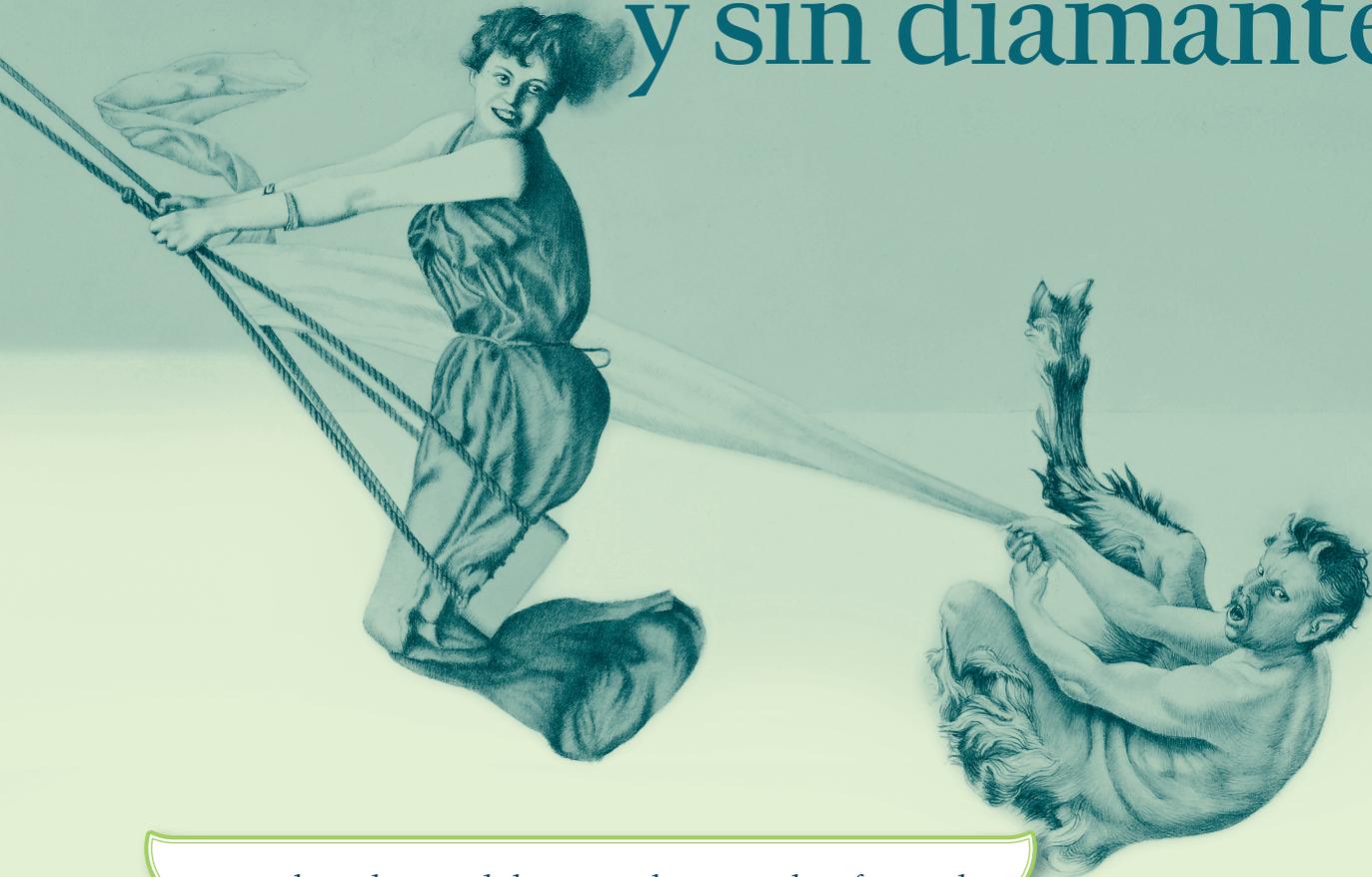


CS ALEJANDRO MARTÍNEZ

UN DESAYUNO en otros ámbitos y sin diamantes



*Y como la ginebra guarda la misma relación con el artificio que las lágrimas con el rímel, su atractivo se descompuso de forma instantánea.
Truman Capote, Desayuno en Tiffany's*

A cincuenta años de la puesta en pantalla de *Desayuno en Tiffany's* bajo la dirección de Blake Edwards y en el rol protagónico Audrey Hepburn, se hace necesaria una revisión, no sólo de este filme tan emblemático de la comedia romántica de los años cincuenta, sino además, esas relaciones tan complejas que van de la palabra escrita a su plasmación en imágenes cinematográficas que el filme nos puede mostrar.

El cine siempre ha encontrado una fuerte inspiración en la novela. Muchas de las grandes obras

cinematográficas del cine clásico tienen su base en una obra narrativa, sea un cuento o una novela. La novela norteamericana de mediados del siglo XX no fue la excepción: buena parte de las obras cumbres de la narrativa norteamericana de este periodo tienen su adaptación cinematográfica. Y no sólo eso, algunos de los escritores de dichas novelas se vieron seducidos por el poder de la imagen y comenzaron a escribir guiones de filmes, que ahora forman parte de eso que llamamos el cine clásico norteamericano.

De ahí que podamos hablar de una relación simbiótica entre la narrativa y el cine norteamericano de la época. Truman Capote sabía de esto e hizo de su vida una carrera cinematográfica que después sería materia de la propia máquina de hacer sueños.

EL CINE CLÁSICO

No se puede hablar de cine clásico sin muchos de los principales escritores norteamericanos de los treinta y cuarenta. Ya sea debido a una adaptación de alguna de sus obras o por su colaboración como guionistas.

El cine clásico se formó a partir de los elementos propios de la novela, principalmente la del siglo XIX. Cuando Hollywood descubre la fuerza narrativa de las obras escritas en ese periodo y comienza a adaptarlas al cine, es cuando comienza a desarrollarse la cinematográfica clásica, la cual se formó, principalmente, con base al género. De ahí que la mayoría de los filmes de este periodo se tuvieran que circunscribir a un género determinado.

Entre las características del cine clásico se puede mencionar el interés por la espectacularidad; de igual manera, la puesta en escena está supeditada a las necesidades de la narración, y sobre todo, el final de todo filme clásico es epifánico. Al final de la historia el personaje principal debe encontrarse con una verdad concluyente que, igual que para el personaje, debe de ser sorpresiva para el espectador.¹

Estos elementos que se convertirían en parte fundamental de la narrativa cinematográfica clásica, como adelantábamos, viene de la tradición narrativa, desde Edgar Allan Poe y otras lecturas que los escritores norteamericanos trasladarían en adaptaciones filmicas. Los grandes escritores norteamericanos de la época se interesaron por trabajar para la fábrica de sueños, ya sea por necesidad o por las posibilidades que el nuevo medio narrativo les ofrecía. Fueron muchos los

autores norteamericanos que vieron adaptadas sus obras o incluso trabajaron como guionistas en la meca del cine, pero a pesar de la gran fuerza que tenían como autores, ninguno de ellos tuvo el suficiente poder como para pedir que se respetara la integridad de sus obras. Estamos hablando de la época en que el guionista o adaptador era sólo uno más dentro de la secuencia de créditos.

Autores como Ernest Hemingway vieron sus obras adaptadas prolijamente por Hollywood. F. Scott Fitzgerald se adentró más al trabajar como guionista de películas como *Tres camaradas* (Frank Borzage, 1938) en la que no recibió el crédito por no cumplir los contratos.

Otro influyente escritor que probó suerte en Hollywood fue William Faulkner con la escritura de guiones de películas como *El camino de la gloria* (Howard Hawks, 1936), *Patrulla submarina* (John Ford, 1938), la adaptación de la novela de Ernest Hemingway *Tener y no tener* (Howard Hawks, 1944), *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946) y *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955).

Otras obras importantes de la literatura norteamericana que se adaptaron fueron *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940) de John Steinberk.

EL TRUMAN DEL CINE

Truman Capote, además de ser un personaje propio de la sociedad que él mismo satirizaba en *Desayuno en Tiffany's*, fue muy cercano al cine. No sólo ha sido objeto de *biopics*, sino que fue un prolífico colaborador de la meca del cine.

Entre los guiones en que trabajó Truman Capote se puede destacar *La burla del diablo* (John Huston, 1953), la adaptación de la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*, llamada en cine *Los inocentes* (Jack Clayton, 1961) y el filme para televisión *Laura* (John Llewellyn Moxey, 1968). Unos años más tarde, durante 1971 trabajaría en una adaptación de *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, que fue rechazada por la Paramount.

¹ En ese punto se hace evidente las diferencias entre la novela y la película, pues en la *nouvelle* no hay un final epifánico y en la película sí.

UNA OBRA, DOS VISIONES

Es natural que una obra cambie de un medio a otro. La adaptación cinematográfica de obras literarias constantemente nos ha demostrado esa premisa. Por más ambigua que fuera la naturaleza del texto fuente en que se basaría el filme, en el cine clásico se tenía que circunscribir todo filme a un género, sea melodrama (el género del cine clásico por antonomasia), comedia o aventuras.

Desayuno en Tiffany's al pasar a cine, no podía ser la excepción a la regla, aunque la novela tiene un estilo que no podría caber en un género en particular, a lo mucho se le podría clasificar como drama, la obra de Capote fue adaptada a las necesidades cinematográficas y no a la estructura propia de la novela.

La *nouvelle* de Capote es un retrato íntimo de la alta sociedad neoyorkina, con todos sus defectos, visiones y perversiones; pero lejos de presentarlos como en otras de sus obras, el autor de *A sangre fría* opta por la mesura y el velo que le podría dar su alter-ego, la vivaz Holly Golightly.

Y es aquí donde las diferencias entre la novela y el filme se hacen evidentes, al grado de que podemos decir que se trata de dos Holly Golightly, la de la novela y la protagonizada por Audrey Hepburn.

La Holly de la novela es siempre un aparente misterio, desde el hecho de que es un recuerdo del narrador protagonista, hasta todo aquello que no se dice pero que ahí está. Una muestra de ello sería la duda que queda sobre de qué vive Holly: ¿Será una prostituta? Capote no lo dice, pero sí lo insinúa.

Hubo muchos cambios en la adaptación cinematográfica, muchos de los cuales no fueron del agrado de Capote. El guionista George Axelrod cambió por completo la trama de la novela, por una razón: a su punto de vista “no pasaba nada”.

El principal cambio que se incluyó en el filme fue la introducción de un interés romántico entre los dos protagonistas de la película. Con base en ese interés romántico, el sentido original de la historia era cambiado por completo, no solamente en anécdota, sino también en el espíritu libre que marcaba la esencia del personaje y que al final de la producción, dirigida por Blake Edwards, era cambiado por completo por un espíritu que al final se doblega.

LA OBRA DE CAPOTE FUE ADAPTADA A LAS NECESIDADES CINEMATográfICAS Y NO A LA ESTRUCTURA PROPIA DE LA NOVELA.

Claro, las diferencias radican en el tratamiento que se da al material original. La novela de Capote tomaba como base la narración de un escritor y su relación con una mujer que es libre por completo, que no tiene ataduras y que ante todo busca vivir y siempre vivir de esa libertad de la que ella goza (como se dijo anteriormente: un alter-ego de la propia personalidad de Capote) y versa sobre la visión que se tiene de la libertad, y el tono crítico con respecto a la clase alta neoyorkina y su estatus de vida, que si bien ese estatus era el mismo del que vivía el autor de *Otras voces, otros ámbitos*, siempre fue visto por esa sociedad como un *outsider*, de la misma manera como ven a Holly, que pueden disfrutar con y de ella, pero siempre la dejarán de lado, fuera de esa sociedad a la cual quiere pertenecer.

En la película algunos de esos elementos permanecen, pero más que dejarlos como un elemento crítico de la alta sociedad, el director los deja como una anécdota para reforzar la vida disipada del personaje de Audrey Hepburn y enfatizar la posterior epifanía de todo final de cine clásico.

Capote nunca se sintió contento con la adaptación de *Desayuno en Tiffany's*, nunca le agradaron los cambios, sobre todo la parte de la redención de Holly, pues es en ese punto donde novela y filme se separan radicalmente.

Tanto el filme como novela buscaban reflejar el *glamour* del Nueva York representado por la tienda de joyas Tiffany's, pero ambas pretenden un resultado distinto: si en la novela se busca hacer una sarcástica crítica de esa sociedad, en la película ese *glamour* le sirve a Blake Edwards para crear un decorado para su comedia romántica y, además, funciona como el escenario propicio para el lucimiento de Audrey Hepburn.

Filme y novela, ambos son clásicos con todo su derecho, que si bien son distintos en esencia, cada uno existe por sí mismo, con sus diferencias formales, como para decirnos que al final de todo, literatura y cine son compatiblemente diferentes. ∞