

LITERATURA Y CINE, EL DIFÍCIL MARIDAJE

Isabel Tejerina López y Román López Tamés
(*Universidad de Cantabria*)

«La semiosis está en el centro de los problemas de nuestra época»
Lotman, 1979, 132.

RESUMEN

La relación de cine y literatura ofrece un objeto de estudio, cuyo asedio no es fácil. Se trata de buscar las unidades mínimas para su análisis, si hay un código del cine. Y así se acude a la llamada crítica paralela o subjetiva, también a los semiólogos que tienen por tarea el discurso filmico y la búsqueda de un pretendido sistema de signos. Desde la adaptación de la novela decimonónica que por su facilidad de acción se puede traducir mejor a imágenes hasta la toma del argumento como mera sugerencia que da lugar a un hecho artístico complejo y nuevo.

ABSTRACT

The relationship between cinema and literature offers an object of study whose approach is not easy. Our purpose is to find its minimal units for analysis, provided a proper cinema code exists. We reach the so called parallel or subjective criticism and also the semiologists whose finality is filmical discourse and the search for a signal system. From the adaptation of the nineteenth century novel, easier to translate into images, owing to its simplicity of action till the consideration of the plot as a mere suggestion, wich turns into a new and complex work of art.

I. El cine se ha incorporado al amplio ofrecimiento de información de la cultura occidental con imágenes que alcanzan su mayor eficacia a través de medios técnicos. Se añade el cine a los iconos sugeridores que tapizan las ciudades. Hay un espectador nuevo adiestrado, que porta sus códigos con los que deletrea las imágenes en el gran mural urbano. Sociólogos, lingüistas, analizan el fenómeno al que Colombo llama la nueva «lectura forzada de la vida» (1976, 8). El cine cuenta con imágenes en movimiento -aunque no sólo con ellas- lo que antes era narración oral o escrita.

Y sobre este medio que nació humilde en barraca de feria y fue amontonando sobre sí toda la experiencia informativa anterior se han lanzado estudios para poder desgranar su urdimbre. Clavado como estaban los instrumentos anteriores expresivos ante la palabra, pintura, sonidos musicales o volúmenes, se enfrentan ahora a este reto que la naturaleza semiótica del cine ofrece. Y los resultados no son todavía bien esclarecedores.

El asedio al lenguaje verbal como sistema de signos dio a lo largo del tiempo buenos resultados y hoy el análisis de esa estructura es modélica y por tanto pretende ser de univesal utilidad para el estudio de todos los lenguajes. También para el cine.

Por eso se pregunta cuál es la unidad mínima en el «significante filmico», que pueda ser la primera herramienta, semejante, por ejemplo, al fonema verbal. Si hay ejes paradigmáticos y sintagmáticos, oposiciones, contrastes, sistema en definitiva. Teniendo también en cuenta que el cine es una forma artística y más que paragonarse con el sistema lingüístico ordinario habría que hacerlo con la forma expresiva del lenguaje, con lo que impropiamente se llama literatura.

¿Existe, pues, sistema o código del cine?, ¿cuáles son sus unidades? ¿Es posible transferir la herramienta lingüística a la del filme o tiene ésta naturaleza propia? Los textos de narrativa o de teatro que han proporcionado los argumentos a la forma artística nueva ¿qué relación guardan con el resultado que llamamos «significante cinematográfico», «la gran sintagmática de la banda de imágenes»?

Veremos los precedentes de estas preguntas y las pretendidas soluciones actuales. Digamos, asimismo, que la bibliografía sobre la que hemos trabajado se indica en su lugar y aquí señalamos que hemos acudido en primer lugar a especialistas de la llamada crítica paralela o subjetiva, como Gimferrer, Nieva, Sontag, Cabrera Infante, a las selecciones que Romaguera y otros hacen de «textos y manifiestos del cine» o a la antología de Geduld, compendio de opiniones y experiencias de los propios novelistas y dramaturgos sobre la adaptación de sus obras, desde Virginia Wolf a Hemingway. Son análisis que pertenecen más bien a la historia de la cultura o de las ideas, ya que entremezclan historia, estética, psicología y sociología, técnica del cine, etc.

En segundo lugar, hemos acudido a los semiólogos, que tiene por objeto el estudio del discurso filmico y la búsqueda de su pretendido sistema de signos. Hemos estudiado a formalistas rusos, dada su preocupación por el cine como hecho social, revolucionario y educador en un tiempo nuevo, así Sklovski, Balázs, Lotman, Ivanov, o a expertos en Semiótica como Eco, Garroni, Metz, sobre todo. Y entre nosotros, Urrutia, Nuñez Ramos, Hdez. Esteve, entre otros.

II. El cine apareció tarde y tuvo que hacerse perdonar su origen. Su importancia fue creciendo desde su exhibición humilde en los tinglados de feria como exhibición curiosa de un invento, un juguete que podía conocerse por muy poco dinero. Nunca tuvo la nobleza y liturgia del teatro, que es presencia, lo más cercano a la vida, pero creció desde aquellas primeras experiencias de los hermanos Lumière en 1895 y llegó a ser una manera familiar de interpretar el mundo, una ventana más.

Las imágenes, que antes eran mera artesanía de pintura y grabado, de mano de la fotografía se hicieron fáciles. Una emulsión química apresó la luz y los objetos quedaron en el archivo humano para su consideración repetida y doméstica. El mundo occidental se llenó de imágenes, creyó poseer las cosas, pero a pesar de la precisión técnica que evitaba el capricho artesanal del pintor, el cine fue también metáfora. Proporciona en el trabajo más sencillo noticia del autor, la narración es siempre subjetiva, desde el documento simple hasta la más exquisita de las creaciones artísticas.

El cine ha luchado por hacerse perdonar su origen mecánico. El arte sólo podía realizarse en la aplicación directa sobre la palabra, el sonido, el color o la piedra. La intromisión de la máquina desvirtuaba toda creación porque hacía trivial el resultado. Pero poco a poco la cámara fue capaz de hilvanar en código propios discursos de extraordinaria expresividad. La lente escudriña y fija como ojo sabio el ajeteo humano, la naturaleza sorprendida en sus rincones y horas. El autor interrumpe caprichosamente el relato, rompe el tiempo natural, vuelve atrás el reloj, mezcla, juega con las posibilidades del sonido, para darnos noticia de nuestra condición y de nuestro trato con las cosas. Un buen experto como es Balázs dice que no ha pasado mucho tiempo desde que era necesario demostrar la independencia del cine, sus leyes propias. «Actualmente, aún hay que demostrar que la base literaria de este arte visual es también una forma artística, propia e independiente, al igual que el teatro escrito» (1).

Es tan nuevo este arte que aún busca su etiqueta. Así, cine es término genérico, filme, el nombre más preciso. El semiólogo Metz distingue (2) entre «hecho cinematográfico» y «hecho filmico». El primero ampara todo lo que se refiere al filme antes de su factura: aspectos técnicos, base económica de la producción, financiación, legislación. Durante la muestra: ritual social de la sesión de cine. Después: influencia en los espectadores, ideología, mitología de los actores. El «hecho filmico» es el discurso significativo en sí mismo, la obra hecha. A veces puede también indicar el mero objeto físico, la película enrollada en su caja metálica.

Antes de entrar en el estudio del cine y literatura parece oportuno hacer alguna referencia a la naturaleza de la imagen, es decir, al esquema, «signo contornual» (Taddei 1979), que tanto protagonismo tiene hoy en la información. En todos los estudios acerca de la naturaleza de la imagen se hace referencia a Peirce (el de sus *Collected Papers*, 1935), que la define por tener cierta semejanza innata con el objeto a que se refiere. También Norris (1946) piensa que la imagen es el signo que posee alguna propiedad común con el objeto representado.

Frente a esta creencia de que la imagen es la que tiene semejanza o alguna

propiedad del denotatum se expone también -son los lugares comunes de los manuales de semiótica- la negación de Humberto Eco (1968, 1977, 1982) de que el icono pueda ser así definido. Cree que es pura tautología y pone ejemplos, alguno de los cuales hemos visto repetido, parece que a su autor le fue especialmente válido: En un retrato al óleo existe la misma forma de la nariz, el color de la piel, del cabello, que el original. Pero la pintura tiene dos dimensiones, no tres, no es en relieve, los orificios de la nariz no existen, son simples manchas. El vaso de cerveza de un anuncio no tiene vaso ni cerveza pero sus características hacen que se perciba la bebida. La espuma es índice que comunica la sensación de frescura y como tal dirige la atención hacia un objeto por un impulso involuntario. Los estímulos visuales proporcionan al receptor la capacidad de percibir a través de códigos aprendidos. «Los signos icónicos no poseen las propiedades de los objetos representados sino que producen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que -con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo *significado* que el de la experiencia real denotado por el signo icónico» (3). Esta es la respuesta de Eco a la pregunta de los semiólogos: saber por qué una imagen que nada natural tiene del denotatum aparezca igual a él. Y es porque el signo icónico construye un modelo de relaciones homólogo al modelo que construimos al conocer y recordar el objeto. Nada de hablar de semejanza ni de tener iguales propiedades físicas, pero sí la capacidad de estimular una estructura perceptiva semejante a la que logra el denotatum.

III. En su desarrollo el cine ha ido, como heredero que es, asumiendo y negando las formas simples de expresión dramática. Al principio se hizo Mimo en el cine mudo y la pantomima, el teatro filmado en el propio escenario respetando su convención.

Luego fue encontrando su camino propio, lo que exigía su naturaleza y así multiplicó los puntos de vista y ángulos, aceleró y retrasó la acción, exploró intimidades y fue creando un público, una manera de ver. «Las formas de arte, dice Sklovski, se «cansan», son eliminadas justamente como las tribus. La sucesión de las formas se realiza habitualmente de manera revolucionaria» (4)

No es difícil encontrar en la originalidad de sus hallazgos el vínculo con la tradición literaria. Un análisis mínimo nos diría que Chaplin continúa en imágenes y palabras (en textos de anclaje -Barthes- primero, habladas luego cuando se incorpora el sonido), la pantomima, la farsa, el melodrama. Flaherty recogió con su cámara la vida inédita esquimal o la del hombre de Arán (Jack London, Pierre Loti). Sadoul le llama el J.J. Rousseau del cine. Eisenstein es un nuevo cantor épico, hay en su obra distancia, tono y anonimato de epopeya en el pueblo protagonista. El nuevo arte se pone al servicio de la toma de conciencia popular en el cambio histórico. También los filmes del Oeste norteamericano quieren participar de este aliento, los western como épica de un pueblo que en plena modernidad estrena escenario y construye sus arquetipos heroicos para ayudarse en la colonización. Impone luego por la fuerza de su mercado estos modelos de pequeño relieve, en todo el mundo.

Analizaríamos la raíz surrealista, freudiana y aragonesa, de Buñuel. Pi-

caresca y costumbrismo transcendente en el neorrealismo italiano, lo kafkiano de Welles, el manierismo viscontiano. Los extremos de leyenda y naturalismo en la luz nórdica, Strindberg, Ibsen, en Bergman. Marguerite Duras, Robbe-Grillet, en el cine de la mirada objetiva.

Pero la técnica no es neutral, el hombre es distinto en el mero uso de la palabra si está en coloquio o se dirige a un grupo grande. Y si interpone un micrófono, la experiencia nos dice que cambia la naturaleza del discurso porque el aumento de tono, el número grande de oyentes heterogéneos y la amplificación mecánica convierten lo que quiso ser un mensaje sencillo en bravata demagógica. Con asombro y rechazo del que habla creyéndose protagonista. Lo cierto es que ha sido utilizado por el medio mecánico.

Por ejemplo, los sociólogos del conocimiento estudian cómo el medio influye no sólo en la presentación de una noticia sino en su mismo contenido. Verón lo observa en la difusión de las ideologías políticas (5). Antes eran servidas por la palabra, el libro o la prensa. Ahora se predicán cada vez más por la televisión y ello exige un cambio en su misma naturaleza. Porque la conversión de un sistema político en imágenes es experiencia enteramente nueva, nos da un producto insospechado. Las ideologías políticas tenían un contenido bien identificado cuando se ofrecían por medios impresos. Recordamos a Cabrera Infante, a propósito del tema que nos ocupa, cuando responde (UIMP, agosto, 1984) a la pregunta sobre la adaptación de novelas suyas al cine: Son otra cosa distinta, dice, porque mis sueños eran con palabras, ahora son con imágenes. Otros han soñado mis sueños a su manera. Ya no son los míos.

La literatura: narrativa y teatro, presta sus argumentos de obras elaboradas y que a lo largo del tiempo han sido contrastadas por su calidad. En un principio se adaptó la novela decimonónica por su facilidad de acción, que se podría traducir en imágenes más fácilmente. Así, Lotman y Gimferrer insisten en Griffith, el creador del cine moderno, seguidor de Dickens, o del Tolstoy de fácil fluir narrativo. También Eisenstein: usaba construcciones de Dickens, Zola, Flaubert o Maupassant. Porque el cine exigía lo que era su naturaleza: acción. Era fácil traducir en imágenes como Huston hizo, «El Halcón Maltés» de Hammet, la visualización de los personajes y situaciones facilitaba la tarea. O llevar al cine a Valle, creador de ambientes, montaje en planos que sugieren el guión cinematográfico. Nuñez Ramos estudia la caracterización semántica del ambiente en «La Rosa de Papel», los valores significativos del ambiente y las acotaciones (de verdadero guión de cine), signos que se comportan como indicios (y su capacidad integradora de configurar ambientes, en el sentido de Barthes) (6), indicios que no son por convención sino por experiencia previa y se basan en principios de recurrencia, acumulación y coherencia.

Volviendo a la importancia del medio expresivo, Mahieu cita a Jean Mitry con este propósito: «sea teatral o novelística la adaptación al cine parte del absurdo principio de que los valores significados existen independientemente de la expresión que los ofrece a la vista o al entendimiento. En el interior de un mismo sistema (de una misma lengua e incluso de un mismo lenguaje) esto quizás sea verdad. Pero cuando se cambia de un sistema a otro los valores cambian» (7).

IV. Decíamos que en la adaptación de la literatura al cine, novela y teatro, es más sencilla tarea la que supone acción, fácil curso narrativo. Y citábamos a Dickens o Zola. En el mismo sentido de la facilidad de acomodación, Francisco Nieva habla (8) de la agudeza plástica de Valle Inclán, su forma efectista y urgente de hacer, que realmente reclama el cine. «El mundo se organiza en él en signos plásticos que luego se traducen en metáforas». Estudia las acotaciones, «esas detenciones en el guión», como el hallazgo de Valle. Y en el diálogo, cada frase corresponde a un encuadre exacto que, como en el relato cinematográfico, se encadenan con otros que vendrá a completar la escena. A frase por plano, y así Nieva cree que el autor gallego traza panorámicas, plano medio de un personaje, planos encadenados y algún que otro primer plano brutal.

Difícil es adaptar a Proust o Joyce con la morosidad o rotura de la acción, ya que el narrar y el dinamismo que exige la imagen encuentran en ellos difícil asidero. Y en todo caso, aunque participen novela y filme de un original suelo común, que hay que precisar todavía, su logro expresivo es distinto. Gimferrer nos dice cómo el director Kozintsev ha adaptado aspectos del Quijote que importan mucho a un lector actual, pero que no formaban parte en modo alguno del proyecto estético de Cervantes (9).

Cine y literatura viven entre sí en una interacción de sugerencias y estilos. Hoy el cine es el que influye en la manera de narrar literaria, como sucede en Faulkner, Dos Passos y sobre todo en la antes citada «novela objetiva», de Robbe-Grillet a Michel Butor.

En este sentido, Eisenstein y sus estudios de poesía japonesa para los montajes, asociaciones simultáneas de imágenes. Agel estudia esta relación, Alvar observa las «técnicas cinematográficas en la novela española de hoy», Urratia, en la poesía española (10).

Porque no es exactamente adaptación trasladar a la manera de Robert Bresson la obra de Bernanos «Le journal d'un curé de campagne», respetando el texto original y acompañando imágenes y fondo musical. Lo más propio es la toma de un argumento que se dispara con vida propia al hacerse imágenes. Así se cita el ejemplo de «Blow up» (de Antonioni) sobre un cuento de Cortázar y la expansión metonímica del punto inicial: una fotografía tomada por casualidad en un parque y cuya ampliación en el estudio del autor descubre un asesinato. La fotografía, un revólver, arrancada de su contexto y ampliada -eje paradigmático- crea su narración propia (11). El «Edipto rey» de Pasolini no es de Sófocles sino de la propia biografía del director italiano, pasado por Freud y sobre todo por los actores y el paisaje de Libia.

El cine es realmente tomar un argumento como sugerencia (substancia del contenido, en la terminología de Hjelmslev) y lograr el signo filmico que como en el signo lingüístico, habría de ser síntesis de forma del contenido con la forma de la expresión. Pensamos que esa materia monstruosa y en primer paso de ofrecimiento es el suelo común. La forma (de expresión y contenido) ya es elaboración particular de cada medio y es intransferible.

Para este propósito el testimonio de los novelistas, aunque no esté formalizado, es valioso. Cabrera Infante es adaptador de novelas para el cine, escribiendo guiones para directores como Losey. El escritor cubano nos habla de la

naturaleza de las adaptaciones, de su dificultad, de lo que queda en el filme de la obra original. Así su experiencia en escribir el guión de «Bajo el volcán», de Malcom Lowry, difícil y frustradora tarea que le hace decir: «toda la literatura del guión está en los diálogos» y «un guión no es literatura para el cine, sino literatura que ya es cine. Que se realice o no es otra cosa (12). Y páginas más arriba hemos visto lo que considera de sus novelas adaptadas al cine: que ya no son suyas, que otros han soñado sus sueños con un medio distinto y con imprevisibles resultados.

Geduld fue recogiendo testimonios de novelistas y autores de teatro, su experiencia cinematográfica. De Virginia Woolf a Faulkner, Brecht, Capote o Hemingway. Veamos una sola muestra: Somerset Maugham dice: «el guión lo es ahora todo», «la técnica de escribir para el cine no es la misma que la de escribir para el teatro o la de componer una novela... Es una técnica propia con sus propias reglas, sus propias limitaciones, sus propios efectos. Por esta razón creo que en el futuro se considerará vano adaptar historias para el cine a partir de novelas o de obras teatrales. Serán historias escritas directamente para ser proyectadas en la pantalla» (13).

Ha habido novelistas como Nabokov, Updike, Bellow, que prestaron sus obras, cobraron el dinero de sus derechos y nada más quisieron saber del resultado. A Malamud, el autor de «The Fixer» («El Hombre de Kiev», 1968, en el cine) no le transcribieron ningún diálogo original, decían los adaptadores que «sonaban mucho a judío» (14). Y en la situación más extremada, Villa Cather, indignada de lo que hicieron en el cine con sus novelas, prohibió en su testamento toda adaptación. También hay que decir que quizás por ello sea una autora desconocida.

Gimferrer hace repaso de este difícil maridaje y así nos señala las discrepancias de Robbe-Grillet, novelista y director de cine, consigo mismo. Sus medios de expresión le proporcionan resultados bien dispares de lo que pretendió originalmente. O cómo García Márquez se ha negado a vender para el cine los derechos de «Cien años de soledad» (15). Se trata realmente de la imposibilidad de filmar novelas como «Terra Nostra», «Rayuela» o «Paradiso». Asimismo, recordamos para comprender el dislocamiento que el medio introduce en una materia común la anécdota ingenua que Renard cuenta en su estudio del tebeo («bande dessinée») del niño que se quejaba al salir del cine y ver un filme de «Tintin»: el Capitán Haddock «no tiene la misma voz que en los álbumes» (16).

Hoy la muestra de analizadores de la semiótica del cine es grande. Pero cada uno camina con su propia herramienta, que parece más continuar la tradición crítica subjetiva que llevar a cabo un trabajo riguroso. Quizás Metz, al que hacemos tanta referencia, está más cerca de precisar la complejidad grande del discurso fílmico en unidades de análisis. El significativo del texto fílmico no se somete aún a la posibilidad que Garroni desea: «construir los modelos oportunos, constituidos por elementos formales que funcionen -desde un determinado punto de vista- como invariantes respecto a las imágenes-variantes» (17).

Un ejemplo, de tantos, en este propósito de análisis es el que quiere hacer Hdez. Esteve sobre «El espíritu de la Colmena», de Erice, después de cuya lec-

tura (18) nos preguntamos qué nueces hay tras tanto ruido, tanto despliegue semiológico. Pura tautología, nos parece, el texto fímico queda inapresado en el intento. Es un comentario subjetivo y además trivial. ¿En dónde el estudio semiótico? Un mal contar el argumento diciendo que se desliza por secuencias, escenas de transición, escenas, pretendidas unidades del sintagma fímico.

V. No está resuelta la naturaleza de la adaptación de la literatura al cine. Porque aún no está elaborado el código filmico, no se ha logrado separar unidades mínimas que sirvan de punto de apoyo para precisar un sistema. «No se puede -escribe Sklovski- sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre la pantalla» (19).

Urrutia con la herramienta usual de la semiología habla de la lectura del signo en el discurso y en dos direcciones: la del Código (relación del signo con referente) y la del contexto o sintagmática. Y si «el proceso de comprensión del texto no es sino la múltiple y repetida confrontación de los signos con sus referentes, según se va desarrollando el discurso» (20), bien analizada está la cuestión en el lenguaje verbal pero no en el cine. Y se pregunta cuál es en éste el signo. Y, asimismo, literatura y cine han de tener en común la sintaxis de la narración, el lenguaje filmico es también como el lenguaje literario un nivel superior al de la lengua de los lingüistas, pero «la codificación del lenguaje cinematográfico no existe». Hay, cree Urrutia, que definir la literariedad y filmicidad, nociones aún no claras. Por eso se pregunta como resumen de su trabajo si puede haber influencia entre cine y literatura en la repartición del campo semántico, es decir, en la transformación de la forma del contenido. Y, asimismo, si podría la influencia ser sólo potenciación de posibilidades de construcción ya existentes.

Quizás sea necesario, decimos por nuestra parte, dejar a un lado la herramienta lingüística esclavizadora y pretender analizar dentro del discurso fímico su propio código sin trasladar a este campo la tan elaborada teoría del lenguaje verbal. Dejar de hablar de metonimia porque un aspecto, rasgo en un plano, suponga el todo de la figura o situación. O de metáfora visual porque vincule dos campos de acontecimientos. Anteriormente veíamos cómo Ivanov, el formalista ruso, repitiendo los mismos ejemplos que Lotman, habla de metonimia en «Blow up» y de metáfora en Chaplin: rebaño de animales cuando pasa la multitud con paso gimnástico o el cómico inglés con delicados modales en «La Quimera del oro» se enfrenta en su plato con la bota y sus cordones. La metonimia es verbal, la metáfora es verbal.

Creemos que el cine necesita su propia nomenclatura, buscar unidades, quizás el fotograma, oposiciones como picado / contrapicado, etc. y dejar la servidumbre de la tutela que el desarrollo de la lingüística inevitablemente ejerce sobre los sistemas de signos. En el sentido de Metz, el más lúcido investigador de la naturaleza del cine, para el que el filme existe como «discurso significativo» que es un lenguaje, un hecho semiológico independiente y propio. Aunque cree en la importancia, y cita a Greimas, del código lingüístico para el descifrado de las cosas vistas. La vista identifica lo que la lengua puede nombrar. Hay que proceder con prudencia en las analogías entre lingüística y la investigación cinematográfica: morfemas, fonemas, rasgos fónicos pertinentes, se-

manas... Y la atención sobre el fotograma como posible unidad de análisis. Cree Metz con Garroni, al que siempre acude, que el objeto estético visual, a diferencia del lingüístico, es un «oggetto semiótico eterogeneo», que sí es analizable pero el cine supone una «red códica», varios sistemas en él se entrecruzan, se utiliza vista y oído. Metz, seguidor de Hjelmslev, el creador de la Glosemática, cree que hay cinco órdenes como «materia de la expresión» en el cine: imagen, sonido musical, fonética del diálogo, del ruido, grafía. (Ya Eco supone en la imagen fija no menos de 10 códigos). La asistematicidad aparente del cine nace cuando se le compara con las lenguas, pero no será así si lo relacionáramos con otros conjuntos significantes, como las artes, por ejemplo. Aún no está reducido el cine a sistema o a sistemas. Y Metz se pregunta (21): «¿Cuál es exactamente la parte que corresponde a la naturaleza intrínseca de los objetos comparados y la que corresponde al desfase histórico de las investigaciones realizadas en los dos terrenos? ¿Hay que recordar que el fonema -con frecuencia invocado en las discusiones de este tipo, como prueba de la intrínseca sistematicidad de las lenguas- no es en modo alguno una realidad manifiesta que se impusiera por sí misma o una simple atención ingenua, sino una unidad de conmutación y de funcionamiento interno que no ha podido ser puesta de relieve más que después de años de investigaciones concretas?». ... Habría que comparar no con el fonema sino con el sonido de la voz y entonces dónde sería mayor la asistematicidad.

CONCLUYENDO, en el difícil maridaje que hay entre literatura y cine, los que analizan su interacción oscilan extremadamente. Algunos, ingenuos, como los críticos de publicaciones periódicas, hablan de la bondad del filme por su respeto del texto narrativo original: Manuel Hidalgo, en «Diario 16» se refería al estreno de «Tiempo de silencio». Dice gozoso: «Una visión cabal del texto literario», hasta los semiólogos que desesperan de poder alcanzar las unidades comunes, si existen que tiendan un puente entre los dos lenguajes, o al menos aislar las propias del filme en los términos que en estas páginas hemos ido recogiendo.

Notas

1. Bela Balázs. *El fim*. Evolución y esencia de un arte nuevo. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 210.
2. Christian Metz. *Lenguaje y cine*. Planeta, Barcelona, 1973, 30 y segs.
3. Umberto Eco. *Tratado de Semiótica*. ed. Lumen, Barcelona, 1977, pag. 327. También en *La estructura ausente*. Ed. Lumen, Barcelona, 1968, pag. 220.
4. Viktor Sklovski. *Cine y lenguaje*. Anagrama, Barcelona, 1971, pag. 46.
5. Eliseo Verón. *Lenguaje y Comunicación social*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1969, 225.
6. Rafael Núñez Ramos. «Caracterización semántica del ambiente», en *Teatro: Textos comentados*. María del Carmen Boves y otros. Universidad de Oviedo, 1982, pag. 51.
7. José A. Mahieu. «Cine y Literatura: la eterna discusión». Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no. 420. Junio, 1985.
Y René Miché: «El lenguaje del arte es inseparable de los signos que lo representan».
8. Francisco Nieva. «Valle Inclán cinematográfico». ABC, 4.V.1986.

9. Pere Gimferrer. *Cine y literatura*. Ed. Planeta, Barcelona, 1985, pag. 66.
10. Jorge Urrutia. *Estructuras cinematográficas en obras literarias* (acercamiento a una semiótica comparada). *Cinema* 2002, mayo, 1977.
11. V.V. Ivanov. «*La estructura del signo en el cine*». en *Semiótica de la cultura*. Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. Cátedra, Madrid, 1979, pag. 220.
Y compara los instrumentos de realización artística literaria y filmica: «*La comprensión teórica del primer plano como exposición de la parte en lugar del todo -el primer plano de las gafas que viene a reemplazar al médico que las llevaba y las tenía en la mano en los planos precedentes- concuerda con la descripción lingüística de la metonimia como un cambio de posición sintáctica que corresponde a un desplazamiento del énfasis sobre uno de los elementos de una estructura dada*», 219.
También Lotman habla de los instrumentos específicos del lenguaje cinematográfico: el montaje, esa yuxtaposición de elementos heterogéneos, o la repetición insistente de una imagen que logra distanciarla de su objeto original y sugiere significaciones simbólicas: las escaleras y pasillos de «*El año pasado en Marienbad*», de Resnais o las habitaciones y pasillos insistentes en «*El proceso*», de Kafka, por Orson Welles. Hay en el cine «*un confrontar la imagen visual con ella misma en otra unidad de tiempo. La imagen también se percibe como una combinación de rasgos distintivos, pero para la confrontación y comparación no se toman imágenes de objetos diferentes, sino las transformaciones de un mismo objeto*», *Estética y semiótica del cine*, cit., pag. 62.
12. Cabrera infante. «*Scenario*». En *Rev. de Occidente*, 40, sept., insiste en lo ya sabido: que el cine se nutre de malas novelas. «*Una novela menor podrá servir como pretexto, como un repertorio de temas con los cuales el director puede jugar libremente. Con una buena novela existe el problema de ser «fiel» a ella*». «*De la novela al cine*», *ibid.*, pag. 21-23.
13. Harry M. Geduld. *Los escritores frente al cine*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, pag. 207.
14. Joaquín Romaguera y otros. *Textos y manifiestos del cine*. Fontamara, Barcelona, 1985, 138.
15. Pere Gimferrer, cit., 84.
16. Jean Bruno Renard. *La bande dessinée*. Seghers, Paris, 1978, pag. 170.
17. Emilio Garroni. *Proyecto de semiótica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1973, 135.
18. Vicente Hdez. Esteve. «*Teoría y técnica del análisis filmico*», en *Elementos para semiótica del texto artístico*. Catedra, Madrid. 1978, 203-277.
19. Viktor Sklovski. *Lenguaje y cine*, cit., pag. 36.
20. Jorge Urrutia. *Estructuras cinematográficas*, cit., pag. 26.
21. Christian Metz. *Lenguaje y cine*, cit. pag. 340.

Bibliografía

- BALÁZS, BELA. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili, Barcelona 1978.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO. «*Scenario*». En *Rev. de Occidente*, no 40, sep., 1984. Monográfico dedicado a la relación cine y literatura.
- GARRONI, EMILIO. *Proyecto de semiótica* Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- GEDULD, BARRY. *Los escritores frente al cine*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.
- GIMFERRER, PERE. *Cine y Literatura*. Planeta, Barcelona, 1985.
- HERNÁNDEZ ESTEVE. «*Teoría y técnica del análisis filmico*», en *Elementos para una se-*

- miótica del texto artístico*, de Jenaro Talens y otros. Cátedra, Madrid, 1978.
- IVANOV, V.V. «*La estructura de los signos en el cine*». En *Semiótica de la Cultura*, de Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. Cátedra, Madrid, 1979, pag. 219 y sgs.
- LOTMAN, JURIJ M.. *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MAHIEU, J. AGUSTÍN. «*Cine y Literatura: la eterna discusión*». En Cuadernos Hispanoamericanos, 420, Junio, 1985.
- METZ, CHRISTIAN. *Lenguaje y cine*. Planeta, Barcelona, 1973.
- NIEVA, FRANCISCO. «*Valle Inclán cinematográfico*». ABC, 4.1.86.
- NUÑEZ RAMOS, RAFAEL. «*Caracterización semántica del ambiente*», en *Teatro: Textos comentados*. María del Carmen Boves y otros. Universidad de Oviedo, 1982.
- RENARD, J.B.. *La Bande Dessinée*. Seghers, Paris, 1978.
- ROMAGUERA, JOAQUIN y otros. *Textos y manifiestos del cine*. Fontamara, Barcelona, 1985.
- SKLOVSKI, VICKTOR. *Cine y lenguaje*. Anagrama, Barcelona, 1971.
- SONTAG, SUSAN. «*De la novela al cine*». En el número monográfico de la Rev. de Occidente, no. 40, septiembre, 1984.
- URRUTIA, JORGE. «*Estructuras cinematográficas en obras literarias*». CINEMA 2002, Mayo, 1977.
- VERÓN, ELISEO. *Lenguaje y comunicación social*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.