

## **Sobre la dificultad de adaptar al cine a Albert Camus: tres películas fallidas**

Ana Sedeño Valdellós  
Facultad de Comunicación  
[valdellos@uma.es](mailto:valdellos@uma.es)

### **Albert Camus y el cine: una relación controvertida**

En la obra de Albert Camus no hay demasiadas referencias al cine. No se tiene información precisa sobre sus filias y fobias fílmicas ni datos concretos respecto a su conocimiento sobre directores, películas o actores de su época o anteriores. Se conoce poco más que su amistad -entre el amor y el odio- con Fernandel, las salas a las que iba y las películas francesas que le gustaban. El autor pensaba en el cine como un medio subsidiario y ciertamente mantuvo una relación controvertida con todo lo referente a este arte, como era habitual entre ciertos intelectuales de la época.

Por otro lado, han sido pocas las películas que se han encargado de adaptar novelas del autor. Estas obras han sido escasamente tenidas en cuenta a la hora de valorar la dimensión de su influencia en la creación y el pensamiento contemporáneo. No se trata de afirmar que no se han realizado estudios sobre el tema sino que este no parece haber resultado central para definir su posición cultural en el 100 aniversario de su nacimiento y los homenajes que se le han tributado en todo el mundo por esta razón.

El presente texto trata de analizar tres propuestas fílmicas directamente inspiradas en obras célebres de Camus. Si bien sostenemos que no resultan adaptaciones logradas, nos parece interesante reflexionar sobre ellas porque de alguna manera el cine y su creación permite un conocimiento histórico y social que desborda incluso las condiciones de su calidad: ¿se puede aprender algo de películas fallidas? sería la pregunta... La componente concreta de la imagen, alejada en principio de las abstracciones de la filosofía, no puede escapar de una puesta en escena –objetos, vestuario, mobiliario...- que inscribe a una película en su contexto temporal. ¿Cuál es la relación de la imagen con las propuestas abstractas de algunos de los conceptos sugeridos y analizados por Camus en sus novelas? Quizás no es este el lugar para dar una respuesta concluyente (si es que la hay) a esta cuestión, pero puede servir para guiar ciertas reflexiones.

## 2. Análisis de tres películas inspiradas en textos de Camus: *El extranjero*, *La peste* y *El primer hombre*.

### ***El extranjero* (Luchino Visconti, 1967)**

Meursault (Marcello Mastroianni) asiste al entierro de su madre. Su actitud distante y fría, de quien está más bien ante un trámite vital necesario, sorprende a algunos conocidos. Al día siguiente se reencuentra con Marie Cardone (Anna Karina): entre risas y sol comienza una relación. Fruto de su amistad con Raymond (Georges Geret) se ve involucrado en serios problemas y termina asesinando al hermano de la novia de éste. Por ello se enfrenta a un juicio donde su comportamiento extraño es clave para su condena a muerte.

*El extranjero* de Luchino Visconti es una de las películas menos aplaudidas por la crítica dentro de la coherente carrera del director italiano, considerado uno de los autores más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Se ha visto en él a un cineasta aristocrático, por su habilidad para incluir en sus proyectos fílmicos la sensibilidad y materiales de otras artes como la música y la ópera. Como director habría que describirlo como un cineasta contradictorio: por un lado, tenía un respeto académico por la realización basada en la puesta en escena transparente y la continuidad (propias del cine clásico y con raíces en la puesta en escena teatral y la narración literaria); por otro, su estilo apostó incansablemente por los recursos fílmicos más heterodoxos como el travelling y, sobre todo, el zoom avanti.

La propuesta fílmica de *El extranjero* resulta, cuando menos, extraña. Algunos comentarios han relacionado este pequeño fracaso a la dificultad de adaptación de esta famosa obra de Camus. ¿Cuánto de cierto hay en ello? Por un lado, el director italiano tenía ya una larga experiencia en adaptaciones, tanto en proyectos escénicos (óperas) como en cine. Gustó de adaptar a grandes escritores europeos: *La montaña mágica* (Thomas Mann) se convirtió en un proyecto de toda su vida, finalmente inconcluso, y sólo renunció a *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust) tras caer enfermo. Por otro lado, puede señalarse mucha influencia en *La terra trema* de los relatos de Giovanni Verga. Al enfrentarse a *El extranjero*, Visconti ya había rodado *El Gatopardo* de Giuseppe Lampedusa y *Noches blancas*, inspirada en un cuento de Dostoievski. Sin embargo, en primer lugar, en la aquí analizada sorprende un poco la falta de

preciosismo en la ambientación, que siendo, muy alabada en el momento de su estreno, notó las deficiencias de un guión que quizás se apoya demasiado en momentos particulares de la acción y prescinde de detalles de vivacidad emotiva. Si bien Visconti emplea los recursos del neorrealismo para enmarcar estéticamente la película, no puede evitar que ésta parezca una sucesión de cuadros que dejan solitario al personaje en su evolución. En este sentido, la película de Visconti no consigue pasar el examen del tiempo... Empleando una comparación no puede dejarse de mencionar aquí una obra como *El proceso*, de Orson Welles (adaptación de la novela de Kafka), mucho más conseguida en su propuesta de transferencia a un espacio/tiempo que tenga sentido para su espectador contemporáneo, aunque en este caso el director contó con un texto sólido (reescrito por su autor hasta la extenuación para que alcanzara la perfección que tiene), junto a unas condiciones de producción de absoluta libertad.

Por otro lado, se ha argumentado sobre la inadecuación de la trama respecto al imaginario cultural de Visconti. Sin embargo, como en toda la generación después de la guerra, el texto había causado un fuerte impacto en el director, de ahí el empeño de llevarla a la pantalla. Además, la propuesta narrativa de *El extranjero* está en la línea de primeros montajes de Visconti en el teatro (Sartre, Miller, Cocteau) y el personaje de Mersault experimenta una perplejidad cercana a la del individualista príncipe de Salina (de *El Gatopardo*), cuyos diálogos están repletos de reflexiones existencialistas. Sin embargo, a diferencia de *El Gatopardo*, el personaje de Mersault se encuentra desvinculado de su realidad política o histórica, lo que se debe a la propuesta narrativa de Camus. En resumen, una historia y un protagonista no tan alejados del imaginario de Visconti como parece.

Por el contrario, seguramente fueron otras las razones que podrían estar detrás de que no estemos ante la mejor de las películas del italiano: al parecer la viuda de Camus impuso a su guionista y Visconti se limitó a cumplir con su contrato con De Laurentis.

Vayamos a analizar *El extranjero* como película. Por citar algunas técnicas visuales, habría que destacar los tan queridos zooms, que tanta controversia han desatado en torno a la realización de Visconti. En este caso, es de subrayar su aplicación sobre espejos. El primero en el momento en que el personaje de Marie (Anna Karina) se extraña cuando el protagonista le dice que su madre murió el día anterior; el segundo, cuando él se levanta el domingo; estos momentos aislados se encuentran impregnados

de un cierto extrañamiento en su relación al espectador: en ellos el lenguaje fílmico retoma su poder para acentuar la enajenación de situaciones, es decir, deja de ser transparente. Excepto estos casos, el film conserva un cierto modo de realización equivalente a la llamada “escritura blanca” o “de grado cero” (como la llamaba Roland Barthes) de Camus: estamos ante un lenguaje fílmico caracterizado por la neutralidad, a veces tan transparente que se aleja de los rasgos marcados y ampulosos de la cámara y estilo de otras obras de Visconti (travellings, lirismo audiovisual, zooms –aunque en *El extranjero* también los hay-). El escaso interés por la materia musical es otro rasgo distintivo que diferencia este trabajo de los restantes de Visconti.

Estos elementos nos permiten decir que *El extranjero* resulta una adaptación aceptable. Sin embargo, quizás sea más complejo afirmar algo similar respecto al personaje de Meursault. Es el prototipo de un hombre fuera de las convenciones sociales, incapaz de engañar a los demás, y de llevar ese juego consigo mismo. La sinceridad sin ataduras de los diálogos y de sus relaciones con los demás son parte del discurso filosófico de Camus cuando lo lleva a su escritura, pero Visconti no ha conseguido su “equivalente” en lenguaje fílmico, quizás porque estas mencionadas condiciones de producción le impidieron implicarse más para representar todo el fatalismo de un personaje y unas acciones que no tienen causa, dirección o finalidad. Habría que preguntarse cómo se representa en lenguaje fílmico la acausalidad de la existencia humana si la narrativa cinematográfica lleva intrínseca la contraria, la lógica causa-efecto. De la misma opinión es el crítico de la revista *The New York Times* que el 19 de diciembre de 1967 escribió: “Camus expresó de manera brillante el sinsentido y el fatalismo de la vida, pero los pensamientos de Meursault pierden su efecto dramático en esta película porque se refieren a cosas intangibles, no representables de manera tradicional en el lenguaje cinematográfico. Por esto, *Lo straniero* es insípida y poco colorida” (citado en Vargas Vega, 2013).

En definitiva, no existe la profundidad de implicaciones filosóficas aunque no es fácil pensar en un director más adecuado, que comprendiese mejor la tradición cultural y literaria europea y las implicaciones estéticas del estilo propio de la moral de individualismo y existencialismo de mediados del siglo XX.

*El extranjero* volvió a llevarse a pantalla grande en 2002: *Yazgi* del director turco Zeki Demirkubuz es una adaptación libre de *L'étranger* y fue presentada en la sección “Una cierta mirada” del Festival de Cannes en 2003. Existen en ella notables diferencias: Musa, el protagonista, es acusado injustamente pues no ha matado a nadie... esta elección, por ejemplo, la acerca mucho más a *El proceso* de Kafka y Welles.

### ***La peste* (Luis Puenzo, 1992)**

El narrador sitúa fríamente la situación con una voz en off: “Orán es una ciudad como cualquier otra, excepto que es una ciudad europea que resulta estar ubicada en el sur de Sudamérica”. Tras ello un texto “Oran, South America, 199\_” mientras se ven grandes planos generales de una ciudad portuaria intercaladas con escenas donde se presentan a los personajes principales: el doctor (William Hurt) despide a su mujer en el aeropuerto, donde toma el que sería el último avión antes de la cuarentena impuesta a la ciudad, mientras el taxista (Raul Juliá) conoce a Sandrine Bonnaire y Jean-Mar Barc, dos periodistas franceses en la ciudad. Tras esto comienza toda una lucha contra la peste, que se extiende entre la población y con la que comienzan a aflorar algunos comportamientos insanos e insolidarios. Los protagonistas deben encontrar formas de convivir en esta situación extrema, así como de hallar sentido a sus respectivas situaciones vitales.

En este caso, la crítica especializada fue unánime en su descalificación hacia la propuesta de adaptación y hacia la obra cinematográfica. En primer lugar, su director elige fijar la acción en una ciudad llamada Orán, aunque ubicada en un lugar indeterminado de América Latina, y, sin duda, esta propuesta de concretar el escenario en un lugar tan lejano al original no sienta bien a la narración. A ello se une la definición de su equivalente temporal: la elección de un país, Argentina, que acaba de salir de una dictadura. Este exceso de concreción son fatales para el mundo simbólico que propone Camus y aniquilan la radicalidad y el compromiso de denuncia de la obra literaria. Algunas secuencias se suman a esto con ambientaciones basadas en conocidos referentes históricos, como cuando el sacerdote, entre nubes de polvo, pasea junto a cadáveres desnudos, sepultados en fosas comunes. Esta referencia a los campos de concentración y a la tragedia de la Shoah, que supone una utilización de la memoria visual del espectador, quizás se deba a una vocación por generalizar su contexto y encuadrarlo históricamente. Si bien Puenzo pretende aportar con la imagen una base de

concreción al relato, el resultado termina siendo algo provinciano, sin hondura o carácter. Del mismo modo, opina Viktor Flury cuando afirma que “la adaptación de Puenzo no trasladó bien el simbolismo de la novela; además, tiene un déficit dramático grande: al espectador le cuesta dar seguimiento a la historia”. (Flury, citado por Vargas Vega, 2013, p. 5).

Es destacable, además, la influencia literaria en los diálogos y el discurso hablado de la película, que en muchas ocasiones toma frases directamente del original: “la religión en tiempo de peste no puede ser la religión de siempre. En tiempos de peste sólo hay cielo o infierno (no hay purgatorio)”. Este tipo de soluciones de unión novela-film proporcionan un tono algo pedante a la narración, mucho más cuanto no se mantienen durante toda la cinta ni son coherentes con otros recursos.

### ***El primer hombre (Gianni Amelio, 2011)***

En el verano de 1957, Jacques Cormery, escritor famoso, regresa a Argelia para recordar su infancia y visitar a su madre. Durante ese tiempo recuerda su niñez de guerra y su escuela; en ella, visita a algunos conocidos como su maestro Bernard, que lo apoyó para que siguiera estudiando después de la primaria e hizo posible su acomodada situación actual. El protagonista realiza un periplo por algunas de las escenas de su infancia.

*El primer hombre* es la obra póstuma de Camus, que fue encontrada en el coche en el que murió en 1960, no siendo publicada hasta 1995. Aunque esta especie de autobiografía se escribiera en tercera persona, está repleta de anotaciones sobre pasajes que debían ser desarrolladas. Debido a su prematura muerte, Camus no tuvo tiempo de dar la coherencia final que hubiera convertido al texto en una de sus mejores creaciones.

La obra fílmica no resulta tampoco un buen ejemplo de adaptación. Quizás el primer ingrediente del error provenga del hecho de tratarse de una coproducción franco-italiana: actores con modos de actuar diferentes, idiomas diversos para la dirección de actores, fueron, de hecho, señalados por el director como uno de sus inconvenientes durante el rodaje. Por otro lado, Gianni Amelio decide realizar una urdimbre temporal

donde entrecruza el viaje a Argelia del protagonista con pasajes infantiles de la escuela, su familia (la relación con su madre y su abuela) y su nacimiento en una casa árabe. Este último pasaje, bastante extenso en la novela, se convierte, sin embargo, en una única secuencia en la película, quedando completamente fuera de su lógica temporal.

Resulta innecesario decir que Amelio se enfrentó a un texto inconcluso pero cuya altura literaria es, a juicio de quien escribe, superior en alcance narrativo y profundidad emotiva a *El extranjero*. Sin embargo, las elecciones artísticas mencionadas junto al escaso parlamento del protagonista -que piensa mucho y expresa poco-, hace desarrollarse a la película en un tono introspectivo, demasiado pesado y pretencioso. Esto se une a una cierta incapacidad por hilvanar de manera coherente los distintos tiempos narrativos, a pesar de los recursos de continuidad en la puesta en escena de ciertos pasajes. Así toda la obra se desarrolla en un tono demasiado grave, demasiado serio, sin pulso narrativo.

### **Conclusiones: La dificultad de adaptar a Camus.**

Las claves para adaptar al cine de manera eficaz obras literarias han originado un extenso debate en la reflexión sobre la relación entre cine y literatura. Existe una amplia bibliografía sobre el tema pero ante todo parece claro que dentro de una buena adaptación hay, en buena medida, una apropiación del relato en cuestión. Quizás sólo a partir de este “hacerse” con el texto, un director de cine deja la necesidad de fidelidad a la novela y logra adaptarla según sus propios cuestionamientos contemporáneos.

Las tres películas supusieron acercamientos fallidos –y diversos- a la necesidad de adaptar textos tan complejos como los implicados. El primero (*El extranjero*), debido a un excesivo seguimiento de una narrativa blanca o plana (que seguramente resulta en sí bastante anticinematográfica), fracasó a la hora de contentar a una crítica que, de grandes genios como Visconti, sólo esperan la excelencia. Sin llegar a ello, Visconti nos proporcionó una notable obra con una inteligente interpretación de Mastroniani, que debió enfrentar un personaje a la vez plano y redondo, complejo pero sin motivaciones y aspiraciones humanas en las que sostenerse. La segunda propuesta (*La peste*) tenía el texto precedente más complejo y sugerente, y quizás sea ese el gran problema cuando se quiere adaptar a un espacio/tiempo muy concreto, rodando con un elenco internacional y un diseño de producción algo cercano al televisivo. En el caso de la tercera (*El primer hombre*), quizás de nuevo una extrema complejidad de producción junto a un texto

inconcluso, condujeron a una realización demasiado rigurosa, donde falta la pasión narrativa de quien se ha apropiado de la historia.

Desconocemos el futuro del proyecto que tenían en sus manos Camus y Gerard Philippe antes de la muerte trágica del primero a principios de 1960 y cinco semanas después de la del segundo<sup>1</sup>, y cómo habría sido *El extranjero* rodado por Jean Renoir, en quien parecía confiar el autor franco-argelino. Sin embargo, es más que evidente que habría sido muy diferente a estas obras mencionadas aquí, pues una película es un universo de discurso y emotividad diferente al de una novela: no se construye una buena adaptación fílmica sin comprender eso.

### **Bibliografía**

Flury, V. J. (1988): *Los archivos del yo: una actualización del análisis existencial*. San José de Costa Rica: UACA.

Liandrat-Guigues, S. (1997): *Luchino Visconti*. Madrid: Cátedra.

Miret Jorba, R. (1989): *Luchino Visconti: la razón y la pasión*. Barcelona: Dirigido.

Molina Foix, V. (2013): “Camus, Renoir, Visconti”. *El país*, 13 de diciembre. Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2013/12/04/opinion/1386179561\\_876208.html?rel=rosEP](http://elpais.com/elpais/2013/12/04/opinion/1386179561_876208.html?rel=rosEP)

Nietzsche en castellano (2004). Buenos Aires: Camus, Albert (1913-1960). 12 Octubre. Disponible en: [http://www.nietzscheana.com.ar/sobre\\_camus.htm](http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_camus.htm)

Vargas Vega, L. F. (2013): “Imágenes de lo absurdo. Centenario de Albert Camus (1913-2013)”. *La nación*, 3 de noviembre de 2013. Disponible en: <http://periodico.nacion.com/doc/nacion/ancora-03noviembre2013/2013110201/5.html#4>

---

<sup>1</sup> Para más información véase Molina Foix, 2013. Disponible en [http://elpais.com/elpais/2013/12/04/opinion/1386179561\\_876208.html?rel=rosEP](http://elpais.com/elpais/2013/12/04/opinion/1386179561_876208.html?rel=rosEP)