



**E**n principio, este debió ser un texto sobre la adaptación de la literatura al cine, pero en las semanas que tomé, retraso incluido, para entregar el texto caí en la cuenta de que la relación entre ambos era inexistente. Al menos desde el punto de vista de la opinión de si es buena o no, si es fiel o no, si es destacable o no. Por eso he preferido transitar sobre otros puntos que más que hablar de la literatura en el cine se refieren al lenguaje del cine.

Hay una escena en *A sangre fría* (1967) que grafica particularmente la diferencia entre el lenguaje escrito y el lenguaje audiovisual. En ella se ve a Robert Blake (Perry) confesando al capellán su historia, resolviendo su último discurso antes de morir. Pero lo que tiene que decir Blake es transparente frente a lo que logra Conrad Hall, el director de fotografía del filme. Mientras rodaban, llovía afuera, y sobre la ventana salpicaban las gotas de agua. En un momento del monólogo de Blake, este pone su rostro al lado de la ventana y las gotas de rocío se reflejan en su rostro como lágrimas. Blake no llora, el capellán tampoco. Llora la escena.

No sé si se deba hablar de adaptación del libro al cine. En la marea felizmente inagotable del cine de este mundo, hay cientos de películas cuyo embrión fue un libro. Así, podemos encontrar piezas que de la mano del autor (Mario Puzzo) dieron sagas como *El Padrino I y II*, o *Lolita* (Nabokov) de Kubrick. También hay quienes han tomado un libro que sucede en un lugar y lo han llevado hasta otro en sus antípodas como *Apocalipsis ya*, adaptación de *El corazón en las tinieblas* de Joseph Conrad, el primero ocurre en la guerra de Vietnam; el segundo en el Congo africano. Otras, como *Yojimbo* de Kurosawa que se sospecha son adaptaciones solapadas de *Red Harvest* de Dashiell Hammett. Pero al final esto solo conserva un hilo conductor: es solo información, nada más que eso, datos que pueden extender el placer audiovisual por un panorama más cultivado. El saber puede llevar a un espectador a profundizar en los embriones literarios del cine, pero el cine es audiovisual y su lenguaje es otro.



▶ *A sangre fría.*



# De qué hablamos cuando hablamos de cine

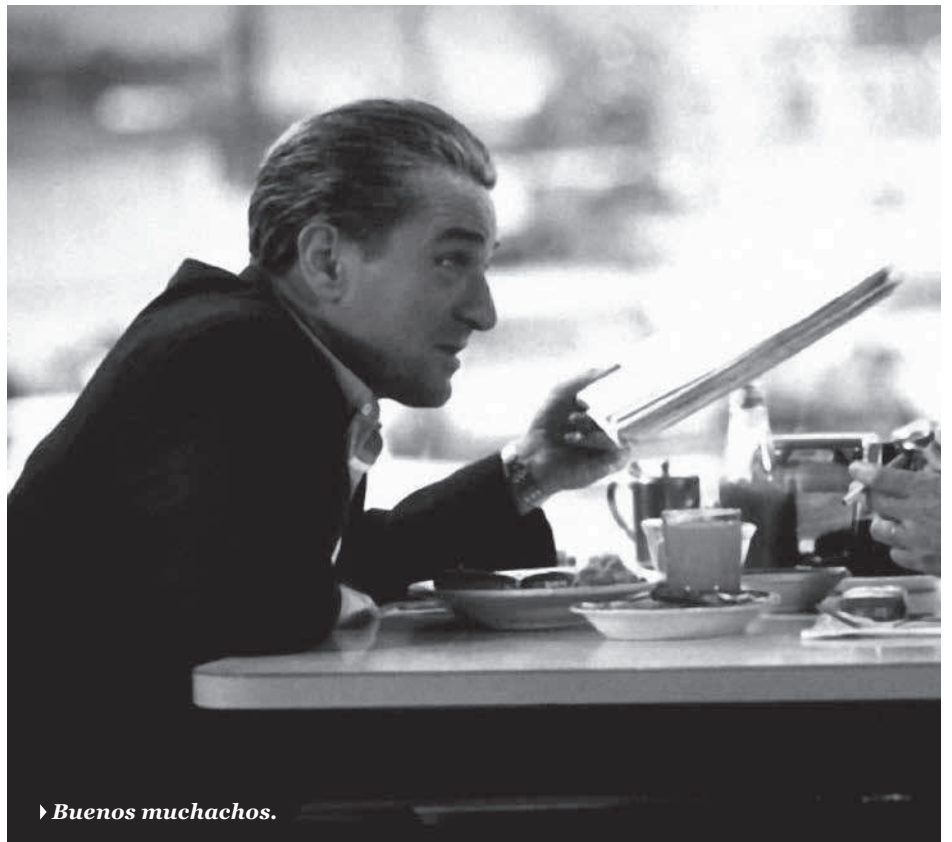
Más que adaptar, el cine transmuta el material original (literario, por ejemplo) en el que se inspira. Este texto trata numerosos casos al respecto y busca enfocarse en cómo las películas poseen un lenguaje que se distancia y distingue de otros de forma radical.

*Daniel Vidal Toche*

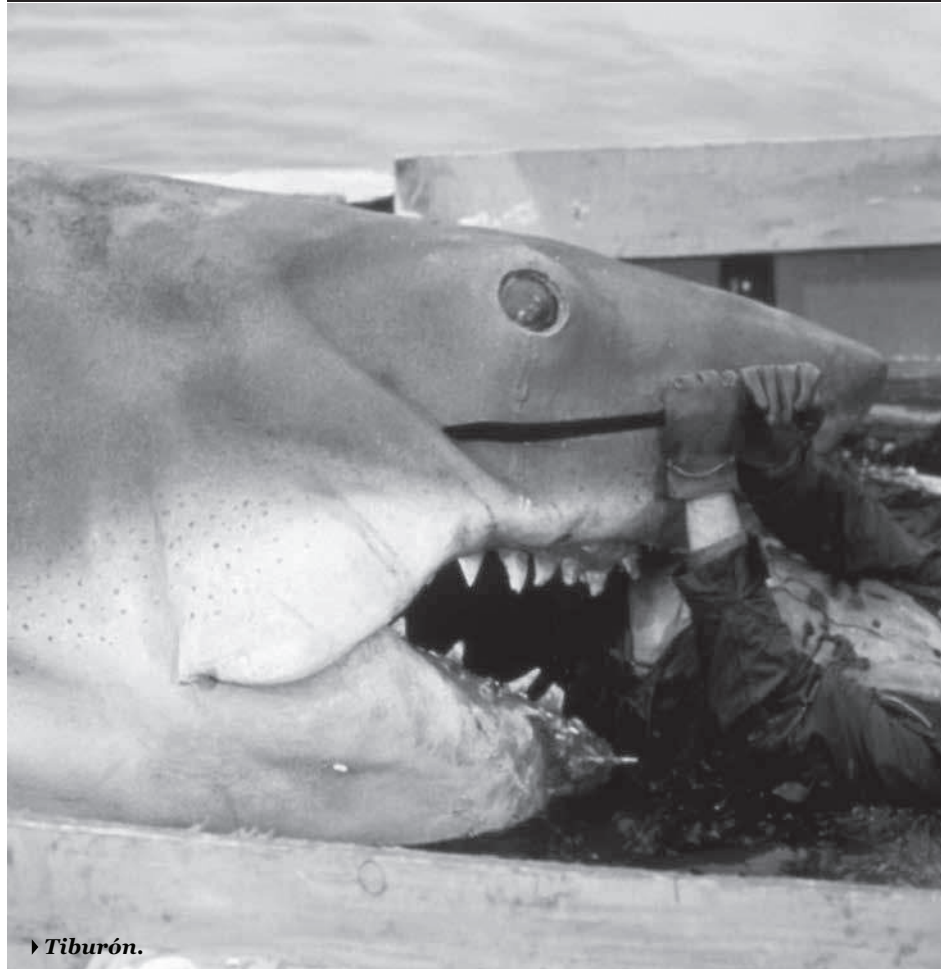
No hablemos de adaptación, porque en el cine nada se adapta, no se busca la fidelidad, sino la transmutación. No se busca seguir el punto y la coma y las elipsis para encontrar sus contrapartes en cortes, transiciones y *jump cuts*. El trabajo ocurre siempre en estricta relación con el guion, sí, pero esta relación solo es una base, como un lienzo. Y al ser este un proceso en el que se condicionen cientos de elementos es necesario tomar en consideración un gran tema que se despliega en muchos detalles más. Esto es el lenguaje audiovisual.

No hay otro punto de partida. Por ello una película puede partir de las mejores credenciales literarias y ser un fiasco. Creo que es saludable para una revista de crítica centrarse en traducir a los lectores la verdadera carne, la verdadera vitalidad del cine y aunque la palabra no sea la mejor herramienta para ella, es un medio más para al menos plantear la discusión acerca de qué se habla cuando se habla de cine. Es decir, plantear la discusión donde tiene que estar y donde las universidades (ninguna en el Perú lo hace) deberían concentrarse.

Valga un ejemplo, tomado de una entrevista a Michael Ballhaus, DP de Scorsese en *Buenos muchachos*. En la película hay un momento final, cuando Ray Liotta (Henry Hill) y De Niro (James Conway) se reúnen en un cafetín. La suerte de Liotta está echada, se sabe por todo lo visto, por la voz en *off*. Pero hay algo más que cuando se repara en ello se entiende con claridad qué es lo importante en el cine y a qué responde esa importancia: la cámara se plantea simétrica ante los dos actores, entonces, previo acuerdo entre Scorsese y Ballhaus, la cámara se aleja pero al mismo tiempo se aplica el *zoom in*, lo que ocurre es que por más que el plano siga siendo el mismo, algo en el fondo comienza a cambiar. Hay algo que no se percibe con claridad pero está cambiando, una distorsión soterrada que trastoca a los personajes y la historia que los envuelve. Esto no se resuelve con un diálogo apoteósico, ni con monólogos interminables, sino con el dominio de la herramienta. El conocimiento que lleva al director y al DP a apostar sobre lo que les es natural, pues las herramientas son extensiones de ellos mismos.



► *Buenos muchachos.*



► *Tiburón.*





Este sería el primer punto para hablar de cine: la herramienta.

Jimmy Howe decía que en el cine no hay que tomarse nada personal. Ciertamente, uno puede imprimir ideas, cambiar cosas, pero al final solo eres un esbirro al servicio de la historia. Uno más junto con tantos otros. Una partícula en la constelación de una ficción. Ser parte del trabajo manual, del quehacer y este quehacer está del lado de quienes amamos el cine (o debería necesariamente estar), en el conocimiento pleno de las herramientas que se implican en su proceso. Esto casi podría ser un mantra: no hay cine sin ópticas. Si no se conoce el funcionamiento de un lente, cómo manejar el diafragma, qué hace con la luz, con la profundidad de campo, cuál es la sensibilidad de la cámara, su movilidad y versatilidad, cómo atrapar en ese mágico instrumento la luz, si no se conoce esto, no se habla de cine, solo se opina y eso siempre es territorio de la retórica, sea buena o mala da lo mismo. La revolución de sentido que significó la cámara de 16 mm y 8 mm (*Nouvelle vague*) para el cine, la imperiosa necesidad de entender las dimensiones del negro, el blanco y sus grises en el cine no fue solo expresiva, sino, y sobre todo, técnica.

Otro punto álgido sería hablar del director de fotografía. Los directores de fotografía son grandes contribuyentes, fundamentales, en la historia y evolución del cine. Así, películas magistrales como *El ciudadano Kane* no hubiese sido posible si no hubiese participado en ella Gregg Toland. Fue él quien apuntaló los avances necesarios, tomó los riesgos para llevar las cámaras, las herramientas, al límite de sus posibilidades. Secuencias como la de Kane jugando en la nieve, para luego replegar la cámara en un *dolly out* y mostrar a su familia fue extremadamente compleja, pues debió reajustar el foco en todo momento sin contar con las herramientas que hoy se manejan en la industria. Fueron precisamente los *camera man* y los DP los que postularon y lograron las mayores innovaciones para que la cámara se liberase, para que la luz llenase nuestros *écran* de sentido. La dimensión que cobra el trabajo de un director del lado de

su DP son las claves que convierten cualquier cuento en película, en realidad, sin medias tintas. Escenas como las de *Tiburón*, con la cámara sumergida a la mitad en el agua nos dan a todos, sepamos o no de cine, la sensación de que pronto aparecerá, que estamos nadando entre tiburones, y entonces, cuando el corazón se agolpa en el espectador es cuando el nombre del DP debería aparecer en letras gigantes en medio de la pantalla. Sensación intensa cortesía del conocimiento sobre la luz de Gregg Toland, Laszlo Kovacs, Conrad Hall, Storaro... y felizmente es necesario poner los puntos seguidos, pues son una constelación de profesionales al servicio de la taquicardia del espectador.

El último punto sobre el que repararé, dejando miles en el tintero, será la edición. Hablamos de *Tiburón* (1975), la editora del filme fue Verna Fields. Verna y Spielberg se sumergían en interminables discusiones sobre qué hacer con el bendito tiburón. Spielberg lo quería usar lo más posible. Después de todo, tenía horas de rodaje con cámara en mano; angustiantes tomas logradas entre él y Bill Butler. La conclusión de Verna era bastante simple: el tiburón solo se ve real en 35 *frames*, si se usan más no funciona, en 38 no funcionarían. Esa diferencia de tres frames marcaba la pauta entre un tiburón y un muñeco gigante. Los editores son los magos mayores en la alquimia del cine. En ellos todo comienza a cobrar sentido y su mirada es la que en el detalle más mínimo permite que te sumerjas en la matriz o te regocijes viendo el detalle con que practica la ceremonia del té el *Yip Man* de Wong Kar-wai. No se trata solo de cortar el material y secuenciarlo según el guion, se trata de fijarse en el gesto, permanecer en el pliegue y en la obsesión de la perfección. Un frame hace la diferencia entre una secuencia transparente y una secuencia arruinada. Finalmente, su trabajo es ese, la transmutación final: hacer invisible el universo inmenso de lenguaje que hay detrás de las piernas cruzadas de Sharon Stone, en la noche de luna y sol de *Dersu Uzala* o la muerte de Murphy en *Robocop*. Pues el cine nunca adapta nada, lo transmuta. ◻