1.500 eran hombres y sólo 33 eran mujeres.

CAPÍTULO 3. EL LENGUAJE CINEMATográfico

xli. En estas primeras películas se ve lo que su título anuncia: la entrada de un tren en la estación o la salida de los obreros de una fábrica, o un juego de prestidigitación. Son piezas breves y

descriptivas que básicamente pretenden fotografiar la realidad en movimiento.

xlii. Eisenstein también expresó en sucesivas conferencias, artículos y libros que el montaje cinematográfico tiene sus orígenes, aparte de en escritores como Dickens, en pintores como Leonardo da Vinci o El Greco, y hasta en el propio teatro japonés Kabuki (v. Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet 71).

xliii. Palabras del director de cine Douglas Sirk (*Drove, Tiempo de vivir, tiempo de revivir* 229).

xliv. Sea blanco y negro o color.

xlv. Una "diagonal" puede construirse con muchos elementos, desde una escalera a un rayo de luz, hasta el cuerpo de una mujer rasgando el fotograma de esquina a esquina.

xlvi. Por ejemplo, la presencia del agua asociada con ciertos temas, o el uso de los espejos o de sombras...

xlvii. No es lo mismo, por ejemplo, mirar a una persona desde abajo que desde arriba, en esa perspectiva existe una carga semántica que en ningún caso ha de ser casual.

xlviii. Un ejemplo clásico de dilatación del tiempo real es la bajada por la escalera de Odessa en *El acorazado Potemkin*, donde Eisenstein nos permite visualizar ciento setenta planos durante seis minutos narrando unos hechos que en la realidad probablemente habrían ocurrido en menos de un minuto: la carga armada del ejército zarista sobre un pueblo indefenso y desarmado. Con su maestría el cineasta nos mantiene en vilo, presenciando impotentes la aniquilación de esos inocentes. La intensidad dramática de la acción permite que no sintamos la manipulación/dilatación del tiempo real.

xlix. Véase la descripción de la batalla de Petersburg mencionada anteriormente.

l. Estilo muy utilizado en las películas estadounidenses del período de entreguerras, la Época Dorada de Hollywood.

li. Kulechov rodó un plano en el que veíamos la cara de una persona esbozando una sonrisa, y montó este plano -siempre el mismo plano con la misma persona y la misma expresión-repetidamente precedido en cada ocasión de una imagen diferente. Proyectado este montaje se demostró que los espectadores veían en la expresión del actor el significado que la imagen que le precedía sugería (hambre, alegría, venganza, etc.).

lii. Muy utilizado por los expresionistas alemanes.

liii. Y, en cualquiera de los casos, el montaje es un recurso narrativo que adquiere su auténtica dimensión en relación con el resto de los recursos narrativos existentes.

liv. Así, por ejemplo, los planos son en esencia de dos tipos: *semánticos*, con un significado, y *nexos*, actuando a modo de enlace (p. ej., un fundido en negro, un encadenado, un empalme...), y

participan del tiempo y del espacio cinematográficos, en tanto que encuadres que montados en la película tienen una duración temporal concreta. Algunos directores como John Ford prácticamente montan al rodar (*i.e.*, cuando al montador le llega el material filmado, éste es tan justo y tan preciso que apenas si deja margen más que para unir pedazo a pedazo hasta tener la película), y sin embargo, otros como Orson Welles casi rehacen la película en el montaje (son famosos los encierros de Orson Welles y Nicholas Ray con sus montadores, llegando ambos en ocasiones a trasladar un camastro a la sala de montaje y vivir allí mientras duraba el proceso).

lv. Una secuencia rodada en un solo plano.

lvi. Son antológicos los planos-secuencia filmados por Orson Welles en *Citizen Kane*, así como la totalidad de la película *Rope* (1948), de Alfred Hitchcock, compuesta por nueve planos-secuencia de casi diez minutos de duración cada uno.

lvii. Máquina tradicionalmente usada para unir los pedazos de celuloide durante el montaje.

lviii. Desplazamiento de la cámara, habitualmente sobre unos rieles, para acercarla al objeto. En inglés suele utilizarse el término "tracking".

lix. La causalidad secuencial de las imágenes que como ya hemos descrito en este trabajo quedó plenamente demostrada en los orígenes del cine a través de los experimentos de Kulechov (Gubern, *Historia* 147-48).

lx. Fundamentalmente hay dos tipos de movimientos de cámara: los ópticos y los físicos. Entre los primeros están todos los cambios inherentes a la fotografía, los que se pueden hacer con una lente, pero secuencialmente, en movimiento, por ejemplo un *zoom*. Entre los segundos se puede, a su vez, hacer una subdivisión: movimientos horizontales y movimientos verticales. Entre los primeros están los barridos, los *travellings*..., y entre los segundos están, por ejemplo, los movimientos de grúa ascendentes o descendentes.

lxi. Recuerda François Truffaut en el Prefacio de *Le Cinéma et moi* de Sacha Guitry:

Desde la aparición de esas dos indiscutibles obras maestras que son las primeras películas de Welles, *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento*, sabemos que la *mise en scène* de un film [también] puede estar determinada por la banda sonora. Estas dos películas fueron concebidas como piezas radiofónicas muy elaboradas (con efectos de realce de las voces elegidas por su musicalidad, efectos de ecos, murmullos y clamores, superposiciones de voces, etc.) . . . (*sic*, París: Éditions Ramsay, 1977)

lxii. El que los diálogos suelen ir en una banda aparte, separados de la imagen, permite que puedan ser traducidos y doblados a otros idiomas. El doblaje como alternativa narrativa es abominable -más teniendo en cuenta que existe la posibilidad del subtítulo-. Representa una profanación artística similar a lo que supondría dibujarle a *La Gioconda* unos bigotes sobre el lienzo, algo que si se hace con intencionalidad, consustanciando contenido y continente, expresando con un símbolo una idea, utilizando la obra de partida para llegar a otra obra, sería legítimo. Pero por el mismo motivo por el que *La Gioconda* de Duchamp no es la de Leonardo,

una película doblada ya no es la película que era, es otra, con otro significante y otro significado.

Ixiii. Aunque esto inicialmente no va en detrimento del filme; si el planteamiento resulta demasiado largo, se dice, en términos coloquiales, que la película es "cabezona".

Ixiv. En las que al igual que en los libros de relatos aparecen varias historias breves independientes unas de otras y que a veces van firmadas por un mismo autor y otras por varios directores que individualmente se hacen cargo de cada relato.

CAPÍTULO 4. LA ADAPTACIÓN ENTRE LA TRADICIÓN, LA TRADUCCIÓN Y LA TRAICIÓN

Ixv. Aunque esta sentencia sea ampliamente conocida, he intentado localizar alguna referencia escrita al respecto, por si alguien reivindicara la frase como suya. Finalmente, he encontrado la frase citada en el *Collins Dictionary of Literary Quotations*, edición de 1991, en los siguientes términos: "Translators, traitors. Italian proverb" (157).

Ixvi. Decimos "los que *no* saben de cine" porque si supieran de cine, en su visionado tendrían en cuenta, *cualitativamente*, las premisas cinematográficas mencionadas en los capítulos 1, 2 y 3, y tendrían noticia de las cifras y datos que aparecen en este capítulo, que *cuantitativa* y *cualitativamente* expresan por sí mismos cómo en una buena película es indiferente el que en su origen esté o no un libro. Y cómo la fidelidad en las adaptaciones es un término de difícil concreción, ya que a veces la transgresión es el camino de la legitimación en términos de identificación con sus orígenes literarios.

Ixvii. Término psicoanalítico todavía no incorporado al diccionario de la Real Academia Española que se utiliza como contrario de *mismidad*, entendiendo por *otredad* todo lo que no es uno mismo, alternativa que puede producir vértigo y rechazo, por lo ignoto de su contenido, el riesgo que supone, y la negación que de uno mismo plantea, en tanto que aceptación del no-yo.

Ixviii. Al respecto resulta muy interesante el libro *Textos y manifiestos del cine*, publicado por Cátedra en 1989, en la colección Signo e Imagen (nº 17), ya que en él se recogen diferentes manifiestos de las escuelas y movimientos cinematográficos más significativos del siglo XX.

Ixix. Resulta cuando menos paradójico que en una época cada vez más laica, de creciente no confesionalidad, en la que frecuentemente se cuestiona hasta la existencia del espíritu de los seres humanos, se apele con tanta firmeza al "espíritu del libro".

Ixx. Señala François Truffaut en el Prefacio de *Le Cinéma et moi* de Sacha Guitry:

. . . cuando la invención del hablado triunfó, alrededor de 1930, los grandes directores reaccionaron de manera diversa: enloquecimiento para Chaplin y René Clair, adaptación rápida y estímulo para Hitchcock, Hawks, John Ford y Jean Renoir. Hombres de teatro, Marcel Pagnol y Sacha Guitry vieron luego las ventajas del invento: puesto que el cine se parecía la teatro, sus obras cinematografiadas, es decir, registradas en película, podrían al fin ser representadas en diferentes lugares a un mismo tiempo con los actores del estreno. ¡Se terminaron las penosas giras con comediantes de reemplazo!

En seguida los críticos, y probablemente los cinéfilos, se pusieron en pie de guerra contra la visión filmadora de Pagnol y Guitry, y, en el contexto de la época, no se les puede quitar completamente la razón. Habían gastado tanta saliva y tinta para que se admitiera el cine de Chaplin y de Griffith como un arte autónomo, que hubiera sido para ellos una decisión trascendental reconocer que la filmación en bruto de una obra que ya había encontrado su forma ideal era mejor que una solución híbrida, como la consistente en filmar una pieza teatral *ventilándola* con tomas inútiles: taxis que pasan por la calle, paseos por el jardín, *raccords* de acción en la escalera, etc. Todo el malentendido descansaba sobre el significado que damos a la expresión *mise en scène*. En un principio, en los comienzos del cine, *mise en scène* servía ante todo para designar el despliegue de medios espectaculares delante de la cámara. La carrera de carros de *Ben-Hur*, las reconstrucciones de la Antigüedad y las grandes figuraciones son los ejemplos más conocidos. Únicamente los más iniciados sabían que el término *mise en scène* designa más bien el conjunto de las decisiones adoptadas por el realizador: el sitio de la cámara, el ángulo elegido, la duración de un plano, . . . ; así, pues, sabían que la *mise en scène* es a la vez la historia que se narra y la manera de contarla. (*sic*, París: Éditions Ramsay, 1977)

Ixxi. Todos sabemos bien que, afortunadamente, "una imagen vale más que mil palabras", por lo que adaptar es sólo una cuestión de arte e ingenio.

Ixxii. No sólo espacialmente -geográficamente-, sino también temporalmente -su época-.

Ixxiii. Una de las ideas básicas que el director francés Jean Renoir transmitió en sus películas y explicó en múltiples ocasiones es que en cine hay que *construir*, utilizando este término arquitectónico con plena conciencia de su paradójica asociación.

Ixxiv. Lo que hizo Marcel Duchamp sobre una reproducción del cuadro *La Gioconda* de Leonardo da Vinci -pintarle unos bigotes- convirtió esta imagen en un nuevo cuadro que dejó de llamarse *La Gioconda* para recibir el nombre de *LHOOQ* -que en francés sonaría *elle a chaud au cul*, lo que viene a querer decir algo así como "ella tiene el culo caliente"-; con este simple acto -el de pintarle bigotes- hizo que esa Gioconda ya no fuera la de Leonardo sino la de Duchamp, brindándonos con ello un magnífico símil aplicable a las adaptaciones cinematográficas; así podríamos establecer la siguiente relación: Leonardo=autor del libro, Gioconda original=libro, Duchamp=director de la película, Gioconda con bigotes=película. Dos autores, dos obras, una misma tradición, una traición, una traducción, una creación y una recreación, consustanciados en ambas contenido y continente -ya que estos bigotes no eran sólo una broma estética, no eran gratuitos, sino que eran intencionados, un símbolo cargado de significado-. Los caminos del arte son infinitos.

CONCLUSIÓN

lxxv. Un ejemplo de transgresión y fidelidad nos lo ofrece Robert Wise con el musical *West Side Story* (1961) basado en la tragedia *Romeo and Juliet* de William Shakespeare.

lxxvi. La cinematografía estadounidense, por su enorme peso dentro del discurso cinematográfico internacional, puede servirnos como muestra y a partir de ella inferir conclusiones respecto a otras cinematografías.

lxxvii. Relación de filmes que han recibido el "Oscar a la mejor película" y sus orígenes, literarios o no:

<i>Año:</i>	<i>Película:</i>	<i>Basada en:</i>
1930	<i>Sin novedad en el frente</i>	novela
1931	<i>Cimarrón</i>	novela
1932	<i>Gran Hotel</i>	novela
1933	<i>Cabalgata</i>	teatro
1934	<i>Sucedió una noche</i>	relato breve
1935	<i>Rebelión a bordo</i>	novela
1936	<i>El gran Ziegfeld</i>	historia real
1937	<i>La vida de Emilio Zola</i>	historia real
1938	<i>Vive como quieras</i>	teatro
1939	<i>Lo que el viento se llevó</i>	novela
1940	<i>Rebeca</i>	novela
1941	<i>Qué verde era mi valle</i>	novela
1942	<i>La señora Miniver</i>	novela
1943	<i>Casablanca</i>	teatro
1944	<i>Subiendo mi camino</i>	guión original
1945	<i>Días sin huella</i>	novela
1946	<i>Los mejores días de nuestra vida</i>	novela
1947	<i>La barrera invisible</i>	novela
1948	<i>Hamlet</i>	teatro
1949	<i>El político</i>	novela
1950	<i>Eva al desnudo</i>	relato breve
1951	<i>Un americano en París</i>	musical
1952	<i>El mayor espectáculo del mundo</i>	guión original
1953	<i>De aquí a la eternidad</i>	novela
1954	<i>La ley del silencio</i>	artículo de prensa
1955	<i>Marty</i>	telefilme
1956	<i>La vuelta al mundo en 80 días</i>	novela
1957	<i>El puente sobre el río Kwai</i>	novela
1958	<i>Gigi</i>	novela/teatro
1959	<i>Ben-Hur</i>	novela
1960	<i>El apartamento</i>	guión original
1961	<i>West Side Story</i>	teatro
1962	<i>Lawrence de Arabia</i>	real/libro
1963	<i>Tom Jones</i>	novela
1964	<i>My Fair Lady</i>	teatro/musical

CONCLUSIÓN

1965 *Sonrisas y lágrimas* musical
1966 *Un hombre para la eternidad* teatro
1967 *En el calor de la noche* novela
1968 *Oliver* novela/musical
1969 *Cowboy de medianoche* novela
1970 *Patton* historia real
1971 *Contra el imperio de la droga* artículo de prensa
1972 *El Padrino* novela
1973 *El golpe* guión original
1974 *El Padrino II* novela
1975 *Alguien voló sobre el nido de cu* novela/teatro
1976 *Rocky* guión original
1977 *Annie Hall* guión original
1978 *El cazador* guión original
1979 *Kramer contra Kramer* novela
1980 *Gente corriente* novela
1981 *Carros de fuego* historia real
1982 *Gandhi* historia real
1983 *La fuerza del cariño* novela
1984 *Amadeus* teatro
1985 *Memorias de África* real/libro
1986 *Platón* guión original
1987 *El último emperador* historia real
1988 *Rain Man* guión original
1989 *Paseando a Miss Daisy* teatro
1990 *Bailando con lobos* real/novela
1991 *El silencio de los corderos* novela
1992 *Sin perdón* guión original
1993 *La lista de Schindler* novela
1994 *Forrest Gump* novela
1995 *Braveheart* poema épico
1996 *El paciente inglés* novela
1997 *Titanic* guión original
1998 *Shakespeare in Love* guión original
1999 *American Beauty* guión original
2000 *Gladiator* guión original

lxxviii. Aunque obviamente ni todas las películas que aparecen en esta lista sean obras maestras, ni todas las obras maestras de la cinematografía estadounidense aparezcan en ella.

lxxix. Valgan los siguientes datos como muestra: David W. Griffith (*The Birth of a Nation*), Orson Welles (*Macbeth*, *Don Quijote*, *Othello*, *El proceso*), Alfred Hitchcock (*Extraños en un tren*, *Crimen perfecto*, *Rebeca*, *La soga*, *La ventana indiscreta*, *Vértigo*), John Ford (*La ruta del tabaco*, *La diligencia*, *Las uvas de la ira*, *El hombre que mató a Liberty Valance*), Friedrich Murnau (*Amanecer*), Erich von Stroheim (*Avaricia*), Josef von Sternberg (*El ángel azul*), Jean Renoir (*Nana*, *Madame Bovary*, *La bestia humana*, *Diario de una camarera*, *La nuit du*

CONCLUSIÓN

carrefour, La carroza de oro), Carl Dreyer (*La palabra, Gertrud*), Fritz Lang (*Los nibelungos, Perversidad, Deseos humanos*), Ernst Lubitsch (*Carmen, La viuda alegre, El abanico de Lady Windermere -¡muda!-*), Elia Kazan (*Un tranvía llamado deseo, Al este del edén, El último magnate*), George Cukor (*Historias de Filadelfia, My Fair Lady*), Vincent Minnelli (*El pirata, Madame Bovary, El loco del pelo rojo*), Victor Fleming (*El mago de Oz, Lo que el viento se llevó*), Billy Wilder (*Perdición*), King Vidor (*Guerra y paz*), William Wyler (*La carta, La heredera, La loba*), Frank Capra (*Qué bello es vivir*), Howard Hawks (*Tener o no tener, El sueño eterno*), William Dieterle (*Jennie*), Stanley Donen (*Siete novias para siete hermanos*), Gene Kelly (*Hello, Dolly!*), Douglas Sirk (*Ángeles sin brillo*), Richard Brooks (*La gata sobre el tejado de zinc*), Walt Disney (*Blancanieves, La cenicienta*), Jean Cocteau (*Orfeo*), Pier Paolo Pasolini (*Edipo rey, El Decamerón, Medea*), François Truffaut (*La novia vestida de negro, La sirena del Mississipi, Tirar sobre el pianista, El pequeño salvaje, Las dos inglesas y el amor, Jules et Jim*), Joshua Logan (*Picnic*), Robert Bresson (*Las damas del Bosque de Bolonia, El diario de un cura rural, Mouchette, Una mujer dulce, Cuatro noches de un soñador*), Akira Kurosawa (*Ran, Kumonosu-jo*), Ingmar Bergman (*Crisis, Lluve sobre nuestro amor*), John Huston (*Bajo el volcán, Moby Dick, La noche de la iguana, El halcón maltés, Dublineses*), Stanley Kubrick (*2001 odisea del espacio, Lolita, La naranja mecánica*), Francis Ford Coppola (*El Padrino, Drácula*), Laurence Olivier (*Hamlet, Enrique V*), David Lean (*La hija de Ryan, Dr. Zhivago*), Milos Forman (*Alguien voló sobre el nido de cuco, Amadeus*), Sidney Pollack (*Memorias de África*), James Ivory (*Una habitación con vistas*), Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*), Stephen Frears (*Las amistades peligrosas*), Neil Jordan (*En compañía de lobos*), Stephen Spielberg (*El color púrpura, La lista de Schindler*), Luis Buñuel (*Él, La vida criminal de Archibaldo de la Cruz, Una mujer sin amor, Nazarín, Tristana, Belle de jour, Diario de una camarera, Abismos de pasión, Robinson Crusoe*), Antonio Drove (*La verdad sobre el caso Savolta, El túnel*), Víctor Erice (*El sur*), Mario Camus (*Los santos inocentes*), Fernando Fernán Gómez (*El viaje a ninguna parte*), Pedro Almodóvar (*Carne trémula*)...

Ixxx. Entrevista publicada en *El Mundo*, Opinión, el 16 de enero de 1994.

Ixxx. Entrevista publicada en *El País*, el 14 de agosto de 1996, y a la que pertenecen las sucesivas declaraciones de Pérez Reverte.

Ixxxii. Publicado en el mismo artículo.

Ixxxiii. Reproduzco esta referencia textualmente como la publica Sánchez-Noriega, ya que no he podido revisar estos datos en la fuente citada al no aparecer en la bibliografía de Sánchez-Noriega ningún libro de Bradley.

Ixxxiv. Tonino Guerra, guionista italiano que trabajó con Fellini (*Y la nave va, Amarcord, Ginger e Fred*), Antonioni y los hermanos Taviani, entre otros directores, explicó al ser entrevistado por Marie-Christine Questerbert:

... el trabajo con el lenguaje, ¿puede traducirse en el cine a otro distinto que imágenes?

En poesía, hay una gran labor con el lenguaje. Escribo poesías en dialecto ramañolo, que procede del latín como el italiano. Sin embargo, para un guión, honestamente, los diálogos vienen más tarde, y las palabras de la imagen no tienen el mismo valor, pero la

CONCLUSIÓN

sustancia, la esencia, está escrita a la izquierda del guión, es la prosa que será eliminada luego, y que es la base de la imagen.

Si digo: "Un barco parte", no busco durante dos horas la manera en que voy a decir que este barco va a partir... No, digo: "El barco parte". Eso es todo. Se sabe de sobra que todo este texto va a caer, lo importante es que la sustancia, la indicación precisa esté ahí. Raramente se hace un esfuerzo por "escribir bien" lo que podría llamarse el texto del guión. Las indicaciones y las sugerencias deben ser precisas, después el director da el estilo.

lxxxv. Probablemente recibirían grandes presiones sobre la orientación del guión durante el proceso de escritura, con la consiguiente tensión sufrida en la consecución del texto final, para luego encontrarse con que todo eso no era más que un boceto de trabajo del que partir en la realización de la auténtica narración, la película.

lxxxvi. Un nuevo lenguaje auspicia una nueva identidad.

lxxxvii. Se estima que ya en 1949 había televisión en un millón de hogares estadounidenses (Maltby 474).

lxxxviii. Como ya hemos visto con Griffith, Eisenstein y demás cineastas afines.

lxxxix. Citas recogidas en numerosos trabajos como *Novels into Film* (1), de G. Bluestone, *Film and Literature: An Introduction* (52), de Morris Beja, y *Literatura y cine* (113), de Carmen Peña-Ardid.

xc. Cita que recoge Peña-Ardid en su libro *Cine y literatura* (73), sin dejar claro si es ella la traductora del original o ha recogido la cita ya traducida en otro libro ya que nos remite a: "*Réflexions d'un cinéaste*, Moscú, Editions en langues étrangers, 1958, págs. 70-78", pero esta obra no aparece en su bibliografía.

xci. Género (*genre*) entendido como "term for a kind, a literary type or class" (Cuddon 366).

xcii. Las diferencias son tales que llegan a acuñarse términos como "film-entretenimiento" y "film-arte" (Romaguera i Ramio 277).

xciii. Aunque, en definitiva, ésta es la historia de toda narrativa: cuando llega la prosa, el género noble es la poesía, cuando llega la novela el género noble es el teatro, cuando llega el cine el género noble es el literario... Tradicionalmente, el destino de lo nuevo es hacer cola y soportar el menosprecio.

CAPÍTULO 5. LAS TEORÍAS CRÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS Y LA PRAXIS

xciv. En inglés tenemos tres términos para designar la palabra "cine": *film*, *cinema* y *movie*. Vemos cómo "Festival de cine" se traduciría por *film festival* mientras que "cine del Tercer Mundo" sería mayoritariamente designado con las palabras *'Third World' cinema*. Y también cómo mientras que, por ejemplo, la Universidad de Indiana tiene un programa de *Film & Television Studies*, la Universidad de Texas publica un *Cinema Journal*. De la misma manera, en Canadá hay una institución denominada *Canadian Film Institute*, pero al hablar de cine canadiense lo designan con las palabras *Canadian cinema*. Y mientras que en EE. UU. existe la *Society for Cinema Studies*, de forma genérica encontramos especialistas que escriben sobre la *movie culture*, encontrando así en paralelo títulos de libros que utilizan los tres términos al referirse al cine, como lo son, por ejemplo, *The Modern American Novel and the Movies* (Peary & Shatzkin), *Film Theory and Criticism* (Mast, Cohen & Braudy) o *The Cinema Book* (Cook & Bernink). *Film studies*, *cinema studies* y *movie studies* expresan conceptos diferentes. Con palabras de James Monaco podemos responder a la cuestión que plantea su significado:

French theorists are fond of making the differentiation between "film" and "cinema." The "filmic" is that aspect of the art that concerns its relationship with the world around it; the "cinematic" deals strictly with the esthetics and internal structure of the art. In English, we have a third word for "film" and "cinema" - "movies" - which provides a convenient label for the third facet of the phenomenon: its function as an economic commodity. These three aspects are closely interrelated, of course: one person's "movie" is another's "film." But in general we use these three names for the art in a way that closely parallels this differentiation: "movies," like popcorn, are to be consumed; "cinema" (at least in America parlance) is high art, redolent of esthetics; "film" is the most general term with the fewest connotations. (228)

xcv. Es frecuente que profesionales de las más diversas especialidades *teoricen* o hagan crítica profesional sobre cine. Sociólogos como Edgar Morin, escritores como Azorín o Guillermo Cabrera Infante, filósofos como Gilles Deleuze, Julián Marías o Irving Singer, semiólogos como Umberto Eco, filólogos como Marshall McLuhan, economistas como Miguel Marías, abogados como Eduardo Torres Dulce, periodistas como Maruja Torres... todos, eso sí, enamorados del cine. Algo que a la inversa -cineastas teorizando sobre periodismo, derecho, economía, filología, filosofía, sociología, etc.- raramente se da.

xcvi. Esquema propuesto por J. L. Sánchez Noriega "de análisis comparativo de la adaptación":

1. TEXTO LITERARIO Y TEXTO FÍLMICO. Breve indicación de los textos que se van a analizar: edición del libro y ficha técnica y sinopsis del filme.
2. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN. Se trata de obtener el máximo de información sobre el proceso de elaboración de los textos literario y fílmico y las condiciones de la adaptación (participación en el guión, limitaciones de la producción, etc.). También será pertinente informar sobre los autores y el lugar que ocupan los respectivos textos dentro de la obra de cada uno.
3. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA. Caben muchas posibilidades en la segmentación de los textos -por secuencias o capítulos, por separado o señalando las correspondencias, con o sin referencias a los procedimientos formales, etc.-, pero resulta imprescindible en el caso de las películas, dado que es necesario recrear por escrito el material inasible de imágenes

en movimiento sobre la pantalla. La segmentación es un instrumento descriptivo y citacional del análisis del filme (Aumont/Marie, 1993, 55), un simulacro o reconstrucción convencional del texto fílmico, cuya complejidad y riqueza resultan imposibles de reproducir mediante palabras, ni siquiera con el *découpage* más cuidadoso. En las adaptaciones libres no tiene sentido este paso, pero sí en las demás, con el fin de ver el conjunto de procedimientos que señalamos a continuación.

4. ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS DE ADAPTACIÓN.

A. *Enunciación y punto de vista*. Se trata de ver las transformaciones que el autor fílmico ha operado sobre el material literario:

A.1. Título: cambio total o parcial.

A.2. Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado.

A.3. Focalización del conjunto del relato o de las secuencias más significativas: cambio de focalización interna a externa, de interna a un personaje a otro, de focalización interna o externa a relato no focalizado, etc. Razones para los cambios.

B. *Transformaciones en la estructura temporal*:

B.1. Tiempo del autor y tiempo de la historia: distancia en el texto literario y en el fílmico y su relevancia para el relato.

B.2. Ubicación temporal: elementos de los dos textos para un relato ubicado y transformaciones relevantes.

B.3. Orden: linealidad y anacronías. Su función en los dos textos; cambios en el orden y su relación con la instancia narrativa.

B.4. Duración (sumario, dilataciones, escenas, elipsis, y pausas). Comparación entre la historia, el texto literario y el fílmico; transformaciones significativas.

B.5. Frecuencias: repeticiones e iteraciones. Unificación de acciones reiteradas.

C. *Espacio fílmico*: opciones de cuadro, fuera de campo, perspectiva, profundidad de campo. Funciones equivalentes desempeñadas por el espacio dramático en cada texto.

D. *Organización del relato*. Procedimientos por los que se establece una macropuntuación que repite o modifica la organización del relato novelesco o teatral.

E. *Supresiones*:

E.1. De acciones.

E.2. De descripciones.

E.3. De personajes.

E.4. De diálogos.

E.5. De episodios completos.

F. *Compresiones*: acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico.

G. *Traslaciones*:

G.1. De espacios.

G.2. De diálogos.

G.3. De acciones y/o personajes.

H. *Transformaciones en personajes y en historias*:

H.1. De narraciones en diálogos.

H.2. De diálogos directos en indirectos.

H.3. De acciones.

H.4. De personajes: en las relaciones de personajes, en los rasgos o en la ubicación.

I. *Sustituciones* o búsqueda de equivalencias: elementos originales del texto fílmico destinados a

proporcionar significaciones equivalentes a las de elementos omitidos del texto literario.

J. *Añadidos*:

J.1. Añadidos que marcan la presencia del autor fílmico.

J.2. Añadidos de secuencias dramáticas completas.

J.3. Añadidos documentales.

K. *Desarrollos*:

K.1. Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas.

K.2. Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes.

K.3. Desarrollos breves de acciones de contexto.

L. *Visualizaciones*: acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película.

5. VALORACIÓN GLOBAL. Resumen de las variaciones más significativas y juicio crítico del resultado obtenido.
(*sic*, 138-140)

CAPÍTULO 6. UN PARADIGMA CONTROVERTIDO

xcvii. Lo que para Stein (estar borracho) es una vergüenza, para Hemingway no. Escribe este último:

. . . she insisted. "You have no respect for anything. You drink yourselves to death..."

"Was the young mechanic drunk?" I asked.

"Of course not."

"Have you ever seen me drunk?"

"No. But your friends are drunk."

"I've been drunk," I said. "But I don't come here drunk." (28)

Así, para Hemingway estar borracho no era agravante siempre y cuando no afectara su trabajo. Ese lugar era a él lo que el garage al mecánico, y él, como probablemente el mecánico, era lo suficientemente responsable como para no emborracharse donde no debía, lo suficientemente libre como para hacerlo en las condiciones que considerara adecuadas y lo suficientemente honesto como para reconocer en público que lo hacía. Planteando, frente a Stein, un nuevo concepto de hombre: el del siglo XX.

xcviii. Película titulada originalmente *Some Came Running* (1958) de Vincent Minnelli.

xcix. Publicado en la revista *Esprit* en el número de enero de 1948.

c. La descripción de esta técnica la recogemos en palabras del propio Hemingway en la Nota 112 de este trabajo.

ci. ¿Y en Estados Unidos? ¿No hay ni siquiera un director de cine que de forma natural llegara a este mismo puerto? Afortunadamente la respuesta es sí. Entre ellos uno de los mejores, quizá el mejor. Orson Welles, a quien podríamos considerar el Faulkner de la narrativa cinematográfica.

cii. Según confesó Hemingway en *A Moveable Feast*.

ciii. Según escribió Kenneth Anger en su libro *Hollywood Babylon*.

CAPÍTULO 7. WILLIAM FAULKNER Y EL CINE

civ. Enumeradas en el Apéndice A.

cv. Todas ellas están recogidas también en el Apéndice A.

cvi. "The 'hack' epithet was accorded many of the writers who went to work in Hollywood, especially in the 'politically conscious' thirties, and has been leveled against all five of the writers [Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner, Nathanael West, Aldous Huxley y James Agee] discussed in this book. Perhaps the most commonly held assumption about them is precisely this: that all the time they spent in Hollywood was lost, wasted time. With this also goes the general feeling that their work done in Hollywood is really best forgotten, left dead and buried in the story files of Metro-Goldwyn-Mayer and Warner Brothers.

Behind this basic assumption of wasted time and talent lies still another one, that all film-writing is by definition hack-work or simply work done with the left hand for the money and nothing else, . . ." (Dardis 9).

cvii. En ocasiones debilidad, en otras pragmatismo.

CAPÍTULO 8. *TO HAVE AND HAVE NOT*: NOVELA DE ERNEST HEMINGWAY, GUIÓN DE JULES FURTHMAN Y WILLIAM FAULKNER, Y PELÍCULA DE HOWARD HAWKS

cviii. A partir de esta referencia cuando hagamos una cita de esta obra nos remitiremos a ella con las iniciales *THAHN*.

CONCLUSIÓN

cix. Oficialmente hay cuatro guiones titulados *To Have and Have Not* que actualmente se encuentran en el Wisconsin Center for Film and Theater Research, donde aparecen registrados con los siguientes subtítulos:

Temporary, by Jules Furthman, October 14, 1943, with revisions to November 23, 1943, 208 pages.

Revised Temporary, by Furthman, December 30, 1943, with revisions to January 5, 1944, 111 pages, unfinished.

Final, by Furthman, January 22, 1944, with revisions to February 14, 1944, 151 pages.

Second Revised Final, by Furthman and William Faulkner, February 26, 1944, with revisions to April 22, 1944, 112 pages. (*sic*, Kawin, *To Have* 229)

cx. Fecha de estreno acreditada por Jorge Gorostiza (102), aunque en algunas filmografías aparece la película datada en 1944.

cxí. Por ejemplo, la *To Have and Have Not* de Michael Curtiz (*The Breaking Point*, 1950) y la de Donald Siegel (*The Gun Runners*, 1958).

cxii. En una entrevista Hemingway explicó: "I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven eights of it under water for every part that shows" (Plimpton 133, y también v. Phillips 9).

cxiii. INTERVIEWER: *Do the titles come to you while you're in the process of doing the story?*

HEMINGWAY: No. I make a list of titles *after* I've finished the story or the book -sometimes as many as 100. (*sic*, Plimpton 133)

cxiv. Así parafraseaba y no a la vez, se intentaba erigir en nuevo coloso de las letras: de Shakespeare a Hemingway, de *Hamlet* a *To Have and Have Not*, de Inglaterra a Estados Unidos, de un imperio a otro, intentando que pasara la antorcha con el mítico fuego olímpico de una mano a otra.

cxv. En esta frase debe de estar censurada la palabra "fucking" en la edición de 1987 de Panther Books de *To Have and Have Not* -que es la que he utilizado para esta investigación-, ya que en la página 165 se puede leer: "No matter how a man alone ain't got no bloody chance." Mientras que en la cita que de esta frase hace Bruce F. Kawin en su prólogo al guión de *To Have and Have Not* publicado por la University of Wisconsin Press en 1980 escribe: "No matter how a man alone ain't got no bloody fucking chance." (14), y nos remite a la página 225 de la edición de la novela publicada por Scribner's en 1937; y lo mismo ocurre en la cita que de la misma frase hace Gene D. Phillips en su libro *Hemingway and Film*: "a man alone ain't got no bloody fucking chance." (49), enviándonos a la página 225 de la edición de 1962 publicada también por Scribner's; dos versiones que coinciden con la de la cita que de esta frase hace Anthony Burgess en su libro *Ernest Hemingway*, donde leemos "'One man alone ain't got no bloody f-ing chance'" (72).

cxvi. En los siguientes párrafos citaremos la novela de Ernest Hemingway *To Have and Have Not* en repetidas ocasiones, para no interrumpir continuamente el discurso con "(Hemingway, *THAHN* xxx)" o "(*loc. cit.* xxx)" sólo incluiremos el número de la página en que aparece la cita,

asumiendo que pertenece, si no se especifica lo contrario, a la edición referida en esta ocasión.

cxvii. Con el entramado del argumento Hemingway va tejiendo una tela de araña de personajes que de forma habitual están aislados entre sí y que sólo se encuentran cuando el trabajo o el sexo les reúne. Tengan dinero o no, sean de izquierdas o de derechas, sean hombres o mujeres, básicamente están solos, y no pueden, y quizá ni siquiera quieren, contar con nadie. El desmembramiento de la comunidad es total y fatal para ella colectivamente y para sus miembros individualmente. Desconfían unos de otros y se traicionan entre sí cuando menos lo esperan, en una rueda infernal en la que antes o después todos son machacados. Quienes tienen poder y dinero, no tienen confianza ni paz, sus posesiones o ambiciones destruyen cualquier atisbo de felicidad; algunos sí tienen confianza en alguien -como el mismo Morgan con su mujer-, pero no es suficiente, su fuerza es tan pequeña y su falta de medios es tal que tampoco queda esperanza para ellos. Viviendo todos de espaldas unos a otros, y sin ninguna consideración ni respeto mutuo no hay salida, parece decirnos Hemingway en medio de tanta calamidad.

cxviii. Con todo esto Hemingway nos está diciendo -siguiendo con el símil propuesto al inicio de este análisis- que Abel únicamente con Set tendrá alguna posibilidad de vencer a Caín. En soledad será derribado por Caín, más tramposo y fuerte que él, y sólo en hermandad, solidariamente, con Set mostrará que es diferente de Caín y quizá no sea destruido por él. Y que en definitiva si uno claudica y acepta -siquiera transitoriamente- ser Caín, antes o después, en esta rueda siniestra, encontrará a su Caín.

cxix. El del propio Morgan.

cxx. "I [Morgan] went out on strike against those wages,' I told him.
'And you come back to work ,' he said. 'They [el Estado] said you were striking against charity. . . '
'There ain't any work,' I said. 'There ain't any work at living wages anywhere'
'Why?'
'I don't know'" (Hemingway, *THAHN* 75)

cxxi. "'How much money you get?' Harry asked . . .
'We don't know . . . It isn't ours, anyway . . . For a revolutionary organization.'
'You kill my mate for that, too?'
'I am very sorry,' said the boy. 'I cannot tell you how badly I feel about that'
'Don't try,' said Harry.

.
F---- his revolution. To help the working-man he robs a bank and kills a fellow works with him
and then kills that poor damned Albert that never did any harm. That's a working man he
kills." (Hemingway, *THAHN* 119/125)

cxxii. *Tener y no tener razón.*

cxxiii. Ni siquiera podemos ya no identificarnos sino incluso apiadarnos de Morgan cuya conducta -a veces despiadada a veces chulesca a veces torpe- provoca en diferentes ocasiones cuando menos irritación en el lector.

cxxiv. *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck.

cxxv. *The Great Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald.

cxxvi. *The Old Man and the Sea*, de Ernest Hemingway.

cxxvii. No olvidemos que el medio es el mensaje -como ya decíamos señalara H. M. McLuhan- si el trazo es consistente.

cxxviii. Su sentido moral o ético es tan elevado que no sorprende que el suicidio sea su destino y la muerte violenta el final de tantos héroes/anti-héroes suyos. A pesar de su supuesta vida alegre, probablemente él esté más cerca de Séneca que ninguno de sus contemporáneos: una misma exigencia, una misma desolación, un mismo destino.

cxxix. En los siguientes párrafos otra vez citaremos la novela de Ernest Hemingway *To Have and Have Not* incluyendo sólo el número de la página en que aparece la cita.

cxxx. Harry Morgan muere en la página 185.

cxxxi. "I want to hook, fight, and land my fish myself" (Hemingway, *THAHN* 16), le dice Johnson a Morgan al salir a pescar, y no sólo no pesca nada sino que además pierde los aparejos del barco (*loc. cit.* 21-2).

cxxxii. Hasta en el mismo hecho de que esté elidido el verano ("Summer"), algo que contrariamente a lo que algunos hayan pensado no es una omisión caprichosa. Todo en la narrativa de Hemingway es significativo e intencionado, lo presente y lo ausente. En este sentido, el feliz período estival que todos, incluso Harry Morgan, antes o después disfrutamos es irrelevante en esta historia, por lo que su omisión es consistente y su presencia supondría una grave digresión temática.

cxxxiii. "*THAHN* is, more than any other Hemingway novel, an experiment in narrative point of view. Part One is narrated in the first person from Harry Morgan's point of view. Part Two is narrated 'objectively', in the third person. In the long Part Three, the narrative point of view undergoes several shifts [pasa de la primera a la tercera persona alternándose y mezclándose repetidas veces con varios monólogos interiores]" (Peary & Shatzkin 77).

cxxxiv. Por ejemplo, "But I [Morgan] felt bad about hitting him. You [nosotros, los lectores] know how you feel when you hit a drunk" (Hemingway, *THAHN* 34).

cxxxv. En las siguientes citas otra vez mencionaremos la novela de Ernest Hemingway *To Have and Have Not* con el criterio descrito en la Nota 129.

cxxxvi. En las citas de la novela que aparecen a partir de ésta, otra vez mencionaremos la novela de Ernest Hemingway *To Have and Have Not* con el criterio descrito en la Nota 129.

cxxxvii. Hemingway residió la mayor parte de su vida en aguas caribeñas. Empieza a vivir en

CONCLUSIÓN

Key West en 1927 para mudarse muy cerca, a pocas millas marítimas de allí, a Cuba en 1940 donde vivió hasta enfermar seriamente en 1960/1 poco antes de su muerte.

cxxxviii. Tras revisar todos los datos y papeles de la Warner Brothers que existen en el Wisconsin Center for Film and Theater Research en la University of Wisconsin, Bruce Kawin señala que ". . . there is no record of the Hemingway-Hawks treatment" (*To Have* 19) .

cxxxix. 1943 según afirma Jorge Gorostiza (82), aunque otros autores se muestran imprecisos con esta fecha. Así, al respecto, Tom Dardis escribe ". . . in the late thirties and early forties" (127) y Bruce Kawin ". . . all this probably occurred in early 1939" (*To Have* 16).

cxl. *Finca Vigía* es la casa en que vivió Hemingway desde 1940, año en que se casó con su tercera esposa, Martha Gellhorn. Hasta entonces su domicilio había estado en Key West, donde había vivido desde 1927 con su segunda esposa, Pauline Pfeiffer.

En *Finca Vigía* estaban la mayor parte de su biblioteca y de sus posesiones cuando falleció, en julio de 1961, aunque ya desde octubre de 1960 sus estancias en una clínica en Idaho hacen de este lugar su último hogar. Esto no impidió que gran parte de su legado intelectual material - borradores, originales, cartas, libros anotados, objetos personales, etc.- quedara allí, habiéndose convertido hoy en día su antigua casa en el Museo Hemingway en Cuba.

cxli. En mayo de 1939 vendió los derechos audiovisuales de *To Have and Have Not* a Hughes Tool Co., cobrando 10.000 dólares por ellos (Kawin 16), lo que teniendo en cuenta que un buen guionista en 1943 podía cobrar en nómina 2.500 dólares a la semana (Blotner 455) no era nada.

Por *The Old Man and the Sea* cobró más: "Hemingway would receive \$150,000 for the screen rights of the novella and an additional \$75,000 for acting as technical adviser on the picture, plus an eventual percentage of the profits" (Phillips 140).

Cifras que le ayudaron a vivir y que le recompensaron aunque fuera muy parcamente por su trabajo, cuando menos, como argumentista -total o parcial- de estas películas, pero que no son nada en el contexto general del dinero que se movía en estas adaptaciones. "Somehow Hemingway has always got the dirty end of the stick on movie deals. For *To Have and Have Not*, now being made, against his protest, for the third time [se refiere a *Gun Runners* (1958) de Don Siegel], he got a measly \$10,000" (Brucoli 136).

cxlii. El productor de esta película era el propio agente literario de Hemingway, Leland Hayward. Ambos abordaron el proyecto llenos de fe en conseguir una magnífica y fiel adaptación de *The Old Man and the Sea*. "Hayward and Hemingway were contemplating a semidocumentary approach to filming the novella . . . 'local people on a local ocean with a local boat' . . . Hayward secured the services of Spencer Tracy as narrator [no como actor] . . . Hemingway, Hayward, and Tracy then formed a partnership to make the film as an independent production" (Phillips 139). Así, a los 54 años Hemingway intentaba hacer algo parecido a lo que hiciera a los 38 con *The Spanish Earth*, contando en esta ocasión para leer el texto con Spencer Tracy en lugar de Orson Welles. Los resultados fueron muy otros, Tracy acabó siendo el actor protagonista y la película se convirtió en una superproducción en cuya realización hubo un montón de problemas. Cuando Hemingway vio la película, "he declared that he was numb and irritably characterized Tracy's performance as that of a 'fat, very rich actor playing a fisherman'" (Phillips 147).

cxliii. No la escribió de forma descuidada y por dinero como Hawks sugiere. "As early as September 26, 1936 he had written to Maxwell Perkins: 'I hate to have missed this Spanish thing worse than anything in the world but have to have this book [*THAHN*] finished first.'" (*sic*, Kinnamon 154), algo que iba claramente contra sus enormes ganas de entrar en acción y de ser testigo de primera línea de cualquier acontecimiento desgarrado que ocurriera en la historia del hombre de su tiempo, y también contra sus intereses económicos, pues si muchos en Hollywood hubieran dado mucho por contar con él entre sus filas de guionistas contratados, no menos periódicos estadounidenses le ofrecían cifras considerables por ser "su" corresponsal de guerra.

cxliv. Así llamaba John Ford a Howard Hawks (Drove, "Nacidos" 22) -"plateado" por su pelo pajizo primero y canoso después-.

cxlv. Entre otras ocasiones Hughes y Hawks trabajaron juntos en *Scarface*, 1932, y *The Outlaw*, fechada por diferentes circunstancias en 1941, 1943, 1947 y 1950, (Sadoul 226 y Katz 655).

cxlvi. No cobró, decimos, por la película de Howard Hawks, ya que por un lado el tratamiento fue elaborado en unas vacaciones en unas conversaciones entre amigos, una labor que no iba a ir *a posteriori* a cobrar a la Warner, claro está, y por otro lado porque, como ya hemos mencionado, él había vendido previamente los derechos audiovisuales de *To Have and Have Not* a Howard Hughes, a quien Hawks se los compró (McBride 112-3 y v. declaraciones de Hawks al respecto en este trabajo); aunque sí cobró \$10,000 de Hughes antes de que comenzara a ponerse en marcha todo el proyecto de Hawks.

cxlvii. Según Blontner "general" en vez de "coronel" (434).

cxlviii. Recordemos las palabras de Gerald Peary y Roger Shatzkin "*THAHN* is, more than any other Hemingway novel, an experiment . . ." (77).

cxlix. Según Hemingway, "Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show" (Plimpton 125).

cl. Phillips en su libro *Hemingway and Films* dice que son "dos hijas" (49), pero la realidad es que Hemingway en su novela menciona tres (*THAHN* 25).

cli. Según Bruce Kawin, "It is not far-fetched to speculate that Furthman warmed up to Faulkner as the creator of Benjy" (*Faulkner* 110).

clii. Kawin en un apéndice que presenta en el libro que él prologa en el que aparece publicada la versión final del guión de *To Have and Have Not* recoge los cambios que hay entre el guión final y la propia película. En este caso pone en boca de Morgan las siguientes palabras: "Who's that?" (189), gramaticalmente correctas, pero que no son las que dice Bogart.

cliii. Los autores de estos apodos -"Steve" y "Slim" (que traducirían en la versión doblada al castellano por "Flaca", inmortalizando a Bacall con este nombre)- son Howard Hawks o Nancy Gross -Mrs. Hawks en aquel momento-, o probablemente ambos conjuntamente, ya que así se llamaban uno al otro en su vida privada. De hecho, la esposa de Hawks fue quien se fijó

CONCLUSIÓN

inicialmente en Lauren Bacall para el papel de Marie al llamarle la atención su aspecto cuando vio su foto publicada en la portada de la revista *Harper's Bazar* -según Barson (187) en *Vogue*- donde posaba como modelo de moda. Gross, además, antes de casarse con Hawks había sido modelo y se parecía físicamente a Bacall (McBride 118 y Gorostiza 111).

cliv. Tal y como plantea la crítica tradicional esta cuestión, Hawks parece un salvador de detritus, se llame *To Have and Have Not* o Faulkner... Indudablemente los miembros de la Generación Perdida sufrieron mucho, escarnecidos y pobres, y ni siquiera contando con el reconocimiento de su trabajo; ahora, eso sí, todos se nutrían de él: lectores, directores, espectadores, productores y críticos... Y qué casualidad que el autor de esa supuesta basura -*To Have and Have Not*- y su piadosamente contratado escritor de guiones fueran ambos futuros Premios Nobel de Literatura. Nosotros nos inclinamos más a pensar que Hawks no era un salvador sino un creador con un olfato increíble para detectar lo mejor entre lo que le rodeaba sin necesidad de que llevara una etiqueta indicativa de calidad, como la que ellos llevaban al final de su vida.

clv. Y en alguna medida los actores, sobre todo Humphrey Bogart, con sus sugerencias e ideas durante el rodaje.

clvi. Puede sorprender a muchos que la entrega del guión de *To Have and Have Not* fuera registrada en la Warner con fecha 22 de abril de 1944 (Kawin, *To Have* 229), cuando el rodaje había empezado -con las pruebas de casting- casi dos meses antes, a comienzos de marzo. Este guión fue registrado como *Second Revised Final*, y firmado por Jules Furthman y William Faulkner, en un intento por hacer justicia al primero que escribió la base y al último que escribió la versión definitiva. Howard Hawks, a pesar de haber colaborado intensamente desde el principio no lo firmó, como era habitual en él. Hawks sabía que no era necesario, que su estilo narrativo era tan claro que todos sabríamos que era de él llevara o no su nombre en créditos, y además también sabía que una película es del director, por lo que tomar migajas de co-autoría en un guión no valía la pena. El rodaje terminó el 10 de mayo (Kawin 32), 18 días después de la entrega del guión.

clvii. Era un tipo de censura basada en la presión más que en la prohibición, pero que finalmente era igual de efectiva. Concretamente a películas como ésta -si hubiera persistido el emplazamiento en Cuba-, le hubieran negado la licencia de exportación con lo cual difícilmente hubieran podido recuperar la inversión hecha.

clviii. Este procedimiento recuerda al utilizado por Buñuel en su película *Viridiana*, en la que la censura española no le permitió utilizar el final sugerido inicialmente por él: el personaje que interpreta Paco Rabal acostándose con su prima Viridiana. Ante esta prohibición, Buñuel preguntó al censor en funciones qué final sugería, a lo que este caballero respondió: "No sé, algo inocente como Viridiana y su primo, superadas sus diferencias, jugando juntos al tute". Buñuel sonrió y siguió su consejo. Y en la escena, en cómo está resuelta, se insinúa siete veces más de lo que ninguna cámara hubiera podido mostrar.

clix. En la carta antes mencionada dirigida a Ober y enviada en medio del fragor del rodaje-escritura del guión escribió,

After being present for a while at the frantic striving of motion pictures to justify their existence in

CONCLUSIÓN

a time of strife and horror [la Segunda Guerra Mundial], I have about come to the conclusion which they dare not admit: that the printed word and all its ramifications and photographifications is nihil nisi fui [nada si no fue]; . . . (Kawin 34)

clx. Estamos seguros de que Hemingway, como nosotros, no tiene nada contra las gasolineras, lo utilizamos ambos -él en *To Have and Have Not* y nosotros aquí- como referente simbólico.

clxi. Que no "de autor" en singular, como tradicionalmente había venido siendo hasta que llegó el siglo XX.

clxii. En inglés es exactamente lo mismo. Hemingway escribe a veces "old woman", cuando Harry se dirige a Marie, y a veces "my old woman", p. ej., cuando Albert habla de su mujer.

clxiii. El ser autora de los guiones de cuatro películas (docudramas) rodados en Cuba sobre la vida y cultura cubanas me ha permitido conocer a fondo el lenguaje de los cubanos y sus expresiones, ya que viví en Cuba mientras se preparaban y rodaban estos filmes. Entre otros, en el equipo de asesores de guión contábamos con Senel Paz, que posteriormente sería guionista de *Fresa y chocolate* de Gutiérrez Alea.

clxiv. No olvidemos cómo, por ejemplo, situó el enclave de su siguiente novela -*For Whom the Bell Tolls*- en España, donde también enfrenta a las fuerzas democráticas con las dictatoriales, fraguándose entre medias otra trágica historia de amor. Hemingway no escribía historia, sino que utilizaba la realidad para contar sus historias.

clxv. Otra circunstancia -geográfica e histórica- que tampoco es definitiva ni esencial, ya que Hawks comenzó el rodaje de su película en el enclave propuesto por Hemingway.

clxvi. Es algo así como si a una mujer un conocido le llama "chata", y ella le responde retadora e irónica: "¿Qué dices, chato?".

clxvii. Aunque Hawks tampoco tenía nada en contra de emplazar la acción en Cuba, como prueba el que las primeras versiones del guión estuvieran situadas en este país.

clxviii. Sin implicar connotaciones negativas en los términos "ligera" y "pesada".

clxix. Esta forma de acabar una película, con los protagonistas dándonos la espalda y alejándose de los espectadores, es un tipo de final clásico, no es ningún descubrimiento de Curtiz ni de Hawks -un director que lo usaba con frecuencia en sus filmes era Charles Chaplin-.

clxx. Como tampoco dice Bogart en ningún momento "Siempre nos quedará París" o algo como "We'll always have Paris to remember" (v. el diálogo en torno a este asunto en la página 166 del guión de la película publicado con Sam Thomas como editor).

clxxi. Hawks, como era habitual en él, reclamó suya la autoría de esta línea de diálogo en las conversaciones que mantuvo con Joseph McBride entre 1970 y 1977,

CONCLUSIÓN

MCBRIDE: *One of the best-known lines in American film is from To Have and Have Not: 'You don't have to do anything. Not a thing... Oh, maybe, just whistle.' Who was responsible - Faulkner, Furthman, Hawks, or did it come out of a rehearsal?*

HAWKS: Oh, I was making a test of Bacall, so I wrote the scene just for the test. . . . Faulkner was the one who found a place to put it. [dentro de la película] . . . So we did it. I wrote the line, but he wrote the stuff that led up to it. (89)

APÉNDICE A

FILMOGRAFÍA DE WILLIAM FAULKNER

A.1. TEXTOS CINEMATOGRAFICOS

A continuación enumeraremos los proyectos cinematográficos en los que William Faulkner trabajó como guionista. Su participación es de diferente grado según cada caso concreto. Escribió sinopsis, tratamientos, escaletas, guiones provisionales y definitivos, revisó guiones ya escritos... un trabajo del que en créditos oficiales quedó escasa repercusión como revelan los siguientes datos, ya que muchos de estos proyectos se quedaron en textos escritos que nunca llegaron a ser películas. Otros fueron cambiando de título a lo largo de su realización por lo que aquí recogemos las diferentes versiones ordenadas diacrónicamente a partir del comienzo del trabajo. Cuando alguna de estas películas llegó a ser doblada al castellano incluimos entre paréntesis el título que se le dio. Las fechas mencionadas reflejan el momento (exacto o aproximado) en el que estos textos fueron terminados y/o entregados al estudio cinematográfico para el que Faulkner los había escrito.

1. *Manservant*

Tratamiento (21 pp.) basado en el relato de Faulkner "Love". 25 de mayo de 1932. MGM.

2. *The College Widow*

Tratamiento (13 pp.). 26 de mayo de 1932. MGM.

3. *Absolution*

Tratamiento (9 pp.) basado vagamente en el relato de Faulkner "All the Dead Pilots". 1 de junio de 1932. MGM.

4. *Flying the Mail*

Tratamiento (16 pp.) basado en un relato original y tratamiento de Ralph Graves y Bernard Fineman. 3 de junio de 1932. MGM.

5. *Turn to the Right*

Asignado al proyecto, no existe evidencia de que escribiera algo. Junio de 1932. MGM.

6. *Today We Live/Turn About (Vivamos hoy)*

a) *Turn About*, tratamiento de Faulkner basado en su relato "Turn About". A comienzos de julio de 1932. MGM.

b) *Turn About*, guión (122 pp.) de Faulkner pero firmado por Faulkner y Hawks. 24 de agosto de 1932.

c) *Today We Live*, guión de Edith Fitzgerald y Dwight Taylor, basado fielmente en la segunda parte del guión de Faulkner. Diálogos adicionales de Faulkner. 28 de noviembre de 1932.

d) *Today We Live*, estrenada el 3 de marzo de 1933. MGM.

Créditos: Director (Dir.) y productor (Prod.) Howard Hawks; fotografía (Fot.) Oliver T. Marsh; montaje (Mt.) Edward Curtis; guión (G.) Edith Fitzgerald y Dwight Taylor; argumento y diálogos de William Faulkner; intérpretes (Ints.) Joan Crawford (Diana Boyce-Smith), Gary Cooper (Richard Bogard), Robert Young (Claude

Hope), Franchot Tone (Ronnie Boyce-Smith), Roscoe Karns (McGinnis), Louise Closser Hale (Applegate).

7. *War Birds*

- a) *Historia de Faulkner #2*, tratamiento basado en los relatos de Faulkner "Ad Astra" y "All the Dead Pilots", y marginalmente en la novela *Sartoris (Flags in the Dust)*, así como en la novela que se le había encargado adaptar: *Diary of the Unknown Aviator* de John McGavock Grider (en la que la MGM había estado trabajando desde 1926 con los títulos *Honor* y *War Birds* -y en la que Faulkner podría haber basado inicialmente "Ad Astra"-). 1932. MGM.
- b) *War Birds*, guión (143 pp.). Diciembre de 1932, 12 de enero de 1933 y posiblemente revisado en marzo de 1933.

8. *Honor*

- a) Tratamiento de Harry Behn, basado en el relato de Faulkner "Honor". Enero de 1933. MGM.
- b) Guión (107 pp.) de Harry Behn, Jules Furthman y posiblemente Faulkner. 30 de marzo de 1933 (revisión el 10 de mayo de 1933).

9. *Mythical Latin-American Kingdom Story* (título de trabajo)

Guión (110 pp.). A finales de marzo y el 26 de agosto de 1933. MGM.

10. *Lazy River/Bride of the Bayou/In Old Louisiana/Louisiana Lou*

- a) Guión de Lucien Hubbard basado en la obra de teatro *Ruby* de Lea David Freeman. Faulkner trabajó en los diálogos durante el rodaje. 26 de abril y 13 de mayo de 1933. MGM.
- b) *Lazy River*, estrenada el 7 de marzo de 1934. MGM
Créditos: (Dir.) George B. Seitz; (Prod.) Lucien Hubbard; (G.) George B. Hubbard; (Ints.) Jean Parker (Sarah), Robert Young (Bill Drexel), Ted Healy (Gabby), Nat Pendleton (Tiny), C. Henry Gordon (Sam Kee).

11. *Sutter's Gold (Oro en el Pacífico)*

- a) Tratamiento de Sergei Eisestein (ayudado por Ivor Montagu y G. V. Alexandrov), basado en la biografía *L'Or* de Blaise Cendrars. 1930. Paramount.
- b) Tratamiento (107 pp.). Julio de 1934. Universal (para Howard Hawks).
- c) *Sutter's Gold*, estrenada en marzo de 1936. Universal.
Créditos: (Dir.) James Cruze; (Prod.) Edmund Grainger; (G.) Jack Kirkland, Walter Woods y George O'Neill, basado en *L'Or* y en un relato de Bruno Frank; (Ints.) Edward Arnold (Sutter), Lee Tracy (Pete Perkin), Binnie Barnes (Condesa Bartoffski), Katharine Alexander (Anna Sutter), Harry Carey (Kit Carson), Billy Gilbert (Genl. Ramos).

12. *The Road to Glory/Wooden Crosses/Zero Hour*

- a) *Les Croix de bois* (1932), película dirigida por Raymond Bernard y basada en la novela homónima de Roland Dorgelès.
- b) *Wooden Crosses*, guión (170 pp.) de William Faulkner y Joel Sayre, basado en la película *Les Croix de bois* y en una historia que Howard Hawks desarrolló a partir de las experiencias en tiempo de guerra de un soldado que conoció en París. Del 16 al 31 de diciembre de 1936. 20th Century-Fox.

- c) Sinopsis de la historia revisada por Nunnally Johnson, incorporando cambios sugeridos por Darryl F. Zanuck. 10 de enero de 1936.
- d) *Wooden Crosses*, primer guión provisional de Sayre y Johnson. 14 de enero de 1936.
- e) *Wooden Crosses*, primer guión definitivo de Sayre y Johnson, incorporando más cambios de Zanuck. 24 de enero de 1936.
- f) *Wooden Crosses*, segundo guión definitivo de Sayre y Johnson. 27 de enero de 1936.
- g) *Zero Hour*, tercer guión definitivo (135 pp.) de Sayre y Johnson, y versión más cercana a como fue rodada finalmente la película. 27 de enero de 1936 (revisado el 29 de enero de 1936).

Nuevas escenas escritas en abril de 1936, supuestamente por Faulkner y Hawks.

La película *The Road to Glory* es la mezcla resultante de todos los escritos anteriores.

h) *The Road to Glory*, estrenada el 2 de junio de 1936. 20th Century-Fox.

Créditos: (Dir.) Howard Hawks; (Prod.) Darryl F. Zanuck; (Prod. Asociado) Nunnally Johnson; (Fot.) Gregg Toland; (Mt.) Edward Curtis; (G.) Joel Sayre y William Faulkner; música (Mús.) Louis Silvers; (Ints.) Fredric March (Tte. Michel Denet), Warner Baxter (Cap. Paul LaRoche), Lionel Barrymore (Papa LaRoche), June Lang (Monique), Gregory Ratoff (Bouffiou), Victor Kilian (Regnier).

13. *Banjo on My Knee*

- a) Tratamiento (32 pp.) de las secuencias quinta y sexta en un trabajo conjunto coordinado por Nunnally Johnson y basado en la novela *Banjo on My Knee* de Harry Hamilton. Febrero/marzo de 1936. 20th Century-Fox.
- b) Revisión del tratamiento (44 pp.) de las secuencias quinta y sexta. Marzo de 1936.
- c) Guión de Francis Edwards Faragoh basado libremente en el tratamiento mencionado anteriormente. 15 de mayo de 1936.
- d) Guión de Nunnally Johnson, descartando la mayor parte del material anterior. 19 de junio de 1936.
- e) Guión final de Nunnally Johnson. 18 de agosto de 1936.
- f) *Banjo on My Knee*, estrenada en noviembre de 1936. 20th Century-Fox.

Créditos: (Dir.) John Cromwell; (Prod.) Darryl F. Zanuck; (Prod. Asociado y G.) Nunnally Johnson; (Ints.) Barbara Stanwyck (Pearl), Joel McCrea (Ernie Holley), Walter Brennan (Newt Holley), Buddy Ebsen (Buddy), Helen Westley (abuela), Walter Catlet (Walfield Scott), Katharine de Mille (Leota Long), Victor Kilian (Slade), Anthony Martin (Chick Bean), Minna Gombell (Ruby) y el Hall Johnson Choir.

14. *Gunga Din*

a) Tratamiento y versión dialogada. Marzo/abril de 1936. RKO.

b) *Gunga Din*, estrenada en enero de 1939. RKO.

Créditos: (Dir. y Prod.) George Stevens; (G.) Joel Sayre y Fred Guiol; argumento (Arg.) Ben Hecht y Charles MacArthur, basado en el poema "Gunga Din" de Rudyard Kipling; (Ints.) Cary Grant (Cutter), Victor McLaglen (MacChesney), Douglas Fairbanks, Jr. (Ballantine), Sam Jaffe (Gunga Din), Eduardo Ciannelli (Sufi Khan), Joan Fontaine (Emmy).

15. *Slave Ship/The Last Slaver (Redención)*

a) *The Last Slaver*, guión de Sam Hellman y Gladys Lehman, basado en la novela *The Last Slaver* de George S. King. 22 de junio de 1936.

b) *The Last Slaver*, guión provisional de Faulkner y Nunnally Johnson, basado en el guión anterior e incorporando cambios sugeridos por Zanuck. Agosto/septiembre de 1936. 20th Century-Fox.

c) *The Last Slaver*, guión definitivo revisado por Nunnally Johnson. 15 de diciembre de 1936.

d) *Slave Ship*, estrenada en junio de 1937. 20th Century-Fox.

Créditos: (Dir.) Tay Garnett; (Prod.) Darryl F. Zanuck; (Prod. Asociado) Nunnally Johnson; (Fot.) Ernest Palmer; (Mt.) Lloyd Nosler; (G.) Sam Hellman, Lamar Trotti y Gladys Lehman; (Arg.) William Faulkner; (Ints.) Warner Baxter (Jim Lovett), Wallace Beery (Jack Thompson), Elisabeth Allan (Nancy Marlowe), Mickey Rooney (Swiftly), George Sanders (Lefty), Jane Darwell (Mrs. Marlowe), Joseph Schildkraut (Danelo), y el Hall Johnson Choir.

16. *Four Men and a Prayer (Cuatro hombres y una plegaria)*

a) Comentarios y revisiones menores sobre un tratamiento de Sonya Levien y Wallace Sullivan, basado en la novela *Four Men and a Prayer* de David Garth. 1 y 2 de septiembre de 1936. 20th Century-Fox.

b) *Four Men and a Prayer*, estrenada el 29 de abril de 1938. 20th Century-Fox.

Créditos: (Dir.) John Ford; (Prod.) Kenneth MacGowan; (G.) Richard Sherman, Sonya Levien y Walter Ferris; (Ints.) Loretta Young (Lynn), Richard Greene (Geoff), George Sanders (Wyatt), David Niven (Chris), C. Aubrey Smith (Leigh), William Henry (Rod).

17. *Submarine Patrol/Splinter Fleet*

a) *Splinter Fleet*, guión (129 pp.) de William Faulkner y Kathryn Scola, basado en la novela *The Splinter Fleet of the Otranto Barrage* de Ray Millholland. Del 4 de septiembre al 30 de noviembre de 1936. 20th Century-Fox.

b) *Submarine Patrol*, estrenada el 25 de noviembre de 1938. 20th Century-Fox.

Créditos: (Dir.) John Ford; (Prod.) Darryl F. Zanuck; (Prod. Asociado) Gene Markey; (G.) Rian James, Darrell Ware y Jack Yellen; (Ints.) Richard Greene (Perry Townsend), Nancy Kelly (Susan Leeds), Preston Foster (Tte. Drake), George Bancroft (Cap. Leeds), Slim Summerville (Spuds), John Carradine (McAllison), Joan Valerie (Anne), Maxie Rosenbloom (Joe Duffy), Ward Bond (Olaf), Elisha Cook, Jr. (catedrático).

18. *Dance Hall/The Giant Swing/The Bouncer and the Lady*

a) Contribuciones menores a un guión de Kathryn Scola y Lamar Trotti, basado en la novela *The Giant Swing* de William Riley Burnett. Del 9 al 11 de marzo de 1937. 20th Century-Fox.

b) *Dance Hall*, estrenada en junio de 1941. 20th Century-Fox.

Créditos: (Dir.) Irving Pichel; (Prod.) Sol M. Wurtzel; (G.) Stanley Rauh y Ethel Hill; (Ints.) Cesar Romero (Duke McKay), Carole Landis (Lily Brown), William Henry (Joe Brooks), June Storey (Ada), J. Edward Bromberg (Max Brandon).

19. *Drums Along the Mohawk (Corazones indomables)*

a) Tratamiento (26 pp.) basado en la novela *Drums Along the Mohawk* de Walter D. Edmonds. Marzo de 1937. 20th Century-Fox.

b) Guión (238 pp.) sin firma pero posiblemente de William Faulkner. 3 de julio de 1937.

c) Guión definitivo de Lamar Trotti basado en los tratamientos de Sonya Levien y Walter Edmonds. Abril/mayo de 1939.

d) *Drums Along the Mohawk*, estrenada en noviembre de 1939. 20th Century-Fox.

Créditos: (Dir.) John Ford; (Prod.) Darryl F. Zanuck; (G.) Lamar Trotti y Sonya Levien; (Ints.) Claudette Colbert (Lana Martin), Henry Fonda (Gilbert Martin), Edna May Oliver (Mrs. McClennar), Eddie Collins (Christian Reall), John Carradine (Caldwell), Dorris Bowden (Mary Reall), Ward Bond (Adam Helmer), Chief Big Tree (Blue Back), Robert Lowery (John Weaver), Arthur Shields (Revdo. Rosenkrantz).

20. *The De Gaulle Story*

Guión (153 pp.). Julio-noviembre de 1942. Revisado en marzo de 1943. Warner Bros.

21. *Air Force*

a) Faulkner reescribió dos escenas de un guión de Dudley Nichols. Septiembre de 1942. Warner Bros.

b) *Air Force*, estrenada el 20 de marzo de 1943. Warner Bros.

Créditos: (Dir.) Howard Hawks; (Prod.) Hal B. Wallis; (Fot.) James Wong Howe, Elmer Dyer y Charles Marshall; (Mt.) George Amy; (G.) Dudley Nichols; (Ints.) B-17 N^o 05564 (Mary-Ann), John Ridgely (Cap. Quincannon), John Gardfield (Sgt. Winocki), Harry Carey (Sgt. White), George Tobias (Cabo Weinberg), James Brown (Tte. Rader), Gig Young (Tte. Williams), Arthur Kennedy (Tte. McMartin), Charles Drake (Tte. Hauser), Ward Wood (Cabo Peterson).

22. *Revolt in the Earth*

Guión (62 pp.) de William Faulkner y Dudley Murphy basado en la novela de Faulkner *Absalom, Absalom!* y también en su relato "Wash". A finales de 1942.

23. *The Life and Death of a Bomber/Liberator Story*

Tratamiento. De noviembre de 1942 a enero de 1943. Warner Bros.

24. *Background to Danger*

a) William Faulkner, A. I. Bezzerides y Daniel Fuchs hicieron revisiones menores en un guión de W. R. Burnett basado en la novela *Uncommon Danger* de Eric Ambler. Del 23 de noviembre al 7 de diciembre de 1942. Warner Bros.

b) *Background to Danger*, estrenada en junio de 1943. Warner Bros.

Créditos: (Dir.) Raoul Walsh; (Prod.) Jerry Wald; (G.) W. R. Burnett; (Ints.) George Raft (Joe Barton), Brenda Marshall (Tamara), Sydney Greenstreet (Cnel. Robinson), Peter Lorre (Zaloshoff), Osa Massen (Ana Remzi), Turhan Bey (Hassen).

25. *Northern Pursuit/To the Last Man/Five Thousand Trojan Horses*

a) Guión de William Faulkner, A. I. Bezzerides, Robert Rossen, Frank Gruber y otros basado en el relato "Five Thousand Trojan Horses" de Leslie T. White. Febrero de 1943. Warner Bros.

b) *Northern Pursuit*, estrenada en noviembre de 1943. Warner Bros.

Créditos: (Dir.) Raoul Walsh; (Prod.) Jack Chertok; (G.) A. I. Bezzerides; (Ints.) Errol Flynn (Steve Wagner), Julie Bishop (Laura McBain), Helmut Dantine (Hugo von Keller), John Ridgely (Jim Austen), Gene Lockhart (Ernst), Monte Blue (Jean).

26. *Deep Valley*

a) Escaleta y diálogos (38 pp.) basados en la novela *Deep Valley* de Dan Totheroh. Marzo de 1943. Warner Bros.

b) *Deep Valley*, estrenada en agosto de 1947. Warner Bros.

Créditos: (Dir.) Jean Negulesco; (Prod.) Henry Blanke; (G.) Salka Viertel y Stephen Morehouse Avery; (Ints.) Ida Lupino (Libby), Dane Clark (Barry), Wayne Morris (Barker), Fay Bainter (Mrs. Saul), Henry Hull (Mr. Saul), Willard Robertson (Sheriff).

27. *Country Lawyer*

Tratamiento (52 pp.) basado libremente en la crónica familiar *Country Lawyer* de Bellamy Partridge. Marzo de 1943. Warner Bros.

28. *Battle Cry*

a) Tratamiento de William Faulkner y Howard Hawks. Abril de 1943. Warner Bros.

b) Primera versión del guión (140 pp.). 21 de abril de 1943.

c) Segunda versión del guión (231 pp.). Junio de 1943.

d) Tercera versión del guión. De William Faulkner y Steve Fisher. 21 de junio de 1943.

e) Revisión de las secuencias rusas y francesas (117 pp.). Julio de 1943.

29. *Who?*

Tratamiento (51 pp.) basado en una idea de Henry Hathaway y William Bacher. (Que posteriormente se convertiría en la novela *A Fable* de William Faulkner). Septiembre/noviembre de 1943.

30. *To Have and Have Not (Tener y no tener)*

a) Tratamiento de Howard Hawks y Ernest Hemingway basado en la novela *To Have and Have Not* de Hemingway.

b) Guión de William Faulkner y Jules Furthman. Febrero de 1944. Warner Bros.

c) Revisiones de Faulkner, Furthman, Hawks y "Stuttering Man". Marzo/mayo de 1944.

d) *To Have and Have Not*, estrenada el 11 de octubre de 1944 (Kawin, *Faulkner* 174) o el 29 de enero de 1945 (Gorostiza 102). Warner Bros.

Créditos: (Dir. y Prod.) Howard Hawks; (Fot.) Sydney Hickox; (Mt.) Christian Nyby; (G.) Jules Furthman y William Faulkner; (Mús.) Leo Forbstein; (Dir. Art.) Charles Novi; (Dec.) Casey Roberts; (Ints.) Humphrey Bogart (Harry Morgan/Steve), Lauren Bacall (Marie/Slim), Walter Brennan (Eddie), Hoagy Carmichael (Crickett), Dolores Moran (Hélène de Bursac), Walter Molnar (Paul de Bursac); Dan Seymour (Cap. Renard), Marcel Dalio (Gérard/Frenchie), Walter Sande (Johnson), Sir Lancelot (Horatio).

31. *God Is My Co-Pilot*

a) Tratamiento (15 pp.) basado en la autobiografía *God Is My Co-Pilot* del coronel Robert Lee Scott. Febrero y agosto de 1944. Warner Bros.

b) *God Is My Co-Pilot*, estrenada en marzo de 1945. Warner Bros.

Créditos: (Dir.) Robert Florey; (Prod.) Robert Buckner; (G.) Peter Milne; (Ints.) Dennis Morgan (Cnel. Scott), Dane Clark (Johnny), Raymond Massey (Genl. Chennault), Alan Hale (Big Mike), Andrea King (Catherine), John Ridgely (Tex Hill), Richard Loo (Tokyo Joe).

32. *The Damned Don't Cry*

- a) Tratamiento basado en un relato de Gertrude Walker y en el relato de William Faulkner "The Brooch". Mayo/junio de 1944. Warner Bros.
- b) *The Damned Don't Cry*, estrenada en abril de 1950. Warner Bros.
Créditos: (Dir.) Vincent Sherman; (Prod.) Jerry Wald; (G.) Harold Medford y Jerome Weidman; (Ints.) Joan Crawford (Ethel Whitehead), David Brian (George Castleman), Steve Cochran (Nick Prenta), Kent Smith (Martin Blackford).
33. *The Adventures of Don Juan (El burlador de Castilla)*
- a) Faulkner revisó un guión basado en una historia de Herbert Dalmas. Junio de 1944. Warner Bros.
- b) *The Adventures of Don Juan*, estrenada en diciembre de 1949. Warner Bros.
Créditos: (Dir.) Vincent Sherman; (Prod.) Jerry Wald; (G.) George Oppenheimer y Harry Kurnitz; (Ints.) Errol Flynn (Don Juan), Viveca Lindfors (Reina Margarita), Robert Douglas (Duque de Lorca), Alan Hale (Leporello).
34. *Fog Over London/The Amazing Dr. Clitterhouse*
- a) *The Amazing Dr. Clitterhouse* (1938), película dirigida por Anatole Litvak basada en la obra de teatro del mismo título de Barré Lyndon; guión de John Huston y John Wexley.
- b) *Fog Over London*, tratamiento para hacer un *remake* de la anterior. Julio de 1944. Warner Bros.
- c) *Fog Over London*, segundo tratamiento. Agosto de 1944.
35. *Escape in the Desert/Strangers in Our Midst/The Petrified Forest*
- a) *The Petrified Forest* (1936), película dirigida por Archie Mayo basada en la obra de teatro homónima de Robert Sherwood.
- b) *Strangers in Our Midst*, guión de William Faulkner y A. I. Bezzerides basado libremente en la película anterior. Julio/agosto de 1944. Warner Bros.
- c) *Escape in the Desert*, estrenada en mayo de 1945. Warner Bros.
Créditos: (Dir.) Edward A. Blatt; (Prod.) Alex Gottlieb; (G.) Thomas Job, basándose en la adaptación de Marvin Borowsky de la obra de Robert Sherwood; (Ints.) Philip Dorn (Philip Artveld), Helmut Dantine (Cap. Becker), Jean Sullivan (Jane) Alan Hale (Dr. Orville Tedder), Irene Manning (Lora Tedeer), Samuel S. Hinds (Gramp).
36. *The Southerner (El hombre del Sur)*
- a) Guión de Jean Renoir y Nunnally Johnson basado en la adaptación de Hugo Butler de la novela de George Sessions Perry *Autumn in Your Hand*. 1944. Producing Artists.
- b) Guión final de William Faulkner y Jean Renoir. Quizá en el verano de 1944.
- c) *The Southerner*, estrenada el 30 de abril de 1945. United Artists.
Créditos: (Dir. y G.) Jean Renoir; (Prod.) David L. Loew y Robert Hakim; (Fot.) Lucien Andriot; (Mt.) Gregg Tallas; (Ints.) Zachary Scott (Sam Tucker), Betty Field (Nona Tucker), J. Carrol Naish (Henry Devers), Beulah Bondi (abuela), Charles Kemper (Tim).
37. *The Big Sleep (El sueño eterno)*
- a) Guión (172 pp.) de William Faulkner y Leigh Brackett, basado en la novela *The Big Sleep* de Raymond Chandler. Agosto/septiembre de 1944. Warner Bros.
- b) Guión final de Faulkner y Brackett. 26 de octubre de 1944.

c) Revisiones de menor orden realizadas por Faulkner y "Stuttering Sam"; revisiones de mayor orden realizadas por Jules Furthman y Howard Hawks. De diciembre de 1944 a marzo de 1945.

d) *The Big Sleep*, estrenada an agosto de 1946. Warner Bros.

Créditos: (Dir. y Prod.) Howard Hawks; (Fot.) Sidney Hickox; (Mt.) Christian Nyby; (G.) William Faulkner, Leigh Brackett y Jules Furthman; (Mús.) Max Steiner; (Ints.) Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Sternwood), John Ridgely (Eddie Mars), Martha Vickers (Carmen Sternwood), Dorothy Malone (dependienta de la librería), Charles Waldren (Genl. Sternwood), Elisha Cook, Jr. (Jones), Bob Steele (Canino), Sonia Darrin (Agnes), Louis Jean Heydt (Joe Brody).

38. *Mildred Pierce (Alma en suplicio)*

a) Revisión realizada por William Faulkner de un guión basado en la novela de James M. Cain *Mildred Pierce*. Noviembre de 1944. Warner Bros.

b) *Mildred Pierce*, estrenada en septiembre de 1945. Warner Bros.

Créditos: (Dir.) Michael Curtiz; (Prod.) Jerry Wald; (G.) Randal MacDougall y Catherine Turney; (Ints.) Joan Crawford (Mildred Pierce), Jack Carson (Wally), Zachary Scott (Monty Beragon), Eve Arden (Ida), Bruce Bennet (Bert Pierce), Ann Blyth (Veda Pierce).

39. *Barn Burning*

Tratamiento (50 pp.) de William Faulkner y A. I. Bezzeres basado en el relato de Faulkner "Barn Burning". Verano de 1945.

40. *Stallion Road*

a) Tratamiento (17 pp.) basado en la novela de Stephen Longstreet *Stallion Road*. Junio de 1945. Warner Bros.

b) Primera versión del guión (134 pp.). Junio/julio de 1945.

c) Segunda versión del guión (151 pp.). Agosto de 1945.

d) Guión definitivo de Stephen Longstreet respetando la versión de Faulkner.

e) *Stallion Road*, estrenada en abril de 1947. Warner Bros.

Créditos: (Dir.) James V. Kern; (Prod.) Alex Gottlieb; (G.) Stephen Longstreet; (Ints.) Ronald Reagan (Larry Hanrahan), Alexis Smith (Rory Teller), Zachary Scott (Stephen Purcell), Peggy Knudsen (Daisy Otis).

41. *Continuous Performance*

Tratamiento (38 pp.) de William Faulkner y un colaborador anónimo. A principios de 1946.

42. *One Way to Catch a Horse*

Tratamiento (36 pp.). Sin fecha, quizá 1946.

43. *Dreadful Hollow*

Guión (159 pp.). Sin fecha; probablemente lo escribiera en los años 40 para Hawks.

44. *Intruder in the Dust*

a) Faulkner supervisó y revisó parcialmente un guión de Ben Maddow basado en la novela de William Faulkner *Intruder in the Dust*. Febrero de 1949. MGM.

b) *Intruder in the Dust*, estrenada el 22 de noviembre de 1949. MGM.

Créditos: (Dir. y Prod.) Clarence Brown; (Fot.) Robert Surtees; (Mt.) Robert J. Kern; (G.) Ben Maddow; (Ints.) Juano Hernández (Lucas Beauchamp), David Brian (John Gavin Stevens), Claude Jarman, Jr. (Chick Mallison), Elizabeth Patterson (Eunice Habersham), Porter Hall (Nub Gowrie), Will Geer (Sheriff Hampton), Charles Kemper (Crawford Gowrie), Elzie Emanuel (Aleck Sander), David Clarke (Vinson Gowrie).

45. *The Left Hand of God* (*La mano izquierda de Dios*)

a) Guión (para Hawks) basado en la novela de William E. Barret *The Left Hand of God*. Febrero/marzo de 1951. Warner Bros.

b) *The Left Hand of God*, estrenada en septiembre de 1955. 20th Century-Fox.

Créditos: (Dir.) Edward Dmytryk; (Prod.) Buddy Adler; (G.) Alfred Hayes; (Ints.) Humphrey Bogart (James Carmondy/Padre O'Shea), Gene Tierney (Ann Scott), Lee J. Cobb (Lieh Yang), Agnes Moorehead (Beryl Sigman), E.G. Marshall (Dr. Sigman).

46. (TV) *The Brooch*

a) Guión para televisión basado en el relato de Faulkner "The Brooch". Marzo de 1953. CBS.

b) Guión final para televisión de William Faulkner, Ed Rice y Richard McDonagh. Marzo de 1953.

c) *The Brooch*, emitida en el programa *Lux Video Theatre* el 2 de abril de 1953.

47. (TV) *Shall Not Perish*

a) Guión para televisión basado en el relato de William Faulkner "Shall Not Perish". Abril de 1953. CBS.

b) *Shall Not Perish*, emitida en el programa *Lux Video Theatre* el 11 de febrero de 1954.

48. (TV) *Old Man*

Tratamiento (42 pp.) basado en la parte titulada "Old Man" de la novela de William Faulkner *The Wild Palms*. Abril de 1953.

49. *Land of the Pharaohs* (*Tierra de faraones*)

a) Guión de William Faulkner, Howard Hawks, Harry Kurnitz y probablemente Harold Jack Bloom. De diciembre de 1953 a marzo de 1954. Warner Bros.

b) Guión definitivo (122 pp.) de Hawks y Kurnitz, que incluye únicamente revisiones menores del primero. 28 de septiembre de 1954.

c) *Land of the Pharaohs*, estrenada el 2 de julio de 1955. Warner Bros.

Créditos: (Dir. y Prod.) Howard Hawks; (Fot.) Lee Garmes y Russel Harlan; (Mt.) V. Sagovsky; (G.) William Faulkner, Harry Kurnitz y Harold Jack Bloom; (Mús.) Dimitri Tiomkin; (Ints.) Jack Hawkins (Cheops, el faraón), Joan Collins (Princesa Nellifer), Alexis Minotis (Hamar), James Robertson Justice (Vashtar), Dewey Martin (Senta), Sydney Chaplin (Trench), Kerima (Reina Nailla), Luisa Boni (Kyra), Piero Giagnoli (Príncipe Zanin).

50. (TV) *The Graduation Dress*

a) Guión para televisión de William Faulkner y Joan Williams. Sin fecha; escrito probablemente a finales de los 50. CBS.

b) *The Graduation Dress*, emitida en el programa *General Electric Theatre* el 30 de octubre de 1960.

51. Manuscrito de William Faulkner de una sinopsis (2 pp.) para un guión de ciencia ficción sin título y sin fecha (quizá de 1948) que se encuentra en la Alderman Library de la Universidad de Virginia. Personajes: Zweistein y Dale.
52. Manuscrito de William Faulkner de un guión (32 pp.) sin título y sin fecha (escrito quizá a comienzos de los años 40) que se encuentra en la Alderman Library de la Universidad de Virginia. Personajes: Sarastro, Anna, Rico y David.
53. Sinopsis para una serie de televisión sin título (6 pp.). Mecnografiada en el reverso de las páginas de *The Mansion* a finales de los años 50. Se encuentra en la Alderman Library de la Universidad de Virginia.

A.2. PELÍCULAS EN LAS QUE APARECE COMO GUIONISTA EN CRÉDITOS

1. (6.)¹ *Today We Live/Turn About (Vivamos hoy)*

- a) *Turn About*, tratamiento de Faulkner basado en su relato "Turn About". Comienzos de julio de 1932. MGM.
- b) *Turn About*, guión (122 pp.) de Faulkner pero firmado por Faulkner y Hawks. 24 de agosto de 1932.
- c) *Today We Live*, guión de Edith Fitzgerald y Dwight Taylor, basado fielmente en la segunda parte del guión de Faulkner. Diálogos adicionales de Faulkner. 28 de noviembre de 1932.
- d) *Today We Live*, estrenada el 3 de marzo de 1933. MGM. 113 minutos.
Créditos: Director (Dir.) y productor (Prod.) Howard Hawks; fotografía (Fot.) Oliver T. Marsh; montaje (Mt.) Edward Curtis; guión (G.) Edith Fitzgerald y Dwight Taylor; argumento y diálogos de William Faulkner; intérpretes (Ints.) Joan Crawford (Diana Boyce-Smith), Gary Cooper (Richard Bogard), Robert Young (Claude Hope), Franchot Tone (Ronnie Boyce-Smith), Roscoe Karns (McGinnis), Louise Closser Hale (Applegate).

2. (12.) *The Road to Glory/Wooden Crosses/Zero Hour*

- a) *Les Croix de bois* (1932), película dirigida por Raymond Bernard y basada en la novela homónima de Roland Dorgelès.
- b) *Wooden Crosses*, guión (170 pp.) de William Faulkner y Joel Sayre, basado en la película *Les Croix de bois* y en una historia que Howard Hawks desarrolló a partir de las experiencias en tiempo de guerra de un soldado que conoció en París. Del 16 al 31 de diciembre de 1936. 20th Century-Fox.
- c) Sinopsis de la historia revisada por Nunnally Johnson, incorporando cambios sugeridos por Darryl F. Zanuck. 10 de enero de 1936.
- d) *Wooden Crosses*, primer guión provisional de Sayre y Johnson. 14 de enero de 1936.
- e) *Wooden Crosses*, primer guión definitivo de Sayre y Johnson, incorporando más cambios de Zanuck. 24 de enero de 1936.
- f) *Wooden Crosses*, segundo guión definitivo de Sayre y Johnson. 27 de enero de 1936.
- g) *Zero Hour*, tercer guión definitivo (135 pp.) de Sayre y Johnson, y versión más cercana a como fue rodada finalmente la película. 27 de enero de 1936 (revisado el 29 de enero de 1936).

Nuevas escenas escritas en abril de 1936, supuestamente por Faulkner y Hawks.

La película *The Road to Glory* es la mezcla resultante de todos los escritos anteriores.

- h) *The Road to Glory*, estrenada el 2 de junio de 1936. 20th Century-Fox. 95 minutos.

Créditos: (Dir.) Howard Hawks; (Prod.) Darryl F. Zanuck; (Prod. Asociado) Nunnally Johnson; (Fot.) Gregg Toland; (Mt.) Edward Curtis; (G.) Joel Sayre y William Faulkner; música (Mús.) Louis Silvers; (Ints.) Fredric March (Tte. Michel Denet), Warner

¹ Este número entre paréntesis representa el correspondiente al que ocupa en la relación de trabajos enumerados en el Apéndice A.1. Aparece en los seis únicos trabajos en que William Faulkner tiene reconocimiento a su trabajo en los créditos del filme.

Baxter (Cap. Paul LaRoche), Lionel Barrymore (Papa LaRoche), June Lang (Monique), Gregory Ratoff (Bouffiou), Victor Kilian (Regnier).

3.(15.) *Slave Ship/The Last Slaver (Redención)*

a) *The Last Slaver*, guión de Sam Hellman y Gladys Lehman, basado en la novela *The Last Slaver* de George S. King. 22 de junio de 1936.

b) *The Last Slaver*, guión provisional de Faulkner y Nunnally Johnson, basado en el guión anterior e incorporando cambios sugeridos por Zanuck. Agosto/septiembre de 1936. 20th Century-Fox.

c) *The Last Slaver*, guión definitivo revisado por Nunnally Johnson. 15 de diciembre de 1936.

d) *Slave Ship*, estrenada en junio de 1937. 20th Century-Fox. 92 minutos.

Créditos: (Dir.) Tay Garnett; (Prod.) Darryl F. Zanuck; (Prod. Asociado) Nunnally Johnson; (Fot.) Ernest Palmer; (Mt.) Lloyd Nosler; (G.) Sam Hellman, Lamar Trotti y Gladys Lehman; (Arg.) William Faulkner; (Ints.) Warner Baxter (Jim Lovett), Wallace Beery (Jack Thompson), Elisabeth Allan (Nancy Marlowe), Mickey Rooney (Swiftly), George Sanders (Lefty), Jane Darwell (Mrs. Marlowe), Joseph Schildkraut (Danelo), y el Hall Johnson Choir.

4.(30.) *To Have and Have Not (Tener y no tener)*

a) Tratamiento de Howard Hawks y Ernest Hemingway basado en la novela *To Have and Have Not* de Hemingway.

b) Guión de William Faulkner y Jules Furthman. Febrero de 1944. Warner Bros.

c) Revisiones de Faulkner, Furthman, Hawks y "Stuttering Man". Marzo/mayo de 1944.

d) *To Have and Have Not*, estrenada el 11 de octubre de 1944 (Kawin, *Faulkner* 174) o el 29 de enero de 1945 (Gorostiza 102). Warner Bros.

Créditos: (Dir. y Prod.) Howard Hawks; (Fot.) Sydney Hickox; (Mt.) Christian Nyby; (G.) Jules Furthman y William Faulkner; (Mús.) Leo Forbstein; (Dir. Art.) Charles Novi; (Dec.) Casey Roberts; (Ints.) Humphrey Bogart (Harry Morgan/Steve), Lauren Bacall (Marie/Slim), Walter Brennan (Eddie), Hoagy Carmichael (Crickett), Dolores Moran (Hélène de Bursac), Walter Molnar (Paul de Bursac); Dan Seymour (Cap. Renard), Marcel Dalio (Gérard/Frenchie), Walter Sande (Johnson), Sir Lancelot (Horatio).

5.(37.) *The Big Sleep (El sueño eterno)*

a) Guión (172 pp.) de William Faulkner y Leigh Brackett, basado en la novela *The Big Sleep* de Raymond Chandler. Agosto/septiembre de 1944. Warner Bros.

b) Guión final de Faulkner y Brackett. 26 de octubre de 1944.

c) Revisiones de menor orden realizadas por Faulkner y "Stuttering Sam"; revisiones de mayor orden realizadas por Jules Furthman y Howard Hawks. De diciembre de 1944 a marzo de 1945.

d) *The Big Sleep*, estrenada an agosto de 1946. Warner Bros. 114 minutos.

Créditos: (Dir. y Prod.) Howard Hawks; (Fot.) Sidney Hickox; (Mt.) Christian Nyby; (G.) William Faulkner, Leigh Brackett y Jules Furthman; (Mús.) Max Steiner; (Ints.) Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Sternwood), John Ridgely (Eddie Mars), Martha Vickers (Carmen Sternwood), Dorothy Malone (dependienta de la librería), Charles Waldren (Genl. Sternwood), Elisha Cook, Jr. (Jones), Bob Steele (Canino), Sonia Darrin (Agnes), Louis Jean Heydt (Joe Brody).

6.(49.) *Land of the Pharaohs (Tierra de faraones)*

a) Guión de William Faulkner, Howard Hawks, Harry Kurnitz y probablemente Harold Jack Bloom. De diciembre de 1953 a marzo de 1954. Warner Bros.

b) Guión definitivo (122 pp.) de Hawks y Kurnitz, que incluye únicamente revisiones menores del primero. 28 de septiembre de 1954.

c) *Land of the Pharaohs*, estrenada el 2 de julio de 1955. Warner Bros. 101 minutos.

Créditos: (Dir. y Prod.) Howard Hawks; (Fot.) Lee Garmes y Russel Harlan; (Mt.) V. Sagovsky; (G.) William Faulkner, Harry Kurnitz y Harold Jack Bloom; (Mús.) Dimitri Tiomkin; (Ints.) Jack Hawkins (Cheops, el faraón), Joan Collins (Princesa Nellifer), Alexis Minotis (Hamar), James Robertson Justice (Vashtar), Dewey Martin (Senta), Sydney Chaplin (Treneh), Kerima (Reina Nailla), Luisa Boni (Kyra), Piero Giagnoli (Príncipe Zanin).

A.3. PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS QUE NUNCA LLEGARON A SER PELÍCULAS

A continuación enumeraremos los proyectos cinematográficos escritos por Faulkner que se quedaron en proyectos, es decir, textos, y nunca llegaron a ser imágenes, películas. Aparecerán en letra negrita aquellos textos que estén basados en la propia obra literaria de Faulkner, sobre la que él mismo trabajó intentando adaptarla al cine. Y aparecerá subrayado un texto cinematográfico que corrió la suerte contraria, ya que con el tiempo se convertiría en un libro de Faulkner.

1.(1.)² Manservant

Tratamiento (21 pp.) basado en el relato de Faulkner "Love". 25 de mayo de 1932. MGM.

2.(2.) *The College Widow*

Tratamiento (13 pp.). 26 de mayo de 1932. MGM.

3.(3.) Absolution

Tratamiento (9 pp.) basado vagamente en el relato de Faulkner "All the Dead Pilots". 1 de junio de 1932. MGM.

4.(4.) *Flying the Mail*

Tratamiento (16 pp.) basado en un relato original y tratamiento de Ralph Graves y Bernard Fineman. 3 de junio de 1932. MGM.

5.(5.) *Turn to the Right*

Asignado al proyecto, no existe evidencia de que escribiera algo. Junio de 1932. MGM.

6.(7.) War Birds

a) *Historia de Faulkner #2*, tratamiento basado en los relatos de Faulkner "Ad Astra" y "All the Dead Pilots", y marginalmente en la novela *Sartoris (Flags in the Dust)*, así como en la novela que se le había encargado adaptar: *Diary of the Unknown Aviator* de John McGavock Grider (en la que la MGM había estado trabajando desde 1926 con los títulos *Honor* y *War Birds* -y en la que Faulkner podría haber basado inicialmente "Ad Astra"-). 1932. MGM.

b) *War Birds*, guión (143 pp.). Diciembre de 1932, 12 de enero de 1933 y posiblemente revisado en marzo de 1933.

7.(8.) Honor

a) Tratamiento de Harry Behn, basado en el relato de Faulkner "Honor". Enero de 1933. MGM.

² Este número entre paréntesis representa el correspondiente al del lugar que ocupa en la relación de trabajos enumerados en el Apéndice A.1.

b) Guión (107 pp.) de Harry Behn, Jules Furthman y posiblemente Faulkner. 30 de marzo de 1933 (revisión el 10 de mayo de 1933).

8.(9.) *Mythical Latin-American Kingdom Story* (título de trabajo)
Guión (110 pp.). A finales de marzo y el 26 de agosto de 1933. MGM.

9.(20.) *The De Gaulle Story*
Guión (153 pp.). Julio-noviembre de 1942. Revisado en marzo de 1943. Warner Bros.

10.(22.) *Revolt in the Earth*

Guión (62 pp.) de William Faulkner y Dudley Murphy basado en la novela de Faulkner *Absalom, Absalom!* y también en su relato "Wash". A finales de 1942.

11.(23.) *The Life and Death of a Bomber/Liberator Story*
Tratamiento. De noviembre de 1942 a enero de 1943. Warner Bros.

12.(27.) *Country Lawyer*

Tratamiento (52 pp.) basado libremente en la crónica familiar *Country Lawyer* de Bellamy Partridge. Marzo de 1943. Warner Bros.

13.(28.) *Battle Cry*

- a) Tratamiento de William Faulkner y Howard Hawks. Abril de 1943. Warner Bros.
- b) Primera versión del guión (140 pp.). 21 de abril de 1943.
- c) Segunda versión del guión (231 pp.). Junio de 1943.
- d) Tercera versión del guión. De William Faulkner y Steve Fisher. 21 de junio de 1943.
- e) Revisión de las secuencias rusas y francesas (117 pp.). Julio de 1943.

14.(29.) *Who?*

Tratamiento (51 pp.) basado en una idea de Henry Hathaway y William Bacher. (Que posteriormente se convertiría en la novela *A Fable* de William Faulkner). Septiembre/noviembre de 1943.

15.(34.) *Fog Over London/The Amazing Dr. Clitterhouse*

- a) *The Amazing Dr. Clitterhouse* (1938), película dirigida por Anatole Litvak basada en la obra de teatro del mismo título de Barré Lyndon; guión de John Huston y John Wexley.
- b) *Fog Over London*, tratamiento para hacer un *remake* de la anterior. Julio de 1944. Warner Bros.
- c) *Fog Over London*, segundo tratamiento. Agosto de 1944.

16.(39.) *Barn Burning*

Tratamiento (50 pp.) de William Faulkner y A. I. Bezzeres basado en el relato de Faulkner "Barn Burning". Verano de 1945.

17.(41.) *Continuous Performance*

Tratamiento (38 pp.) de William Faulkner y un colaborador anónimo. A principios de 1946.

18.(42.) *One Way to Catch a Horse*

Tratamiento (36 pp.). Sin fecha, quizá 1946.

19.(43.) *Dreadful Hollow*

Guión (159 pp.). Sin fecha; probablemente lo escribiera en los años 40 para Hawks.

20.(48.) (TV) *Old Man*

Tratamiento (42 pp.) basado en la parte titulada "Old Man" de la novela de William Faulkner *The Wild Palms*. Abril de 1953.

21.(51.) Manuscrito de William Faulkner de una sinopsis (2 pp.) para un guión de ciencia ficción sin título y sin fecha (quizá de 1948) que se encuentra en la Alderman Library de la Universidad de Virginia. Personajes: Zweistein y Dale.

22.(52.) Manuscrito de William Faulkner de un guión (32 pp.) sin título y sin fecha (escrito quizá a comienzos de los años 40) que se encuentra en la Alderman Library de la Universidad de Virginia. Personajes: Sarastro, Anna, Rico y David.

23.(53.) Sinopsis para una serie de televisión sin título (6 pp.). Mecanografiada en el reverso de las páginas de *The Mansion* a finales de los años 50. Se encuentra en la Alderman Library de la Universidad de Virginia.

APÉNDICE B

**ADAPTACIONES CINEMATográfICAS
DE LA
OBRA LITERARIA DE WILLIAM FAULKNER**

OBRAS ADAPTADAS PARA EL CINE

1. *Today We Live (Vivamos hoy)*

Estrenada en 1933. MGM. 113 minutos.

Créditos: Director (Dir.) y productor (Prod.) Howard Hawks; fotografía (Fot.) Oliver T. Marsh; montaje (Mt.) Edward Curtis; director artístico (dir. art.) Cedric Gibbons; guión (G.) Edith Fitzgerald y Dwight Taylor; argumento y diálogos de William Faulkner, basado en el relato de Faulkner "Turn About" (1932); intérpretes (Ints.) Joan Crawford (Diana Boyce-Smith), Gary Cooper (teniente Richard "Bogey" Bogard), Robert Young (teniente Claude Hope), Franchot Tone (teniente Ronnie Boyce-Smith), Roscoe Karns (Applegate, el cocinero), Rollo Lloyd (mayor Robert B. Moseley), Hilada Vaughn (Eleanor, trabajadora del cuerpo de ambulancias).

2. *The Story of Temple Drake (Secuestro)*

Estrenada en 1933. Paramount. 71 minutos

Créditos: (Dir.) Stephen Roberts; (Prod.) Benjamin Glazer; (Fot.) Karl Strauss; (G.) Oliver H. P. Garrett, basado en la novela de Faulkner *Sanctuary* (1931); (Ints.) Miriam Hopkins (Temple Drake), Jack La Rue (Trigger), William Gargan (Stephen Benbow), Sir Guy Standing (juez Drake), Florence Eldridge (Ruby), Irving Pichel (Lee Goodwin), Elizabeth Patterson (tía Jenny).

3. *Intruder in the Dust*

Estrenada en 1949. MGM. 87 minutos.

Créditos: (Dir. y Prod.) Clarence Brown; (Fot.) Robert Surtees; (Mt.) Robert J. Kern; (Dir. Art.) Randall Duell y Cedric Gibbons; (G.) Ben Maddow, basado en la novela de Faulkner *Intruder in the Dust* (1948); (Mús.) Adolph Deutsch; (Ints.) Juano Hernández (Lucas Beauchamp), David Brian (John Gavin Stevens), Claude Jarman, Jr. (Chick Mallison), Elizabeth Patterson (Eunice Habersham), Porter Hall (Nub Gowrie), Will Geer (Sheriff Hampton), Charles Kemper (Crawford Gowrie), Elzie Emanuel (Alec Sander), David Clarke (Vinson Gowrie).

4. *The Tarnished Angels (Ángeles sin brillo)*

Estrenada en 1957. Universal International. 91 minutos.

Créditos: (Dir.) Douglas Sirk; (Prod.) Albert Zugsmith; (Fot.) Irving Glassberg; (Mt.) Russell F. Shoengarth; (Dir. Art.) Alexander Golitzen y Alfred Sweeney; (G.) George Zuckerman, basado en la novela de Faulkner *Pylon* (1935); (Mús.) Frank Skinner y Joseph Gershenson; (Ints.) Rock Hudson (Burke Devlin), Robert Stack (Roger Schumann), Dorothy Malone (Laverne Schumann), Jack Carson (Jiggs), Chris Olsen (Jack Schumann), Robert Middleton (Matt Ord), Alan Reed (coronel Fineman).

5. *The Long Hot Summer (El largo y cálido verano)*

Estrenada en 1958. 20th Century-Fox. 115 minutos.

Créditos: (Dir.) Martin Ritt; (Prod.) Jerry Wald; (Fot.) Joseph La Shelle; (Mt.) Louis Loeffler; (Dir. Art.) Maurice Randsford y Lyle R. Wheeler; (G.) Irving Ravech y Harriet Frank, Jr., basado en la novela de Faulkner *The Hamlet* (1940); (Mús.) Alex North; (Ints.) Paul Newman (Ben Quick), Joanne Woodward (Clara Varner), Anthony Franciosa (Jody

Varner), Lee Remick (Eula Varner), Orson Welles (Will Varner), Angela Lansbury (Minnie, amante de Will), Richard Anderson (Alan Steward).

6. *The Sound and the Fury (El ruido y la furia)*

Estrenada en 1959. 20th Century-Fox. 115 minutos.

Créditos: (Dir.) Martin Ritt; (Prod.) Jerry Wald; (Fot.) Charles G. Clarke; (Mt.) Louis Loeffler; (G.) Irving Ravetch y Harriet Frank, Jr., basado en la novela de Faulkner *The Sound and the Fury* (1929); (Ints.) Yul Brynner (Jason Compson), Joanne Woodward (Quentin Compson), Margaret Leighton (Caddy Compson), Jack Warden (Benjy Compson), Ethel Waters (Dilsey).

7. *Sanctuary (Réquiem por una mujer)*

Estrenada en 1961. 20th Century-Fox. 100 minutos.

Créditos: (Dir.) Tony Richardson; (Prod.) Richard D. Zanuck; (Fot.) Ellsworth Fredericks; (Mt.) Robert L. Simpson; (Dir. Art.) Duncan Cramer y Jack Martin Smith; (G.) James Poe, basado en las novelas de Faulkner *Sanctuary* (1931) y *Requiem for a Nun* (1951); (Ints.) Lee Remick (Temple Drake Stevens), Yves Montand (*Candy Man*), Harry Townes (Ira Stevens), Bradford Dillman (Gowan Stevens), Odetta (Nancy Mannigoe).

8. *The Reivers (Los rateros)*

Estrenada en 1969. National General. 111 minutos.

Créditos: (Dir.) Mark Rydell; (Prod.) Irving Ravetch y Robert E. Relyea; (Fot.) Richard Moore; (Mt.) Thomas Stanford; (G.) Harriet Frank, Jr., e Irving Ravetch, basado en la novela de Faulkner *The Reivers* (1962); (Ints.) Steve McQueen (Boon Hogganbeck), Rupert Crosse (Ned McCaslin), Mitch Vogel (Lucius McCaslin), Will Geer (Boss McCaslin), Juano Hernández (tio Possum), Diane Shalet (Hannah).

9. *Tomorrow*

Estrenada en 1972. Filmgroup. 103 minutos.

Créditos: (Dir.) Joseph Anthony; (Prod.) Gilbert Pearlman y Paul Roebing; (Fot.) Alan Green; (Mt.) Reva Schlesinger; (Dir. Art.) Barbara Tindall; (G.) Horton Foote, basado en el relato de Faulkner "Tomorrow" (1940); (Ints.) Robert Duvall (Jackson Fentry), Olga Bellin (Sarah Eubanks), Sudie Bond (Mrs. Hulie), Peter Masterson (Thornton Douglas), Johnny Mask (Jackson y Longstreet Fentry).

10. Uno de los muchos proyectos que nunca llegó a buen fin basado en una novela de Faulkner es el que intentó realizar el magnífico director de cine danés Carl Dreyer basándose en *Light in August* (Drouzy 355). Falleció Dreyer en 1968 sin haber logrado encontrar un productor para el proyecto y todos, sin duda, hemos perdido la que probablemente hubiera sido mejor adaptación de una obra de Faulkner.

OBRAS ADAPTADAS PARA LA TELEVISIÓN

1. *Tomorrow*

Emitida por primera vez el 7 de marzo de 1960. CBS-TV. 90 minutos.

Créditos: (Dir.) Robert Mulligan; (Prod.) Herbert Brodtkin; (G.) Horton Foote, basado en el relato de Faulkner "Tomorrow" (1940); (Ints.) Richard Boone (Jackson Fentry), Kim Stanley (Sarah Eubanks), Beulah Bondi (Mrs. Hulie), Charles Aidman (Thornton Douglas), Peter Olyphant (Jackson y Longstreet Fentry), Elizabeth Patterson (Mrs. Pruitt).

2. *Barn Burning*

Emitida por primera vez el 17 de marzo de 1980. PBS-TV. 41 minutos.

Créditos: (Dir.) Peter Werner; (Prod.) Robert Geller; (G.) Horton Foote, basado en el relato de Faulkner "Barn Burning" (1938); (Ints.) Tommy Lee Jones (Ab Snopes); Shawn Whittington (Sarty Snopes), James Faulkner (alcalde de España).

3. *The Long Hot Summer*

Emitida por primera vez el 6-7 de octubre de 1985. NBC-TV. 240 minutos.

Créditos: (Dir.) Stuart Cooper; (Prod.) Dori Weiss, Leonard Hill y John Thomas Lenox; (Fot.) Reed Smoot y Steve Yaconelli; (Mt.) Dann Cahn; (G.) Rita Mae Brown y Dennis Turner, basado en la novela de Faulkner *The Hamlet* (1940) y en un guión previo de Irving Ravetch y Harriet Frank, Jr.; (Ints.) Don Johnson (Ben Quick), Judith Ivey (Noel Varner), William Russ (Jody Varner), Cybill Shepherd (Eula Varner), Jason Robards, Jr. (Will Varner), Ava Gardner (Minnie, amante de Will).

4. *Old Man*

Emitida por primera vez el 9 de febrero de 1997. CBS-TV. 120 minutos.

Créditos: (Dir.) John Kent Harrison; (Prod.) Richard Welsh y Brent Shields; (G.) Horton Foote, basado en el texto homónimo de Faulkner de 1938 (Blotner 390) y en la sinopsis/tratamiento de Faulkner "Old Man" de 1953 (Blotner 570) de Faulkner; (Ints.) Jeanne Tripplehorn (Addie), Arliss Howard (J. J. Taylor), Leo Burmester (convicto rechoncho), Daro Latiolais (*Cajun Man*), Ray McKinnon (*Shanty Man*), Jerry Leggio (Warden), Horace Trahan (cantante en el barco), Edward Grady (doctor del barco), Dan Kamin (capitán del barco).

5. Robert Mulligan dirigió adaptaciones de media hora de dos relatos de Faulkner que fueron emitidas en directo en la televisión estadounidense en la serie *Suspense* en 1954: "Smoke" basada en *Knight's Gambit* y "Barn Burning" basada en el relato homónimo.

APÉNDICE C

FILMOGRAFÍA DE ERNEST HEMINGWAY

PELÍCULAS EN LAS QUE HEMINGWAY HA PARTICIPADO EN SU REALIZACIÓN

1. *The Spanish Earth (Tierra de España)*

Estrenada en 1937. 54 minutos. Documental.

Créditos: Director (Dir.) y productor (Prod.) Joris Ivens; fotografía (Fot.) Joris Ivens y John Ferno; guión (G.) Archibald MacLeish y Lillian Hellman; comentario de la voz en *off* escrito por Ernest Hemingway; música (Mús.) Virgil Thompson y Marc Blitzstein; intérpretes (Int.) Orson Welles/Ernest Hemingway³ (voz en *off*).

2. *To Have and Have Not (Tener y no tener)*

a) Tratamiento de Howard Hawks y Ernest Hemingway (sin reconocimiento en créditos⁴).

b) *To Have and Have Not*, estrenada en 1944. Warner Bros. 100 minutos.

Créditos: (Dir. y Prod.) Howard Hawks; (Fot.) Sydney Hickox; (Mt.) Christian Nyby; (G.) Jules Furthman y William Faulkner; (Mús.) Leo Forbstein; (Ints.) Humphrey Bogart (Harry Morgan/Steve), Lauren Bacall (Marie/Slim), Walter Brennan (Eddie), Hoagy Carmichael (Crickett), Dan Seymour (Cap. Renard), Marcel Dalio (Frenchie), Walter Sande (Johnson).

3. *The Old Man and the Sea (El viejo y el mar)*

Estrenada en 1958. Warner Bros. 87 minutos.

Créditos: (Dir.) John Sturges; (Prod.) Lelan Hayward; (Fot.) James Wong Howe; (G.) Peter Viertel; música (Mús.) Dimitri Tiomkin; corrector de guión⁵/consejero técnico⁶ no acreditado: Ernest Hemingway; (Ints.) Spencer Tracy (viejo), Felipe Pazos (niño), Harry Bellaver (Martin), Don Diamond (dueño del café), Mary Hemingway⁷ (turista).

³ Existen dos versiones de la película; la que finalmente Ivens refrendó fue la que contaba con la voz de Hemingway (Phillips 34). En la versión francesa la voz en *off* es de Jean Renoir.

⁴ Kawin, *Faulkner and Film* 174.

⁵ Fuentes 426.

⁶ Phillips 140.

⁷ La esposa de Hemingway actuó en un papel pequeño en esta película.

PELÍCULAS EN LAS QUE HEMINGWAY HA PARTICIPADO COMO ACTOR

Aunque no está en los créditos, parece ser que Ernest Hemingway aparece en 1942 en *Hedda Hopper's Hollywood No. 3*. Y sí está en la lista de créditos de la película titulada *The Sea*, estrenada en 1958⁸.

⁸ De ambas apariciones como actor hemos tenido noticia a través de <<http://us.imdb.com/Name?Hemingway,+Ernest>>, en *The Internet Movie Database*, pero no tenemos otra referencia que aporte más datos al respecto.

APÉNDICE D

**ADAPTACIONES CINEMATográfICAS
DE LA
OBRA LITERARIA DE ERNEST HEMINGWAY**

OBRAS ADAPTADAS PARA EL CINE

1. *A Farewell to Arms (Adiós a las armas)*

Estrenada en 1932. Paramount. 78 minutos.

Créditos: Director (Dir.) y productor (Prod.) Frank Borzage; (Fot.) Charles Lang; (Mt.) Otho Lovering; (Dir. Art.) Roland Anderson y Hans Drier; (G.) Benjamin Glazer y Oliver H. P. Garrett, basado en la novela de Hemingway *A Farewell to Arms* (1929); (Mus.) Victor Young; (Ints.) Gary Cooper (Frederic Henry), Helen Hayes (Catherine Barkley), Adolphe Menjou (Rinaldi), Mary Phillips (Helen Ferguson), Jack LaRue (sacerdote), Mary Forbes (Miss Van Campen), Henry Armetta (Bornello).

2. *For Whom the Bell Tolls (Por quién doblan las campanas)*

Estrenada en 1943. Paramount. 168 minutos, cortada a 134 minutos.

Créditos: (Dir. y Prod.) Sam Wood; (Fot.) Ray Rennahan; (Mt.) John F. Link y Sherman Todd; diseño de producción (Dis. de Prod.) William Cameron Menzies; (Dir. Art.) Haldane Douglas y Hans Drier; (G.) Dudley Nichols, basado en la novela de Hemingway *For Whom the Bell Tolls* (1940); (Mús.) Victor Young; (Ints.) Gary Cooper (Robert Jordan), Ingrid Bergman (María), Akim Tamiroff (Pablo), Arturo de Córdova (Agustín), Vladimir Sokoloff (Anselmo), Mikhail Rasumny (Rafael), Fortunio Bonanova (Fernando), Eric Feldary (Andrés), Victor Varconi (Primitivo), Katina Paxinou (Pilar), Yvonne de Carlo (chica del café).

3. *To Have and Have Not (Tener y no tener)*

Estrenada en 1944. Warner Brothers. 100 minutos.

Créditos: (Dir. y Prod.) Howard Hawks; (Fot.) Sidney Hickox; (Mt.) Christian Nyby; (Dir. Art.) Charles Novi; (G.) Jules Furthman y William Faulkner, basado en la novela de Hemingway *To Have and Have Not* (1937); (Mús.) Leo Forbstein; (Ints.) Humphrey Bogart (Harry Morgan), Lauren Bacall (Marie Browning), Walter Brennan (Eddie), Hoagy Carmichael (Cricket), Sheldon Leonard (teniente Coyo), Walter Molnar (Paul de Bursac), Dolores Moran (Hellene de Bursac), Marcel Dalio (Gerard), Walter Sande (Johnson), Dan Seymour (capitán Renard), Sir Lancelot (Horatio), Aldo Nadi (guardaespaldas).

4. *The Killers (Forajidos)*

Estrenada en 1946. Universal. 105 minutos.

Créditos: (Dir.) Robert Siodmak; (Prod.) Mark Hellinger; (Fot.) Woody Bredell; (Mt.) Arthur Hilton; (Art. Dir.) Martin Obzina y Jack Otterson; (Mús.) Miklos Rosza; (G.) Anthony Veiller y John Huston, basado en relato de Hemingway "The Killers" (1927); (Ints.) Burt Lancaster ("Sueco"), Ava Gardner (Kitty Collins), Edmond O'Brien (Jim Reardon), Albert Dekker (Big Jim Colfax), Sam Levene (Sam Lubinsky), Charles McGraw (Al), William Conrad (Max), Phil Brown (Nick Adams), Vera Lewis (Mrs. Hirsch).

5. *The Macomber Affair (Pasión en la selva)*

Estrenada en 1947. United Artists. 89 minutos.

Créditos: (Dir.) Zoltan Korda; (Prod.) Benedict Bogeaus y Casey Robinson; (Fot.) Karl Struss; (Mt.) George Feld y Jack Wheeler; (Dir. Art.) Erno Metzner; (G) Casey Robinson y

Seymour Bennett, basado en el relato de Hemingway "The Short and Happy Life of Francis Macomber" (1936); (Mús.) Miklos Rosza; (Ints.) Robert Preston (Francis Macomber), Joan Bennett (Margaret Macomber), Gregory Peck (Robert Wilson), Reginald Denny (inspector de policía), Earl Smith (Kongoni), Jean Gillie (Aimee), Carl Harbord (coronel).

6. *Under My Skin (Venganza del destino)*

Estrenada en 1950. 20th Century-Fox. 86 minutos.

Créditos: (Dir.) Jean Negulesco; (Prod.) Casey Robinson; (Fot.) Joseph La Shelle; (Mt.) Dorothy Spencer; (Dir. Art.) Lyle Wheeler y Maurice Ranstord; (G.) Casey Robinson, basado en el relato de Hemingway "My Old Man" (1923); (Mús.) Danille Amfitheatrof; (Ints.) John Garfield (Dan Butler), Orley Lindgren (Joe), Micheline Presle (Paule Manet), Luther Adler (Louis Bork), Noel Drayton (George Gardner), A. A. Merola (Maurice), Ott George (Rico).

7. *The Breaking Point*

Estrenada en 1950. Warner Brothers. 94 minutos.

Créditos: (Dir.) Michael Curtiz; (Prod.) Jerry Wald; (Fot.) Ted McCord; (Mt.) Alan Crosland, Jr.; (Dir. Art.) Edward Carrere; (G.) Ranald MacDougall, basado en la novela de Hemingway *To Have and Have Not* (1937); (Mús.) Ray Heindorf; (Ints.) John Garfield (Harry Morgan), Patricia Neal (Leona Charles), Phyllis Thaxter (Lucy Morgan), Juano Hernández (Wesley Park), Wallace Ford (Duncan), Ralph Dumke (Hannagan), Guy Thomajan (Danny).

8. *The Snows of Kilimanjaro (Las nieves del Kilimanjaro)*

Estrenada en 1952. 20th Century-Fox. 114 minutos.

Créditos: (Dir.) Henry King; (Prod.) Darryl F. Zanuck y Casey Robinson -sin acreditar-; (Fot.) Leon Shamroy; (Mt.) Barbara McLean; (Dir. Art.) Lyle Wheeler y John De Cuir; (G.) Casey Robinson, basado en el relato de Hemingway "The Snows of Kilimanjaro" (1936); (Mús.) Bernard Herrmann; (Ints.) Gregory Peck (Harry), Susan Hayward (Helen), Ava Gardner (Cynthia), Hildegard Neff (condesa Liz), Leo G. Carroll (tío Bill), Torin Thatcher (Johnson), Ava Norring (Beatrice).

9. *The Sun Also Rises*

Estrenada en 1957. 20th Century-Fox. 129 minutos.

Créditos: (Dir.) Henry King; (Prod.) Darryl F. Zanuck; (Fot.) Leo Tover; (Mt.) William Mace; (Dir. Art.) Lyle Wheeler y Mark-Lee Kirk; (G.) Peter Viertel, basado en la novela de Hemingway *The Sun Also Rises* (1926); (Mús.) Hugo Friedhofer y Alexander Courage; (Ints.) Tyrone Power (Jake Barnes), Ava Gardner (Brett Ashley), Mel Ferrer (Robert Cohn), Errol Flynn (Mike Campbell), Eddie Albert (Bill Gorton), Robert Evans (Pedro Romero), Gregory Ratoff (conde Mippipopolous), Eduardo Noriega (Braddock).

10. *A Farewell To Arms (Adiós a las armas)*

Estrenada en 1957. 20th Century-Fox. 152 minutos.

Créditos: (Dir.) Charles Vidor; (Prod.) David O. Selznick; (Fot.) Pietro Portalupi y Oswald Morris; (Mt.) James E. Newman, Gerald J. Wilson y John M. Foley; (Dir. Art.) Alfred Junge y Mario Garbuglia; (G.) Ben Hecht, basado en la novela de Hemingway *A Farewell To Arms* (1929); (Mús.) Mario Nascimbene; (Ints.) Rock Hudson (Frederic Henry), Jennifer Jones (Catherine Barkley), Vittorio de Sica (Rinaldi), Elaine Stritch

(Helen Ferguson), Alberto Sordi (sacerdote), Mercedes McCambridge (Miss Van Campen), Oscar Homolka (Dr. Emerich).

11. *The Gun Runners*

Estrenada en 1958. Universal Artists. 83 minutos.

Créditos: (Dir.) Don Siegel; (Prod.) Clarence Greene; (Fot.) Hal Mohr; (Mt.) Chester Schaeffer; (Dir. Art.) Howard Richmond; (G.) Daniel Mainwaring y Paul Monash, basado en la novela de Hemingway *To Have and Have Not* (1937); (Mús.) Leith Stevens; (Ints.) Audie Murphy (Sam Martin), Eddie Albert (Hanagan), Patricia Owens (Lucy Martin), Everett Sloane (Harvey), Gita Hall (Eva), Richard Jaeckel (Buzurski), Jack Elam (Arnold).

12. *The Old Man and the Sea (El viejo y el mar)*

Estrenada en 1958. Warner Brothers. 87 minutos.

Créditos: (Dir.) John Sturges; (Prod.) Leland Hayward; (Fot.) James Wong Howe; (Mt.) Arthur P. Smith; (Dir. Art.) Art Loeland y Edward Carrere; (G.) Peter Viertel, basado en la novela de Hemingway *The Old Man and the Sea* (1952); (Mús.) Dimitri Tiomkin; (Ints.) Spencer Tracy (viejo), Felipe Pazos (chico), Harry Bellaver (Martín), Don Diamond (propietario del café), Joey Ray (jugador profesional), Mary Hemingway (turista).

13. *Hemingway Adventures as a Young Man*

Estrenada en 1962. 20th Century-Fox. 145 minutos.

Créditos: (Dir.) Martin Ritt; (Prod.) Jerry Wald; (Fot.) Lee Garmes; (Mt.) Hugh S. Fowler; (Dir. Art.) John Martin Smith y Paul Groesse; (G.) A. E. Hotchner, basado en los relatos de Hemingway recopilados en el libro *The Nick Adams Stories* (1972); (Mús.) Dimitri Tiomkin; (Ints.) Richard Beymer (Nick Adams), Arthur Kennedy (Dr. Adams), Jessica Tandy (señora Adams), Michael J. Pollard (George), Simon Oakland (Joe Bolton), Marc Cavell (Eddie Bolton), Pat Hogan (Billy Tabeshaw), Paul Newman (Battler), Juano Hernández (Bugs).

14. *The Killers (Código del hampa)*

Estrenada en 1964. Universal-International. 95 minutos.

Créditos: (Dir. y Prod.) Don Siegel; (Fot.) Richard L. Rawlings; (Mt.) Richard Belding; (Dir. Art.) Frank Arrigo y George Chan; (G.) Gene L. Coon, basado en el relato de Hemingway *The Killers* (1927); (Mús.) Johnny Williams; (Ints.) Lee Marvin (Charlie), Angie Dickinson (Sheila Farr), John Cassavetes (Johnny North), Ronald Reagan (Browning), Clu Gulager (Lee), Norman Fell (Mickey).

15. *Islands in the Stream (La isla del adiós)*

Estrenada en 1977. Paramount. 105 minutos.

Créditos: (Dir.) Franklin J. Schaffner; (Prod.) Peter Bart y Max Palevsky; (Fot.) Fred J. Koenekamp; (Mt.) Robert Swink; (Dir. Art.) William J. Creber; (G.) Denne Bart Petitclerc, basado en la novela póstuma de Hemingway *Islands in the Stream* (1970); (Mús.) Jerry Goldsmith; (Ints.) George C. Scott (Thomas Hudson), Claire Bloom (Audrey), David Hemmings (Eddy), Gilbert Roland (capitán Ralph), Susan Tyrrell (Lil), Julius Harris (Joseph), Hart Bochner (Tommy).

16. *Nakhoda Khorshid*

Estrenada en 1987. Película iraní. 117 minutos.

Créditos: (Dir.) Naser Taghvai; (G.) Naser Taghvai, basado en la novela de Hemingway *To Have and Have Not* (1937); (Ints.) Dariush Arjmand, Parvaneh Massoumi, Gholamhossein Naghshineh, Al Nassirian, Jafar Vali.

PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS ACTUALMENTE EN REALIZACIÓN

1. *A Moveable Feast*

Película cuya producción y realización ha comenzado en el Reino Unido en el año 2000. El guión se basa en la novela póstuma de Hemingway *A Moveable Feast* (1964) y bajo la dirección de Sally Potter.

2. *After the Storm*

Película cuya producción y realización ha comenzado en Estados Unidos en el año 2000. El guión se basa en el relato de Hemingway "After the Storm" (1932) y bajo la dirección de Guy Ferland.

OBRAS ADAPTADAS PARA LA TELEVISIÓN

1. *Soldier's Home*

Emitida por primera vez en 1977. CBS-TV. 90 minutos.

Créditos: (Dir.) Robert Young; (Prod.) David Appleton y Robert Geller; (Fot.) Peter Sova; (Mt.) Edward Beyer; (G.) Robert Geller, basado en el relato de Hemingway "Soldier's Home" (1925); (Ints.) Richard Backus, Lane Binkley, Lisa Essary, Mark Hall, Robert Hitt, Tom Kubiak.

2. *My Old Man*

Emitida por primera vez en 1979.

Créditos: (Dir.) John Erman; (G.) Jerome Kass, basado en el relato de Hemingway "My Old Man" (1923); (Ints.) Kristy McNichol (Jo Butler), Warren Oates (Frank Butler), Eileen Brennan (Marie), Joseph Maher (Phil Liley), Joseph Leon (Shimmy), Jess Osuna (Matt), David Margulies (Chubby).

3. *The Sun Also Rises*

Emitida por primera vez en 1984.

Créditos: (Dir.) James Goldstone; (G.) Robert L. Joseph, basado en la novela de Hemingway *The Sun Also Rises* (1926); (Ints.) Jane Seymour (Brett Ashley), Hart Bochner (Jake Barnes), Robert Carradine (Robert Cohn), Zeljko Ivanek (Bill Gordon), Ian Charleson (Mike Campbell), Leonard Nimoy (conde Mippipopulous).

4. *Best of Friends*

Emitida por primera vez en 1987.

Créditos: (Dir.) Ron Satlof; (G.) Venable Herndon, basado en el relato de Hemingway "The Three-Day Blow" (1925); (Ints.) Peter Graves (Nick), Alex Cord (Bill), Carol Lynley (Marjorie), George Sawaya (Fox), Tony Sparks (hombre del río), Jimmie F. Skaggs (hombre en el bar).

5. *The Old Man and the Sea*

Emitida por primera vez en 1990.

Créditos: (Dir.) Jud Taylor; (G.) Roger O. Hirson, basado en la novela de Hemingway *The Old Man and the Sea* (1952); (Ints.) Patricia Clarkson (Mary Pruitt), Gary Cole (Tom Pruitt), Anthony Quinn (Santiago), Valentina Quinn (Angela), Alexis Cruz, Paul Calderón.

6. *Women and Men: Stories of Seduction*

Emitida por primera vez en 1990.

Créditos: (Dir.) Frederic Raphael, Tony Richardson y Ken Russell; (G.) Joan Didion, John G. Dunne y Frederic Raphael, basándose en el relato de Hemingway "Hills Like White Elephants" (1927), y en dos relatos más de Mary McCarthy y Dorothy Parker; (Ints.) Beau Bridges (Gerry Green), Elizabeth McGovern (Vicki), Philip O'Brien, (padre de Vicki), Molly Ringwald (Kit), Kyra Sedgwick (Arlene), Peter Weller (Hobie), James Wood (Robert).

CORTOMETRAJES

1. *Ubijtsi*

Estrenado en 1958, dirigido por Andrei Tarkovsky en la entonces Unión Soviética. Conocida también con el nombre *The Killers*, ya que se basa en el relato homónimo de Hemingway escrito en 1927.

2. *The Old Man and the Sea*

Estrenada en 1999. Producida entre Canadá, Japón y Rusia. 40 minutos.

Créditos: (Dir.) Aleksandr Petrov; (G.) Aleksandr Petrov, basado en la novela de Hemingway *The Old Man and the Sea* (1952); (Ints.) Gordon Pinsent, Kevin Delaye.

OBRAS CONSULTADAS

Para ser consistente y mantener un criterio formal unitario en este apartado hemos seguido sin excepción la normativa del MLA Style Manual, tanto en las obras de habla inglesa como en las de otras lenguas, incluida la española; esto ha supuesto en algunos casos alterar la propuesta normativa de la Real Academia Española (p. ej., ante la elección de colocar signos de puntuación como „.‟ o „.‟ en un orden específico).

- Andrew, Dudle. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ediciones Rialp, 1992.
- Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. New York: Delta, 1975.
- Arvidson, Linda. [Mrs. D. W. Griffith]. *When the Movies Were Young*. 1925. New York: Dover Publications, 1969.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Baker, Carlos. *Hemingway. The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Barbáchano, Carlos. *Entre cine y literatura*. Colección Ensayo 4. Zaragoza: Prames, 2000.
- Barson, Michael. *The Illustrated Who's Who of Hollywood Directors*. New York: The Noonday Press, 1995.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990.
- Baym, Nina, et al. *The Norton Anthology of American Literature* 4th ed. Vol. 2. New York: W. W. Norton & Company, 1994.
- Becker, Jacques, Jacques Rivette y François Truffaut. "Entretien avec Howard Hawks." *Cahiers du Cinéma* 56 (1956). Trad. en *Entrevistas con directores de cine*. Ed. Andrew Sarris. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1971.
- Beegel, Susan F. "Conclusion: The Critical Reputation of Ernest Hemingway." *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ed. Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 269-299.
- Bergman, Ingmar. *Linterna mágica*. Fábula 37. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Bernárdez, Enrique. *¿Qué son las lenguas?* Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Benet, Vicente José. "Palabras que proyectan sombras." *Filmoteca Generalitat Valenciana* Año II nº 9 (1991): 28-33.
- Blotner, Joseph. *Faulkner: A Biography*. New York: Vintage Books, 1991.
- - -. "Faulkner in Hollywood." *Man and the Movies*. Ed. W. R. Robinson. Baltimore: Penguin, 1969.
- Bradbury, Malcolm, ed. *The Atlas of Literature*. De Agostini Editions, 1996.
- Breit, Harvey. "A Walk with Faulkner." *New York Times Book Review* 30 de enero de 1955: 4.
- Brenner, Gerry. "To Have and Have Not as Classical Tragedy." *Hemingway in Our Time*. Eds. Richard Astro and Jackson Benson. Oregon: Oregon State University Press, 1974. 67-87.
- Brooks, Cleanth, R. W. B. Lewis & Robert P. Warren. *American Literature The Makers and the Making*. New York: St. Martin's Press, 1973.
- Bruccoli, Matthew J., ed. *Conversations with Ernest Hemingway*. Jackson: University Press of Mississippi, 1986.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Tribuna 109. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1993.
- Burgess, Anthony. *Ernest Hemingway*. Londres: Thames and Hudson, 1978.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Arcadia todas las noches*. Bolsillo 9. Madrid: Alfaguara, 1995.

- - -. "El primer vuelo de la Generación Perdida." *Filmoteca Generalitat Valenciana* Año II nº 9 (1991): 6-9.
- - -. *Un oficio del siglo XX*. Madrid: Ediciones El País-Aguilar, 1993.
- Carrière, Jean-Claude, y Pascal Bonitzer. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.
- Casablanca*. By Murray Burnett & Joan Alison. Dir. Michael Curtiz. Adapt. Julius J. Epstein, Philip G. Epstein & Howard Koch. Phot. Arthur Edeson. Mus. Max Steiner. Perf. Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Claude Rains, Paul Henreid. 1942. Videocassette. Warner Home Video, 1988.
- Casas, Quim. *Howard Hawks, la comedia de la vida*. Barcelona: Dirigido por, 1998.
- "Cine." *Diccionario de la lengua española*. 1992 ed.
- Cook, Pam, & Mieke Bernink, eds. *The Cinema Book*. London: BFI Publishing, 1999.
- Cormack, Mike. *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-39*. London: The Macmillan Press, 1994.
- Cowley, Malcolm. "Fitzgerald: The Romance of Money." *F. Scott Fitzgerald*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985. 49-72.
- - -. "Mr. Papa and the Parricides." *Ernest Hemingway*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985. 161-71.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1991.
- Dardis, Tom. *Some Time in the Sun*. New York: Limelight Editions, 1988.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1987.
- Doniol-Valcroze, Jacques. "L'Histoire des Cahiers." *Cahiers du Cinéma* 100 (1959): 63-70.
- D'Ors, Eugenio. *Gnómica*. Madrid: Talleres Gráficos Agustín Núñez, 1941.
- Drouzy, Maurice. *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1982.
- Drove, Antonio. "Los fines de un medio sin principios." *Academia 8* Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España. Octubre (1994): 24.
- - -. "Nacidos para perder." *Filmoteca Generalitat Valenciana* Año II nº 9 (1991): 14-27.
- - -. *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*. Colección Imagen 4. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1995.
- Eagleton, Terry, & Derek Jarman. *Wittgenstein*. London: British Film Institute, 1993.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Colección Libertad y Cambio. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith, and the Film Today." *Film Form*. New York: Harcourt, Brace and World, 1949.
- "Ernest Hemingway. Writer-filmography." 1990-2000. *The Internet Movie Database*. 68 pp. 30 de octubre de 2000. <<http://us.imdb.com/Name?Hemingway,+Ernest>>.
- "William Faulkner. Writer-filmography." 1990-2000. *The Internet Movie Database*. 84 pp. 30 de octubre de 2000. <<http://us.imdb.com/Name?Faulkner,+William>>.
- Fernández-Santos, Elsa. "'El párrafo es el verso de la novela.' Paul Auster." *El País* (Madrid) 28 de octubre de 1998: 42.
- Film Writers Guide*. Beverly Hills: Lone Eagle Press, 1988.
- Fitch, Noel R. *Sylvia Beach y la Generación Perdida*. Barcelona: Editorial Lumen, 1990.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1970.
- Froug, William. *The Screenwriter Looks at the Screenwriter*. New York: Macmillan, 1972.
- Fuentes, Norberto. *Hemingway en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- García Escudero, José María. *Vamos a hablar de cine*. Libro RTV 51. Madrid: Salvat, 1970.
- Garsault, Alain. "Hawks Revisited (Le Port de l'angoisse)." *Positif* 348 (1990).
- Geduld, Harry M., ed. *Los escritores frente al cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

- Gibaldi, Joseph. *MLA Style Manual*. New York: The Modern Language Association of America, 1998.
- Godard, Jean-Luc. "Defence and Illustration of Classical Construction." *Godard on Godard*. Eds. Jean Narboni & Tom Milne. New York: Viking, 1972. 28-30
- Gorostiza, Jorge. *Casino. Tener y no tener*. Colección: Programa doble 37. Barcelona: Libros "Dirigido", 1998.
- Greene, Graham. *The Third Man. The Fallen Idol*. London: Penguin Books, 1977.
- Grodal, Torben. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Gubern, Román. "El imaginario colectivo." *El Mundo* (Madrid) 22 de enero de 1994, La esfera: 7.
- - -. *Historia del cine*. Palabra en el tiempo 179. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.
- Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- Halliday, Jon. *Sirk on Sirk. Conversations with Jon Halliday*. London: Faber and Faber, 1997.
- Hamilton, Ian. *Writers in Hollywood 1915-1951*. London: Minerva, 1991.
- Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. London: Triad/Grafton Books, 1977.
- - -. Entrevista realizada por George Plimpton. *El oficio de escritor*. México: Ediciones Era, 1968. 201-220.
- - -. *For Whom the Bell Tolls*. New York: Scribners, 1968.
- - -. "Nobel Prize Acceptance Speech." *Conversations with Ernest Hemingway*. Ed. Matthew J. Bruccoli. Jackson: University Press of Mississippi, 1986.
- - -. *The Old Man and the Sea*. London: Triad/Grafton Books, 1976.
- - -. *To Have and Have Not*. London: Triad/Panther Books, 1985.
- Heredero, Carlos F., y Antonio Santamaría. *Eric Rohmer*. Signo e imagen 6. Madrid: Cátedra, 1991.
- Horton, Andrew S., and Joan Magretta, eds. *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Ungar, 1981.
- Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. New York: Harper Perennial, 1994.
- Katz, Steven D. *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Studio City: Michael Wise Productions, 1991.
- Kawin, Bruce F. *Faulkner and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1977.
- - -, ed. *To Have and Have Not*. Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series. Madison: The University of Wisconsin Press, 1980.
- Kinnamon, Keneth. "Hemingway and Politics." *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ed. Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 149-169.
- Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. New York: Bloomsbury, 1997.
- Latham, Aaron. *Crazy Sundays: F. Scott Fitzgerald in Hollywood*. New York: The Viking Press, 1971.
- Laurence, Frank M. *Hemingway and the Movies*. Jackson: University of Mississippi Press, 1981.
- Levin, Harry. "Observations on the Style of Ernest Hemingway." *Ernest Hemingway*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985. 63-84.
- Lozano, Susana. "John Fowles: 'Mis libros se convierten en best-sellers de milagro.'" *Interviú* (Madrid) nº 560 4 de febrero de 1987: 56-59.
- - -. "D. H. Lawrence, transgresor de transgresores. Una propuesta radical y revolucionaria." *The Grove. Working Papers on English Studies*. 2. Ed. Luciano García García. Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén, 1996. 41-60.
- Lodge, David. "Graham Greene." *The Tablet* (London) 28 de septiembre de 1974: 937.
- Luhr, William, and Peter Lehman. *Authorship and Narrative in the Cinema*. Cap Giant 457. New York: Capricorn Books, 1977.

- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. El libro de bolsillo 855. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- McGilligan, Pat, ed. *Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- MacShane, Frank. "Raymond Chandler and Hollywood." *American Film* nº 6, abril de 1976.
- Magill, Frank N., ed. *Great Women Writers*. New York: Henry Holt and Company, 1994.
- Mailer, Norman. *Tough Guys Don't Dance* publicity release. 1987.
- Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Maqua, Javier. "Blanco y negro." *El Mundo* (Madrid) 22 de octubre de 1994: 93.
- Marcus, Millicent. *Filmmaking by the Book*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1993.
- Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Colección Austral 1587. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Mast, Gerald, Marshall Cohen, and Leo Braudy, eds. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford UP, 1992.
- McBride, Joseph. *Hawks on Hawks*. London: Faber and Faber, 1996.
- McCreadie, Marsha. *The Women Who Write the Movies*. New York: Birch Lane Press, 1994.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film*. New York: Oxford UP, 1996.
- McGilligan, Pat. *Backstory. Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- McLuhan, H. Marshall. *The Medium is the Massage* (sic). New York: Bantam, 1967.
- Méndiz, Alfonso. Prólogo. *El arte de la adaptación*. De Linda Seger. Madrid: Ediciones Rialp, 1993. 9-19.
- Miller, Linda P., ed. *Letters from the Lost Generation: Gerald and Sara Murphy and Friends*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- Millichap, Joseph R. *Steinbeck and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983.
- Moix, Ana M. *24 por 24*. Barcelona: Ediciones 62, 1972.
- Monaco, James. *How to Read a Film*. New York: Oxford UP, 2000.
- Monegal, Antonio. *Luis Buñuel de la literatura la cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo*. Colección Austral 1365. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.
- Padgett, John B. "Faulkner Filmography." *Moving Picture House on the Web* 23 de junio de 1998: 9 pp. 24 de abril de 2000. <<http://www.mcsr.olemiss.edu/~egjbp/faulkner/films.html>>.
- Peary, Gerald, and Roger Shatzkin, eds. *The Modern American Novel and the Movies*. New York: Ungar Film Library, 1978.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Signo e imagen 28. Madrid: Cátedra, 1992.
- Phillips, Gene D. *Hemingway and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980.
- Plimpton, George. "An Interview with Ernest Hemingway." *Ernest Hemingway*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985. 119-36.
- Questerbert, Marie-Christine. *Les scénaristes italiens* Rennes: 5 Continents, 1988.
- Real Academia Española. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999.
- Reynolds, Peter. *Novel Images. Literature in Performance*. London: Routledge, 1993.
- Rivette, Jacques. "The Genius of Howard Hawks." *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard University Press, 1985. 126-131.
- Romaguera i Ramio, Joaquim, y Homero Alsina Thevenet, eds. *Textos y manifiestos del cine*. Signo e imagen 17. Madrid: Cátedra, 1989.
- Rothman, William. "To Have and Have Not Adapted a Novel". *The Modern American Novel and the Movies*. Eds. Gerald Peary & Roger Shatzkin. New York: Ungar Film Library, 1978. 70-79.
- Sadoul, George. *Diccionario de cine. Cineastas*. Colección Fundamentos 51. Madrid: Istmo, 1977.

- Sampedro, Javier. "Escritores y directores defienden en Santander un cine basado en la gran literatura europea." *El País* (Madrid) 14 de agosto de 1996: 22.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura la cine*. Paidós Comunicación 118 Cine. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- Sanderson, Rena. "Hemingway and Gender History." *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ed. Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 170-196.
- Savater, Fernando. "Dar que pensar." *El País* (Madrid) 25 de abril de 1998: 16.
- Scott Fitzgerald, Francis. *The Crack-Up*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1945.
- "Secuencia." *Diccionario de la lengua española*. 21 ed. Madrid: Real Academia Española, 1992.
- Seger, Linda. *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialp, 1993.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Singer, Irving. "Film as Philosophy." Conferencia-Seminario, Facultad de Filología Inglesa, UCM, Madrid. 16 de junio de 1999.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Stein, Gertrude. "Poetry and Grammar." *Lectures in America*. Boston: Beacon Press, 1935.
- Stein, Jane. "William Faulkner: An Interview." *William Faulkner. Three Decades of Criticism*. Eds. Frederick J. Hoffman & Olga W. Vickery. New York: Harbinger Books, 1963.
- Stempel, Tom. *Framework*. New York: Continuum, 1991.
- Thomas, Sam, ed. *Best American Screenplays*. New York: Crown Publishers, 1986.
- Thomson, David. *The Life of David O'Selznick*. London: Abacus, 1993.
- To Have and Have Not*. By Ernest Hemingway. Dir. Howard Hawks. Adapt. Jules Furthman & William Faulkner. Phot. Sidney Hickox. Perf. Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Hoagy Carmichael. 1945. Videocassette. Warner Home Video, 1988.
- Trueba, David. "Los desengañados." *Filmoteca Generalitat Valenciana* Año II nº 9 (1991): 10-13.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. El libro de bolsillo 554. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- - -. "Evolution of the New Wave': Truffaut in interview with Jean-Louis Comolli, Jean Narboni (May 1967)." *Cahiers du Cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- - -. "Une certaine tendance du cinéma français." *Cahiers du Cinéma* 31 (1954): 22-31.
- - -. *The Films in My Life*. Trans. Leonard Mayhew. London: Alen Lane, 1980.
- Urrutia, Jorge. Prólogo. *De la literatura la cine*. De José Luis Sánchez Noriega. Paidós Comunicación 118 Cine. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000. 11-15.
- Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. London: The Tantivy Press, 1975.
- Warren, Walter P. "Ernest Hemingway." *Ernest Hemingway*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985. 35-62.
- Weston, John. "Sir Henry Morgan, 1635-1688. A Welsh Buccaneer and Son of Monmouthshire." *Data Wales Index Search*. 5 pp. 20 de septiembre de 2000. <<http://www.data-wales.co.uk/morgan.htm>>.
- Wiley, Mason, and Damien Bona. *Inside Oscar*. New York: Ballantine Books, 1988.