

Cine y Literatura: de la apropiación al diálogo

Iñigo Marzábal

Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco

1. Acerca de la adaptación	<p>Resumen: El presente artículo trata de proyectar una cierta luz sobre la resbaladiza cuestión de la adaptación cinematográfica de un texto literario. Habitualmente suele considerarse a la película como mera ilustración audiovisual de la novela o relato escrito que se encuentra en el punto de partida. De aquí se derivan tres perversas consecuencias: la supeditación del film a su modelo originario, la pretensión de establecer equiparaciones entre sistemas expresivos no directamente comparables y la ingenua consideración de que los significados existen independientemente de la manera como son expresados. La superación de tanto melentendido pasa por abandonar el concepto de adaptación como algo que se juega en torno a la fidelidad, para concebirla en términos de diálogo, de lectura operativa. La novela de Joseph Conrad El corazón de las tinieblas y la película de Manuel Gutiérrez Aragón El corazón del bosque son los dos privilegiados interlocutores que han sido convocados en este texto. En el corazón de ambos late una misma preocupación: la del acceso al conocimiento.</p>
2. La iniciación	
3. El conocimiento	
4. El padre, la palabra	
5. Un centro vacío	
6. Una breve coda metaligüística	
Notas	<p>Abstract: The present paper intends to cast some light on the slippery question of how to adapt a literary piece of work for a film. Usually, the film is considered merely as an audio-visual picture of the novel or written story from which it comes. These leads to three perverse outcomes: the filmís dependence on its original model, the claim to establish comparisons between two expressive methods that cannot be directly compared, and the ingenuous thought that the meanings exist independently of the way they are expressed. It is necessary to leave behind the concept of adaptation as something that plays about with loyalty, to see it in terms of dialogue and operative reading, to overcome all misunderstanding. Joseph Conrad’s Heart of Darkness novel, and Manuel Gutiérrez Aragón’s El Corazón del Bosque film, are</p>
Referencias Bibliográficas	

the privileged interlocutor that have been brought together in this paper. In both hearts beats the same worry: the access to knowledge.

"En la adaptación todos los golpes están permitidos. Salvo los golpes bajos"
François Truffaut

1. Acerca de la adaptación

La verdad está en el origen. Extendida máxima que también opera en el ámbito de la adaptación cinematográfica. O, por lo menos, cuando se concibe ésta como mera ilustración audiovisual del texto literario previo. Lo que parece estar en juego es la cuestión de la fidelidad. Y el binomio sobre el que se articula el juicio de valor: el espíritu y la letra. Es evidente, evidencia que a menudo tiende a obviarse, que cine y literatura utilizan sistemas expresivos no homogéneos y, consecuentemente, no directamente comparables. De ahí que algo se haya avanzado cuando se considera que, más allá de equiparaciones apresuradas, falsas analogías o aproximaciones metafóricas, a lo que el film debe respeto y fidelidad es a ese impreciso ente denominado espíritu de la obra literaria. A la letra le correspondería constituirse en el correlato visual que, a partir de un sistema de equivalencias, transformaciones y reinenciones, de añadidos, supresiones y sustituciones, debiera reelaborar el proyecto comunicativo originario. La conclusión es simple: la película cuenta lo mismo pero de otro modo. Pero errónea: parte del prejuicio de que los valores significados existen con independencia del modo expresivo que los ofrece al entendimiento. Y paradójica: si las cosas se dicen de otro modo cabe determinar que no se dice lo mismo, pues al traicionar la letra se traiciona el espíritu, ya que el espíritu no reside en otra parte que en la propia letra.

Se plantea, por lo tanto, la superación de las relaciones conflictivas que tradicionalmente han ilustrado el estatuto jerárquico en el que se inscriben ambos objetos culturales. Y, en este caso, el de la supeditación del relato fílmico a su modelo literario. Porque, en última instancia, siempre se le hace depender de él mediante la movilización de nociones como influencia, relación causal o huella. Más allá de la filiación, de la búsqueda del origen (influencias, préstamos, viaje de motivos), existe la posibilidad de encarar la adaptación como diálogo entre textos.

Ese es el objetivo último de lo que sigue a continuación. La pretensión de analizar la novela *El corazón de las tinieblas* (Joseph Conrad, 1902), y la película *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) en términos de ese hipotético diálogo pese, incluso, al propio Gutiérrez Aragón:

«Al llegar a este punto del guión dije: esto es como *El corazón de las tinieblas* que cuenta cómo un señor va remontando un río y encontrando una serie de datos, de noticias dispersas, a veces contradictorias, hasta llegar al señor que busca y que no es lo que pensaba sino todo lo contrario. Por este aspecto se llamó *El corazón del bosque*, pero como una broma privada puesto que no es una adaptación de la novela de Conrad (...) Siempre he sido un gran admirador de *El corazón de las tinieblas* pero no tiene nada que ver con mi película» (Mártinez Torres, 1985: 103).

2. La iniciación

Por supuesto, novela y película son soporte, soportan, una lectura socio-económica y política de orden diferente. Un alegato anticolonialista, no exento de paternalismo, en el caso de Conrad, fruto de su viaje al Congo belga en 1890; un relato acerca de la desaparición del maquis en la España de los años 50 con motivo del desplazamiento de la lucha antifranquista a las ciudades, en el caso de Gutiérrez Aragón².

Pero la matriz mítica en torno a la que se anudan esos dos textos es evidente. Ambos, por lo menos en apariencia, adoptan la forma del trayecto iniciático, del viaje del héroe tan detalladamente analizado por Joseph Campbell (Campbell, 1972). No es mi intención desglosar con exhaustividad todas y cada una de las fases de la iniciación. Esquemáticamente, el héroe siente la llamada de la aventura (Marlow en *El corazón de las tinieblas*³) o le es asignada una tarea (Juan, protagonista de *El corazón del bosque*, recibe el encargo de la dirección de la organización política a la que pertenece para que convenga al último maquis de que deponga las armas y abandone el bosque en el que se refugia). A partir de aquí, tras una serie de pruebas preliminares el héroe llega al umbral de la aventura (el Puesto Central en la novela, la linde del bosque en la película), al límite físico o imaginario que separa lo conocido de lo desconocido, la luz de la oscuridad, el día de la noche. Detrás del umbral transitará por entre fuerzas no familiares y, no obstante, extrañamente íntimas; es por ello por lo que, amenudo, la iniciación supone una especie de descenso a los infiernos; pues, aceptando que viajar no es sino transcribir espacialmente la búsqueda de la propia identidad, descender es abismarse en aquello que nos constituye, rasgar aquello que hasta entonces nos sujetaba; lo que hay debajo es, sin duda, tentador, pero también peligroso (la amenaza de la locura y la muerte constituyen, y ambos textos dan sobrada muestra de ello, destinos siempre presentes); de ahí la necesidad de una figura paterna, seductora y repulsiva a la vez, detentadora del secreto (Kurtz en Conrad, *¡El Andarín!* en Gutiérrez Aragón), de un mediador que, habiendo ya accedido a un cierto saber, debiera propiciar y dosificar el contacto del iniciado con ciertas experiencias esenciales. Una vez transformado por la posesión de lo que antes permanecía escondido (en las tinieblas de la jungla o en el frondoso bosque), la última tarea del neófito (etimológicamente *¡planta nueva!*) es la del regreso; vuelve a franquear el umbral; atrás queda lo bajo, lo desconocido, lo oscuro, la noche. Uno muere para que renazca un Otro, esa es la esencia de la iniciación.

Textos, en definitiva, donde lo mítico se sugiere y apunta. No ya porque despliegan universos míticos, sino porque en esos relatos se habla de su necesidad o, como se verá más abajo, de su ausencia. Frente al sinsentido de la existencia, el mito es siempre promesa de sentido, vía de acceso al conocimiento. Así, bajo lo que superficialmente pudiera constituir una novela de aventuras, Conrad desarrolla un relato de conocimiento⁴ en el que cualquier tipo de epicidad será evacuada. Así, Manuel Gutiérrez Aragón afirma: *¡Y de todas las cosas, lo único que me sigue apasionando es el conocimiento!* (Llinás, Pérez Perucha y Santamaría, 1982: 36).

3. El conocimiento

Viaje exterior como trayecto interior; remontar el río y penetrar en el bosque como accesos al saber y la verdad. Pero frente a la acción la espera y la demora. Marlow deberá permanecer diez días en la primera factoría y tres meses en el Puesto Central: *¡A veces me preguntaba qué significaba todo aquello!* (Conrad, 1990: 42). Es decir, frente a la acción también la interpretación. Son numerosos los indicios que, diseminados por toda la novela, confirman la preeminencia de ese trabajo de desciframiento: el

significado oculto de las palabras que escucha y del naufragio del barco, la enigmática sonrisa con la que el Director finaliza todas sus frases, el incomprensible parlamento del Ruso, las notas cifradas que comentan el libro que encuentra, el redoble de los tambores, ... De la misma manera, cuando, en la película, Juan penetra en el bosque deberá afrontar la opacidad de los signos que lo pueblan (los sonidos de la naturaleza, el cuenco de leche junto a la higuera, el Guardia Civil y su caballo bajo la niebla, el muerto/vivo Atilano...).

En la novela, hay una oposición binaria que, relacionada con el conocimiento, la atraviesa de principio a fin. Me refiero a la que se establece entre Oscuridad y Luz. En principio lo oscuro es aquello que se ignora; lo luminoso aquello que se pretende disipe las tinieblas. En este sentido, la historia de Kurtz sería lo que debiera iluminar la existencia de Marlow. No obstante, una cierta ambigüedad es introducida cuando se invierte el significado convencional de ambos términos. Porque no deja de ser paradójico que Marlow se defina a sí mismo como *emisor* de la luz (Conrad, 1990: 26) y que se refiera repetidamente a Kurtz como *sombra* o como *oscuridad impenetrable* (Conrad, 1990: 113). Es más, proyectando lo dicho a otra oposición complementaria presente en el texto, la que contrapone lo Blanco y lo Negro, el continente desconocido al que se dirige el barco se nos presenta por primera vez como una superficie en blanco que llama la atención de Marlow; o cuando el viajero observe a aquellos pobladores que han sido contaminados por el proceso colonizador lo que captará su atención serán el blanco reluciente de sus ojos y el hilo de estambre blanco alrededor de su negro cuello. Es decir, también lo blanco es investido semánticamente como obstáculo en el acceso al conocimiento, como esa niebla blanca, muy caliente y húmeda y más cegadora que la noche (Conrad, 1990: 67) que le impide aproximarse a Kurtz.

En la película, son dos realidades las que se encuentran enfrentadas. La histórica (la España franquista que va de 1942 a 1952) y la mítica (la del último resistente, la del luchador político que por la noche se convierte en leyenda, expresada en cuentos y canciones populares). Dos realidades que se corresponden con dos espacios diferentes. El bosque (lo desconocido, lo misterioso) y todo aquello que lo rodea (lo conocido, lo ordenado por la constante presencia de la Guardia Civil). Y dos tratamientos de imagen contrapuestos: frente a la más realista puesta en escena de lo que acontece fuera de él, el bosque será entrevisto siempre bajo la bruma, la niebla y la lluvia. El bosque como laberinto. Laberinto espacial, por lo que tiene de intangible e inabarcable, de superficie sin límites ni contornos definidos. Pero también laberinto temporal, pues en él pasado y presente se dan la mano. Así, allí se materializarán los recuerdos de infancia que Atilano relata a Juan; recuerdos que, significativamente, reproducen punto por punto, imagen por imagen cabría decir, los que posee su interlocutor.

Si el saber que persigue el protagonista de Conrad es un saber sobre su otro oscuro y negro Yo, el que se plantea en el texto del director español estará referido a la infancia, concebida como una especie de Arcadia feliz. Eso es en último término lo que pretende Juan: reaprender lo olvidado. De ahí el recurso a los recuerdos de la infancia aludidos más arriba, a la imposibilidad de identificar el canto de los pájaros sabidos cuando niño, a la imagen del Juan-niño que le impulsa a proseguir la búsqueda de *El Andarín* cuando está a punto de abandonar o a la repetición de la canción (*¡Si la zorra va a por higos...!*) que, cantada por otra niña, le servirá de código para descifrar los enigmáticos signos del bosque.

4. El padre, la palabra

La jungla y el bosque, por lo tanto, como detentadores de un secreto oculto, como receptáculos de una verdad no corrompida por la Historia. Ya ha sido dicho: el papel del mito estriba en instituir en un espacio-tiempo diferente del cotidiano el origen de la palabra de la que depende el acceso al saber. Y de situar allí a aquél capaz de proferir esa palabra fundadora.

¿Quién sabe en El corazón de las tinieblas? Kurtz, sin duda: ¡Pienso que [la selva] le había susurrado cosas sobre sí mismo que él no conocía, cosas de las que no tenía idea hasta que las consultó con aquella enorme soledad (Conrad, 1990: 96). Pero Kurtz es luz y sombra⁷. Admirado y odiado. Polo que atrae y repele al mismo tiempo. Kurtz que, pese a que su figura es invocada a lo largo de todo el relato, participa más de la ausencia que de la presencia. El encuentro con él siempre será dilatado, permanentemente demorado. Al llegar Marlow al Puesto Interior, al corazón de las tinieblas, lo verá a lo lejos, furtivamente. Y cuando por fin se encuentre frente a él lo reducirá a una voz: ¡Era un voz! y ¡Qué voz! ¡Qué voz! (Conrad, 1990: 100 y 111). Incluso cuando duda acerca de si alguna vez podrá conocerlo piensa: ¡No me decía a mí mismo: <Ya nunca lo veré> o <Ya nunca podré estrecharle la mano>, sino <Nunca podré escucharlo>. Aquel hombre se me presentaba como una voz (Conrad, 1990: 79). Cuando Kurtz muere: ¡La voz se había ido! (Conrad, 1990: 114).

¿Qué es lo que Marlow pretende que esa voz enuncie?:

¿Qué era lo que había allí, al fin y al cabo? Alegría, miedo, pena, devoción, valor, rabia, ¿quién puede saberlo? Pero había verdad, una verdad despojada de su manto del tiempo (Conrad, 1990: 63).

¿Cuál es esa verdad más allá de la contingencia histórica que el padre muerto transfiere al que debería ocupar su lugar? Las últimas palabras pronunciadas por Kurtz: ¡El horror, el horror! Su último estertor previo a que la oscuridad se haga entorno a él y a través de cuya narración Marlow, en la postura del Buda que medita, debiera hacer ver la luz a sus futuros oyentes. De ahí que quepa concluir, aunque sea sólo a título provisional, que ese conocimiento que sobre uno mismo Kurtz parece propiciar está referido a lo primitivo como realidad subyacente a todo hombre y mujer. Lo primitivo como parte maldita constituyente. La civilización, y su corolario colonizador, como mentira necesaria bajo la que siempre late agazapada la verdad de nuestro primitivismo. De ahí que, al inicio de la novela, Marlow establezca un paralelismo entre el río Congo y el Támesis cuando, en un pasado pre-civilizatorio, Londres era uno de los lugares oscuros de la tierra (Conrad, 1990: 16).

En El corazón del bosque es otra sombra, ¡El Andarín!, el padre simbólico que detenta el saber. Que, oculto como permanece, también pertenece más a la ausencia que a la presencia. Que atrae y repele a la vez⁸. Que muere a manos del hijo⁹ para poder transferirle, picores incluidos, aquello de lo que está en posesión. ¡Todos somos traidores!¹⁰ son las primeras palabras que el resistente dirige a quien va a matarle; ¡Me cagüen dos! serán sus últimas justo antes de con-fundirse con el bosque.

¡El horror, el horror! y ¡Me cagüen dos!. Testamentos que, pese a las apariencias y lo afirmado más arriba sobre la novela de Conrad, no dejan de señalar un centro que permanece vacío.

5. Un centro vacío

Que El corazón del bosque convoca al mito para mejor deconstruirlo es algo evidente. Pues en ella el mito se descompone, se hace jirones, al ritmo del avance de la enfermedad cutánea que pudre la piel de *El Andarín*. Lo que la película plantea es una relación dialéctica entre la necesidad de un saber mítico y la consciencia de su imposibilidad. O de cómo el Mito es corrompido por la Historia. O de cómo el presente destruye el pasado. Todo en la película está sometido a esta dinámica. Todo nos conduce a señalar la degeneración (siguiendo la trama del film: degeneración política, amorosa y física) de la otrora figura mítica entre el prólogo que tiene lugar en 1942 y su posterior desarrollo diez años más tarde¹¹. El cartel que cierra la película nos habla, precisamente, de lo irrisorio del conocimiento adquirido por Juan. Pues lo sitúa en el pueblo compartiendo una gris existencia con su hermana Amparo. Así las cosas, no parece descabellado relacionar este final con el de *Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973) en el que, y como epílogo al fracaso del editor de libros para que la niña aprenda a leer, para que penetre en la cultura, se establece entre los dos hermanos que permanecen en el monte una relación con tintes incestuosos. Y es que, según el propio cineasta, remedo de Freud: *La cultura comienza con la prohibición del incesto* (Llinás, Pérez Perucha y Santamaría, 1982: 28). El incesto, por lo tanto, como práctica propia de un estadio que el mito debería haber ordenado.

De la misma manera, y pese a la lectura realizada de las últimas palabras de Kurtz, en la novela también está planteada la imposibilidad del acceso al conocimiento. ¿Qué se encuentra en el corazón de las tinieblas, en el puesto interior? El río desierto, el gran silencio, el bosque impenetrable. Los pensamientos de Marlow cuando regresa a casa no dejan de expresar una decepción:

"Todo lo que había sido de Kurtz había pasado por mis manos: su alma, su factoría, sus planes, su marfil, su carrera. No quedaban más que sus recuerdos y su prometida, y quería dejar eso también, de alguna manera, al pasado, hacer entrega personalmente de todo lo que quedaba de él a aquel olvido que es la última palabra de nuestro destino común" (Conrad, 1990: 118).

Incluso cuando la prometida de Kurtz, que hace gala de ser la persona que mejor le conocía, le pida que repita las últimas palabras del moribundo, mentirá: "La última palabra que pronunció fue... su nombre (...)" "¡Lo sabía..., estaba segura!" (Conrad, 1990: 124-125). Consciencia del alcance de la verdad que se trae entre manos o, por el contrario, de su inanidad. El propio Marlow lo había expresado con anterioridad al comparar la grandeza de Kurtz con el significado de su nombre: "Kurtz, Kurtz (significa <corto> en alemán, ¿no?). Y bien, el nombre era tan verdadero como todo lo demás en su vida (y en su muerte)" (Conrad, 1990: 98-99). Y es que: "Puede conseguirse que la luz del sol mienta también" (Conrad, 1990: 118).

6. Una breve coda metalingüística

Tzvetan Todorov considera que la historia de Kurtz simboliza el hecho de la ficción¹² (Todorov, 1978: 173). Es decir, la aventura misma como metáfora del relato; el explorador como lector: enfrentado a una serie de signos mediante los que reconstruir el sentido. Desde este punto de vista, la frustración del lector corre pareja a la de Marlow entorno a la identidad de Kurtz, entorno a lo que sabe. Suspensión del sentido.

De la misma manera, en la película de Gutiérrez Aragón, el bosque se prefigura como un texto poblado por signos que deben ser interpretados. Signos que al final se revelan vacíos, que no remiten a un significado unívoco. No ya que no expresen nada, sino, precisamente, que expresan ese vacío. De ahí que la desaparición del mito se viva como imposibilidad de acceder al sentido. Y es aquí donde, paradójicamente, cobra sentido una dialéctica presente en todo su cine: la que se establece entre la imagen autosuficiente, valorable por sí misma, por su poder de sugestión, y aquella que contribuye al desarrollo de la acción y a la dinámica narrativa. Un cine que, despojado de ataduras psicologicistas y concesiones explicativas, parece más interesado en la fugacidad del instante que en el férreo encadenamiento de los acontecimientos.

Notas

1. La versión que he utilizado es Conrad, Joseph: El corazón de las tinieblas (Mónica Salomón trad.). Barcelona: Juventud, 1990.
 2. Incluso proyectando esa historia al tiempo en que fue realizada, puede ser concebida como ilustración de la situación del propio Gutiérrez Aragón que, a finales de los 70, abandona el PCE ante la imposibilidad de someterse a la disciplina del partido.
 3. "Por aquel entonces había muchos espacios en blanco sobre la tierra, y cuando alguno me parecía especialmente atractivo en el mapa, ponía el dedo encima y decía: <<Cuando sea mayor, iré allí>> (...) Pero había uno, el mayor, el más blanco, por así decirlo, que anhelaba conocer en particular". Conrad, 1990: 20.
 4. Cuando Marlow se somete al reconocimiento médico preceptivo previo a embarcarse, el doctor le comenta: "Y, además, ya se sabe que los cambios tienen lugar dentro". Más adelante el propio Marlow: "Pero me gusta lo que hay en el trabajo: la oportunidad de encontrarse a uno mismo. Tu propia realidad, para ti, no para los otros, lo que ningún otro hombre puede llegar a saber". Conrad, 1990: 25 y 51.
 5. Cuyos misteriosos sonidos, significativamente, enmarcan la película.
 6. Paradigmática en este sentido es la escena de la comida familiar previa a la boda de Suso y Amparo.
 7. Ambivalencia subrayada ya por la posdata que incorpora al informe que realiza para la Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes. La emocionada y altruista petición desarrollada en el texto finaliza con un rotundo: "¡Exterminad a todas esas bestias!".
 8. Véase el comportamiento ambivalente de Amparo con respecto al maquis en la escena que se desarrolla en ese bosque a escala humana que es el maizal.
 9. Relación simbólica subrayada continuamente en el texto: juego de sombras en el faro, afirmación de ¡El Andarín! acerca de conocer a Juan desde que era niño, relación triangular ¡El Andarín!-Amparo-Juan, etc.
 10. ¡El Andarín! traiciona a sus hombres, Juan a ¡El Andarín!, Suso a Juan, ... ¿La traición como forma de conocimiento?
 11. De una situación inicial ¡armónica!, es decir, en la que mito y realidad se encuentran armonizados, en la que ¡El Andarín! acude a la romería del pueblo para bailar con las mujeres ante la fascinada mirada de la niña Amparo, pasamos a otra en la que los antiguos colaboradores (políticos y sentimentales) devienen colaboracionistas.
-

Referencias Bibliográficas

Campbell, J. (1972): El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica.

Conrad, J. (1990): El corazón de las tinieblas. Barcelona: Juventud.

Llinás, F., Pérez Perucha, J. y G. Santamaría, J.V. (1982): ¡Entrevista con Manuel Gutiérrez Aragón!, Contracampo nº 31, pp. 26-36.

Martínez Torres, A. (1985): Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón. Madrid: Fundamentos.

Todorov, T. (1978): Poétique de la prose. París: Editions du Seuil.