

Este artículo se publica con el apoyo
del Instituto Italiano de Cultura.



El cine italiano y el universo literario

Si bien la diferencia de edad entre la literatura y el cine es notoria para todos —la primera con siglos de antigüedad y el segundo con apenas poco más de un centenar de años— la relación entre los dos ámbitos de expresión ha sido desde su nacimiento imprescindible e insustituible. Aunque el cine nació como aplicación de la fotografía, también es cierto que ha encontrado en la literatura, en las obras literarias y en los escritores, los puntos de apoyo indispensables para su crecimiento y desarrollo.

*Giampaolo Molisina**

* Encargado de asuntos culturales del Instituto Italiano de Cultura de Lima.



Hacer cine es la manera más directa de competir con Dios.

Federico Fellini

Diversos en sus modos de producción y de fruición, literatura y cine muchas veces no son experimentados por la mayoría de las personas como dos ámbitos ricos en intercambios e interconexiones sino como mundos separados. Numerosísimas películas, en realidad, nacen justamente de obras literarias preexistentes. En la década de 1910 las películas que se filmaban en Italia se basaban, casi todas, en textos literarios antiguos y modernos, de registros altos y bajos, italianos y extranjeros. Entre 1910 y 1916 se pueden nombrar, por ejemplo, películas basadas en las obras de Homero, Dante, Tasso, Shakespeare, D'Annunzio y de *Los novios* de Manzoni. Este uso intensivo de la literatura, de poetas y de escritores célebres o afirmados, representaba seguramente una manera para el cine de obtener un reconocimiento cualitativo desde el punto de vista artístico y estético, y nacía, además, de una necesidad específica. El cine, de hecho, descubre muy pronto su vocación por narrar historias, abandonando el camino del documental y del noticiero y se sirve de la “vieja” literatura como almacén de cuentos de donde extraer los contenidos para narrar sus vicisitudes a un público siempre más vasto, “hambriento de relatos”.

El cine debía, por lo tanto, responder a aquella necesidad individual y social de realidad y de fantasía, de sueño y de evasión que es connatural

al hombre y que anteriormente había sido colmada por las narraciones orales y escritas. A esto se debe el gran éxito de este nuevo arte que, narrando a través de las imágenes, logra ser accesible incluso para los estratos sociales más populares y en esto reside también la fascinación y la magia que, aún hoy, no apuntan a disminuir.

Pero ¿qué reacción tuvieron los literatos italianos hacia el nacimiento del séptimo arte? Demostraron mucho interés casi desde su inicio. Sus reacciones de desprecio y de indiferencia son en realidad una posición de defensa de las expresiones artísticas antiguas y tradicionales; en primer lugar del teatro —con el cual el cine entraba directamente en competencia— y de la literatura, y revelan una combinación de miedo y de curiosidad, miedo de ser superados por el cine (que aún no era apreciado como arte) pero también curiosidad hacia las formas de empleo y las potencialidades que el nuevo medio ofrecía, razón por la cual muchos de ellos participaron de este arte aunque permaneciendo incógnitos.

Fue una reacción en cierto modo ambigua, ambivalente y a veces hipócrita. Por ejemplo, para el poeta y escritor Guido Gozzano el cine nunca se convertiría en arte “como la mosca no se convertirá jamás en mariposa”. Sin embargo Gozzano, intentando evitar que se supiera demasiado, trabaja para el cine; en 1911 elabora un comentario para el documental *La vida de las mariposas* (*La vita delle farfalle*) de Roberto Omegna, y escribe el guion de *La storia di Piccolino*

de *Giovanni Vitretti*. Cuando muere, estaba incluso escribiendo una “urdimbre cinematográfica”: *San Francesco*. En las primeras dos décadas del siglo XX, Verga escribe a escondidas las adaptaciones de sus novelas pero atribuye la paternidad de esta producción a su amante. Al contrario, D'Annunzio en 1914 firma, provocadoramente, el sujeto, el guion y las didascálicas de *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, comparando en una entrevista el cine con las *Metamorfosis* de Ovidio, por su capacidad de crear lo maravilloso, elemento fundamental para un arte placentero. Pero al mismo tiempo escribe a su editor: “*Cabiria* es aquello que el buen Pascarella (un famoso poeta dialectal romanesco de la época) llamaría una porquería: es un ensayo irónico de arte para la muchedumbre árida y simplona” (Letta, 2016, p. 65).

Antonio Gramsci (1996) afirmaba que el público:

[...] tiene una gran necesidad de divertirse mediante una pura y simple distracción visiva: el teatro industrializándose ha intentado, en estos últimos tiempos, satisfacer esta necesidad. Y el cinematógrafo, que puede realizar esta labor con más facilidad y con menor costo, lo supera en cuanto a éxito y tiende a sustituirlo (p. 137).

En 1916 los futuristas, en su *Manifiesto* sobre el cine, hablan de la “simultaneidad” como el elemento novedoso del nuevo arte y atacan el libro, el teatro y el aspecto literario del cine.

Particular interés tiene la relación de Pirandello con el cine, a veces compleja y ambivalente. El dramaturgo comprende de inmediato la profunda diversidad del cine que propone imágenes de la realidad recreadas a través de la máquina. Los actores no tienen una relación directa con el público, se convierten en imágenes en movimiento separadas de sí mismos. La filmadora se interpone entre el creador y su obra, encarnando la novedad epistemológica del modo de la producción y del modo de la recepción, exigiendo así otras poéticas y otros parámetros interpretativos, no solo del arte sino de la realidad misma. Pirandello es atraído por el cine y siente su fascinación desde el inicio. En 1915 publica la novela *Se filma...* que, en ediciones sucesivas, tomará el título

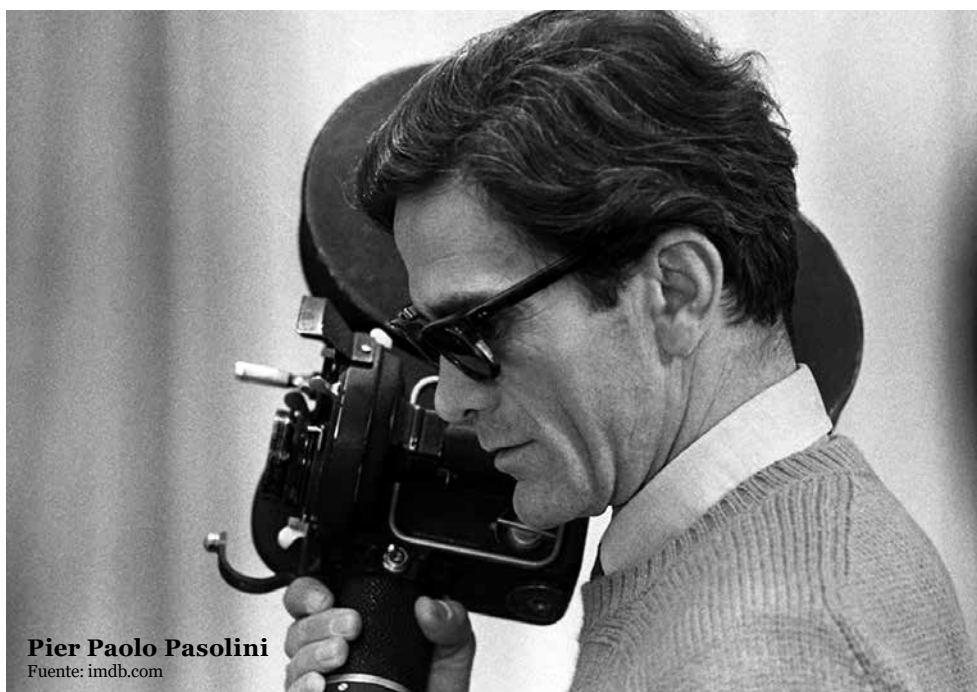


lo de *Cuadernos de Serafino Gubbio operador*, completamente ambientada en el mundo del cine. Esta primera novela cinematográfica de la literatura moderna se presenta como una novela-diario en la que el protagonista-narrador Serafino Gubbio, operador en un establecimiento cinematográfico, conocido con el apodo Se Filma, describe y presenta el mundo del cine sobre todo a través de la propia auto-representación de hombre-máquina, reducido “a no ser más que una mano que gira una manivela”.

En 1924 el mismo Pirandello escribe el guion de *Seis personajes en busca de autor*, pero no se logra realizar el filme. Durante los mismos años, Mussolini le pide “escribir un guion para una película en glorificación del trabajo”, ambientado en las Acererías de Terni. Pirandello escribe el borrador y le encarga a su hijo la elaboración final. Tras varias peripecias y un intento directo de Pirandello de hacerle realizar la película al gran Eisenstein —que se rehúsa—. La película fue dirigida por el alemán Walter Ruttmann, quien modificó profundamente el proyecto pirandelliano. Finalmente el filme, con el título *Acero* (Acciaio), se presenta al público en 1933.

A partir de los años veinte el sector editorial aprovecha el éxito creciente de público del cine y su influencia sobre el imaginario colectivo, introduciendo fotos de escenas de películas en la publicación de los libros que en éstas se basaban y desarrollando una corriente de entretenimiento hecha de novelas y cuentos donde el cine aparece como un trasfondo fabuloso y exótico. En los años treinta y cuarenta aumentan las colaboraciones de escritores y críticos en el campo cinematográfico. Como ejemplos de novelas que fueron adaptadas para filmes en los años cuarenta se pueden citar: *Pequeño mundo antiguo* (Piccolo mondo antico) y *Malombra* de Antonio Fogazzaro, adaptadas para el cine por Mario Soldati en 1941 y 1942 respectivamente, y *El marqués de Roccaverdina* de Luigi Capuana, *El sombrero del cura* de Emilio De Marchi, *Las hermanas Materassi* de Aldo Palazzeschi, todas dirigidas por Ferdinando Maria Poggioli; la primera en 1942 y las dos restantes en 1944.

Obsesión (Osessione, 1943) de Luchino Visconti tiene una ascendencia compuesta: está inspirada en la nove-



Pier Paolo Pasolini

Fuente: imdb.com

la estadounidense *El cartero siempre llama dos veces* de James M. Cain y en la película *No desearás la mujer de tu prójimo* (Le dernier tournant, 1939) de Pierre Chenal, un *noir* francés, ambos releídos a la luz del verismo de Giovanni Verga y del gusto por el melodrama.

Un discurso aparte merece Pier Paolo Pasolini, poeta, novelista, crítico, periodista, dramaturgo y pintor, que arriba al cine sin saber nada de cine y se vuelve director y guionista, realizando casi veinte películas de gran impacto, absolutamente inclasi-

Pasolini nunca realizó trasposiciones de sus novelas pero adaptó las obras de otros autores y escribió guiones originales. Junto con Soldati, es uno de los pocos literatos del siglo XX que fue también director de cine, además de libretista y guionista.

Entre 1945 y 1948 el neorrealismo se convierte en una corriente cinematográfica y a la vez literaria. Entre 1945 y 1955, la presencia de escritores en el cine son muchas e incisivas: Mario Soldati continúa su labor de director y Cesare Zavattini escribe numerosos e importantes guiones dejando caer en segundo plano su actividad de escritor. Otros autores que se dedican a escribir guiones son Ennio Flaiano, Giorgio Bassani, Alberto Moravia y Giuseppe Marotta.

ficables. Pasolini nunca realizó trasposiciones de sus novelas pero adaptó las obras de otros autores y escribió guiones originales. Junto con Soldati, es uno de los pocos literatos del siglo XX que fue también director de cine, además de libretista y guionista.

Hasta finales de los años sesenta continúa la época de oro del cine italiano, aumentan las salas e Italia produce algunos centenares de películas cada año. Del cuento de Cesare Pave-



► **Hombres contra la guerra**

Fuente: 6e20.it/it/eventi-a-milano

se “Entre mujeres solas”, publicado en la antología *El bello verano* en 1949, Antonioni crea la película *Las amigas* (*Le amiche*, 1955) y Pietro Germi, con la película *Un maldito enredo* (*Un maledetto imbroglio*, 1959) adapta para el cine nada menos que *El zafarrancho aquel de vía Merulana* de Carlo Emilio Gadda. En los sesenta, entre las adaptaciones más importantes, se pueden señalar: *Senilidad* (*Senilità*, 1962) de Mauro Bolognini, basada en la novela de Italo Svevo; *La isla de Arturo* (*L'isola di Arturo*, 1962) de Damiano Damiani, inspirada en la novela homónima de Elsa Morante; *Agostino* (1962) de Mauro Bolognini, de la famosa novela de Alberto Moravia; siempre inspirada en Moravia, *Los indiferentes* (*Gli indifferenti*, 1964) de Francesco Maselli, y *El día de la lechuza* (*Il giorno della civetta*, 1968) de Damiani, basada en la obra literaria de Leonardo Sciascia.

En los años setenta la época gloriosa del cine italiano empieza su declive pero continúa el uso de la literatura: en 1970 sale *Metello* de Bolognini, inspirada en Vasco Pratolini; Francesco Rosi adapta *Un año en el Altiplano* de Emilio Lussu al filmar *Hombres contra la guerra* (*Uomini contro*, 1970) y en 1979, *Cristo se detuvo en Éboli* (*Cristo si è fermato a Eboli*) de Carlo Levi. En 1972, *Las aventuras de Pinocho* (*Le avventure di Pinocchio*) de Carlo Collodi se convierten en un filme televisivo con la dirección de Luigi Comencini.

A partir de los años ochenta y hasta hoy, en una fase en la que la actividad del cine italiano ha ido declinando notablemente en comparación con los cincuenta y sesenta, el encuentro entre escritores y cine ha proseguido en una relación bastante estable. En este contexto los escritores, en particular los jóvenes, crecidos en una cultura eminentemente cinematográfica y televisiva, se sienten muy atraídos por el cine y, en parte, por la televisión y la influencia de estos medios sobre sus obras es evidente. Sus novelas basadas en la acción y en la imagen, en la visibilidad (frecuentemente recurriendo a la cita de películas) y en la rapidez de los diálogos, usan la lengua cotidiana y frecuentes onomatopeyas. Sobre todo en la producción de jóvenes escritores como Niccolò Ammaniti, Tiziano Scarpa, Alessandro Baricco, Elena Stancanelli, Laura Pariani, Isabella Santacroce y Francesco Piccolo encontramos un imaginario prevalentemente visual.

Como mencionamos anteriormente, se trata de una generación que nació y se formó con el cine y con la televisión más que con los libros y que transporta este rastro en la sensibilidad, en la manera de interpretar la realidad y en el modo de expresarla. De estos libros que llevan dentro de sí la huella del cine, nacerán muy frecuentemente otras películas de las cuales, a veces, serán guionistas los mismos escritores. Escritores italianos como Andrea De Carlo, Massimo

Carlotto, Ermanno Cavazzoni, Antonio Tabucchi, Giancarlo De Cataldo, Margaret Mazzantini, Niccolò Ammaniti y Sandro Veronesi mantienen frecuentes relaciones con el cine y también con la televisión (para las miniseries o películas para televisión). Entre las películas basadas en sus libros se pueden citar: *La voz de la luna* (*La voce della luna*, 1990) de Federico Fellini, basada en Cavazzoni; *No tengo miedo* (*Io non ho paura*, 2000) de Gabriele Salvatores, basada en la novela de Ammaniti, quien colaboró también en el guion junto con otros escritores; *Romance criminal* (*Romanzo criminale*, 2005) de Michele Placido basada en la obra de De Cataldo, y *Camino sin retorno* (*Arri-vederci amore, ciao*, 2006) de Michele Soavi basada en la homónima novela de Carlotto.

Hoy en día, tal vez, la exigencia de un encuentro y de reciprocidad es más sentida por la literatura que por el cine. Ayer el cine había manifestado la exigencia de una confrontación con la literatura para obtener la investidura que le hacía falta. Hoy, paradójicamente, el cine transforma las películas en libros. Con más de un siglo de vida, el cine, convirtiéndose en industria cinematográfica, ocupa un espacio y goza de una visibilidad enorme. La literatura es, al contrario, una institución en crisis que parece arrancar detrás del cine triunfante, intentando sustraerle alguna chispa. El “viejo” libro parece haber sido superado por las nuevas tecnologías (como última aquella de internet) y se ve obligado a compartir el espacio con el cine, intentando volver a proponer su valor en una sociedad que, por instantes, parece poder prescindir de él. ◻

REFERENCIAS

Gozzano, G. 5 de mayo de 1916. *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte*, en la revista *Donna* (número monográfico sobre el cine). Ahora en *Guido Gozzano - Opere* (1948) a cargo de C. Calcaterra y A. De Marchi. Milán: Garzanti.

Gramsci, A. 1996. Teatro e cinematografo. En *Letteratura e vita nazionale (III Edizione)*. Roma: Editori riuniti.

Letta, S. 2016. Gli intellettuali e il cinema all'inizio della storia del cinematografo. En *Antenati: per una storia delle letterature europee: dal Novecento al Ventunesimo secolo (volume terzo)*. Catania: ZeroBook.