

José Luis Borau

«Espejo frente a espejo (Literatura y cine)»

El director de cine José Luis Borau dio en la Fundación Juan March, del 21 al 30 de octubre pasado, un ciclo de conferencias, dentro de los Cursos universitarios de esta institución, titulado «Espejo frente a espejo (Literatura y cine)». A lo largo de cuatro intervenciones, Borau trató de los siguientes temas: «El cine, nueva fuente de conocimiento»; «La literatura en el quehacer cinematográfico»; «El cine en el quehacer literario»; y «Literatura y cine: reflexiones 'ad infinitum'». Seguidamente reproducimos un resumen del ciclo.

Hasta hace cien años, el hombre sólo disponía de dos vías de conocimiento de la realidad: a través de su experiencia directa, viviendo él mismo los acontecimientos, o a través de la experiencia ajena, cuando se los relataban. Este relato, oral o escrito, podía ser, a su vez, verdadero o inventado. En el segundo caso, aparece la Literatura. A veces tal relato se representaba: era el Teatro.

El valor supremo del relato es la acción. Un relato sin acción no es tal relato, es una descripción. Hay obras literarias que se basan en situaciones; es decir, las acciones que ejecutan los personajes son consecuencia de una situación. Son los casos de Balzac, Zola y Galdós, que tratan de describir una sociedad a través de unos personajes. La Literatura que se basa en la acción, la marcada por los acontecimientos, parece la más apreciada hoy. Comienza con el *Quijote*; su máximo pontífice es Stendhal y sus consecuencias, Baroja, entre otros; a ese género de preferencia por la acción pertenece también la Literatura inglesa (Dickens, Stevenson, Conrad, Lawrence). La descripción de una situación tiende a informar y a educar; la que fomenta la acción tiende a sustituir la realidad, ayuda a escapar de ella (las novelas de caballería son un claro ejemplo) y suele ser más divertida. Ambas vías de conocimiento —la

experiencia directa y el relato— producen imágenes individuales, subjetivas.

Pero hace un siglo aparece el cine. La imagen cinematográfica trae consigo una revolución que al principio no es entendida: podemos presenciar acciones sin vivirlas, algo que antes era impensable. Y ello hace que tengamos un conocimiento directo, objetivo, transferible, no necesariamente intelectual, y que contemos con imágenes que en el fondo son prefabricadas, que se nos sirven ya objetivizadas y en bandeja de plata (cabe recordar que en los comienzos del cine la pantalla se denominaba *lienzo de plata*). Son imágenes físicamente vivas y destinadas al consumo público. Quien las recibe es un testigo y un consumidor a la vez. Además, el nuevo invento trae consigo otra revolución: no solamente vemos lo que no vivimos, sino que conocemos las cosas antes de haberlas vivido. Es cierto que en Literatura también se había dado este fenómeno. Los poemas y novelas de amor, por ejemplo, adelantaban a los adolescentes la vivencia del amor. Pero el cine ha hecho de este fenómeno una forma general y constante. Si antes las imágenes seguían a la vida y la resumían, hoy *preceden* a la vida y la resumen, aún antes de conocerla.

En el siglo pasado se dijo que la naturaleza imitaba al Arte, hoy podemos decir que la vida imita al Cine. A veces

decimos «eso lo has visto en el cine», o «lo has soñado». Se ha descubierto que los que ven mucho cine, cuando sueñan, sueñan con planos. Nuestro subconsciente echa mano de las imágenes prefabricadas para soñar mejor. Soñamos con *travellings*, con planos generales, planos picados... Y es más, no es que el cine prefabricue la vida real, es que también la sustituye en buena parte. Hasta el punto de que la propia literatura se ha hecho cargo de la intensidad y generalización de este fenómeno.

Cuando el cine se desarrolle más aún y esas imágenes prefabricadas nos rodeen sin estar constreñidas a un rectángulo, sustituirán a la realidad y no sabremos a ciencia cierta si estamos ante algo real o ante una imagen. Hoy que la sociedad coarta en gran parte la acción física y moral en nuestras vidas, el cine viene a suplirnos esta carencia; sigue satisfaciendo esas necesidades que la vida real no cubre. Hoy, por ejemplo, que es tan difícil detestar o admirar profundamente a alguien, el cine nos brinda esa posibilidad.

Así pues, el hombre actual cuenta con tres vías para conocer. Además de lo que le pasaba y lo que le contaban que le había pasado a otro, el hombre conoce hoy gracias a unas imágenes que se le proporcionan. No hay otras vías de conocimiento. Y de estas tres formas de entender, que están de hecho fundidas, como veremos más adelante, quizá sea la primera, la del conocimiento directo, la que menos fuerza tenga en esta sociedad actual tan calculada y diseñada, en la que apenas hay posibilidad de descubrir nada nuevo ni de actuar por cuenta propia. Todo se parece a todo. Hemos ido suplantando la vía real por las invenciones que la dominan.

La literatura en el quehacer cinematográfico

Las imágenes cinematográficas están escritas con anterioridad. El escri-

tor, cuando redacta un guión, no escribe una historia, sino que describe una película. Las primeras películas se hicieron adaptadas de novelas u obras de teatro. La gente iba a ver lo que había leído y, más tarde, con la llegada del cine sonoro, a oírlo. A veces la adaptación es muy subjetiva, pues lo que le interesa al director es una visión muy personal de la obra que adapta; puede ser incluso una adaptación parcial. Las adaptaciones no constituyen, en principio, algo negativo, y no son siempre el medio en el que la Literatura aparece con mayor fuerza o expresión dentro de la pantalla. Lo que hace perversas a las adaptaciones es la capacidad de ilustración del cine. Hay muchas películas que son meras ilustraciones de libros; sólo aspiran a que el lector de un determinado libro vea ahora en la pantalla lo que leyó antes en sus páginas. Ésas son las verdaderamente peligrosas y, por otra parte, las preferidas por los autores literarios. Hay escritores que han intentado la aventura de rodar sus propios libros; experiencia casi siempre catastrófica, porque el público, cuando se sienta en la butaca, lo que exige es ver cine. Una película ha de aparecer en la pantalla como si su antecedente no existiera, aunque se trate de *Don Quijote de la Mancha*. Cukor fue despedido por la Metro Goldwin Mayer cuando empezó a dirigir la adaptación de un gran *best seller*, la novela *Lo que el viento se llevó*, porque su versión era demasiado creativa para los propósitos de la compañía.

El guión es la preparación literaria del rodaje. Pero el guionista no cuenta solamente una historia, sino que describe una película, se inventa las imágenes de una historia. Es el primero que ve la película. En el guión nos describe la película que sólo él ha imaginado o visto. Esto es lo que hace que una película esté o no en un campo cinematográfico. De ahí que haya directores que aunque hagan películas muy vistosas y costosas, no están haciendo cine. La imagen tiene sus leyes que no



José Luis Borau (Zaragoza, 1929) es licenciado en Derecho por la Universidad de Zaragoza. Estudió Dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía, con Premio Nacional Fin de Carrera. Fue catedrático de la citada Escuela, en la especialidad de Guión. Actualmente es presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, y de la Fundación Viridiana, a la vez que codirector de la Semana de Cine Experimental de Madrid. Además de productor de películas como *Mi querida señorita* (1971) y *Camada negra* (1977) ha dirigido *Hay que matar a B* (1974), *Furtivos* (1975), *La Sabina* (1979), *Río abajo* (1984), *Niño Nadie* (1996) y la serie *Celia*, para TVE (1992). Entre otros premios, posee la Concha de Oro del Festival de San Sebastián (1975), el Gran Premio de Cartagena de Indias (1977), el Oso de Plata del Festival de Berlín (1977) y la Medalla de Oro del Festival de TV de Nueva York. En 1988 obtuvo la Medalla de Bellas Artes.

podemos saltarnos. Ha de ser, en primer lugar, una imagen *rica*. En una imagen pasan muchas cosas a la vez: el espectador cuando ve una imagen contempla a los personajes, oye lo que dicen, ve objetos o personas al fondo, y en él se producen mil asociaciones de ideas. Y cuando una película no va sirviendo cosas al espectador, éste se aburre. Una imagen cinematográfica tiene que ser como un *iceberg*, del que sólo

vemos la tercera o cuarta parte. Lo que le confiere peligrosidad y fascinación son las partes que no se ven.

Una imagen vale por lo que hay detrás de ella. Imagen rica, pues, y *realista*, pero no en el sentido real. La realidad no expresa nada. Cuando digo realista, me refiero a que tiene un significado. Esto también ocurre en la Literatura, que es una imagen de la realidad. Las imágenes tienen que parecer reales, sin serlo. El guionista, a la hora de inventar una imagen, precisamente ha de eliminar la ganga que ofrece la realidad, que no es expresiva y entorpece la narración. La imagen ha de ser también *progresiva*: no se pueden repetir los incidentes físicos o materiales (que las puertas se abran y se cierren, por ejemplo). Se tienen que tener en cuenta las imágenes del mismo corte que han venido antes de ella y las que han de venir después. También ha de ser *expresiva*. Deben aparecer unos elementos determinados que caracterizan a esa imagen, para que ésta exprese lo que se quiere en un momento dado. Y la condición esencial es que en una película sólo se debe ver lo que merece la pena ser visto. El resto pesa, aburre y distrae. Hay que encontrar el modo de que mientras ocurre algo nos enteremos de otra cosa.

La imagen tiene dos componentes: el visual y el sonoro. El guionista describe lo que ve y levanta acta de lo que oye. Los diálogos son, en cierto sentido, lo más difícil de hacer en una película. En *Bienvenido Mister Marshall* el guión es de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, pero los diálogos, al menos los definitivos, los escribió Miguel Mihura, que antes de pasarse al campo teatral era un guionista muy bueno. Los diálogos han de sonar como habituales y al tiempo dar el tono de la película, informar sobre la psicología del personaje. Una película es buena por la calidad (no cantidad) de sus diálogos. Si éstos son literarios o teatrales, la película será más literaria o teatral. Los diálogos son una parte de la imagen y sólo se pueden admitir en

cuanto completan la imagen y le añaden lo que ésta no puede por sí misma expresar. La completan; nunca la sustituyen ni repiten lo que se ve. No hay que redundar con el diálogo lo que expresa la imagen. Tampoco puede contradecir el diálogo el contenido o el estilo de la imagen. *Paisá*, de Rossellini, por ejemplo, no admitiría diálogos poéticos.

Lo que hace que una película sea literaria es que los diálogos son literarios o teatrales («teatrales» en el sentido de que *explican lo que está ocurriendo* en presencia del espectador, lo que éste ve). Lo que en teatro se justifica, en cine es intolerable. En vez de completar la imagen, la redundan. Los diálogos literarios transportan la acción del momento fuera de la presencia. En una película no cuenta más que lo que se ve. Quizá por eso cuando tratamos de adaptar a Valle-Inclán, fracasamos irremediablemente. No se pueden llevar sus obras al cine, porque o prescindimos de sus diálogos, y queda entonces la pura acción que no es tan rica, o los personajes tienen que decir lo que impunemente dicen en escena, y que en el cine no pueden decir.

Y no sólo los guionistas literaturizan el cine; también lo hacen los directores. En particular los que tienen orígenes teatrales. Nombres tan aparentemente indiscutibles como Kazan o Visconti o el mismo Bergman, denotan la concepción teatral de lo que ruedan. El director de teatro está acostumbrado a la *representación*; confía en un vestuario, un decorado y unos actores maravillosos. Pero en cine no basta con rodar una representación. El afán por rodar lo que tienen delante y no anteponer lo que se necesita para componer una imagen es típico de los directores de teatro y de televisión, que muchas veces convierten la imagen cinematográfica en una reproducción de una representación. *Gritos y susurros* es una maravillosa representación, donde todos los personajes se mueven con un ritmo muy particular; los colores blanco, rojo y negro contribuyen a esta ex-

quisita representación.

Las consecuencias de la literatura no asimilada en el cine son funestas. Los criterios literarios alejan al público que sólo va al cine para ver. Los acentos literarios les sobran. Una película poética no se hace con poesía. Ésta resulta una vez terminada la película. Cuando la recordamos, nos damos cuenta de que era poética. Si algo es importante, se tiene que ver. Y es más: la película, la imagen, sólo trata directamente, en primer término, de lo que se ve o de lo que se puede deducir inmediatamente de lo que se ve. Las películas se valoran y se recuerdan por la impresión creativa que nos han causado sus imágenes. Todos recordamos al Charlot que se come las botas, chupa los clavos como si fueran huesecitos de pollo: son pequeñas imágenes que resisten el paso del tiempo. Aplicar un criterio cinematográfico a la Literatura es tan desastroso e inútil como proceder a la inversa. Una película buena, que nos haga disfrutar y, más tarde, pensar y recordarla, no se puede describir. Se suele contar el tema, el desarrollo de la acción, el desenlace. Cuando la película termina, tras su último plano, es cuando ya podemos adelantar ese sentimiento poético del que echará mano el crítico o el espectador para valorar la película. Ése es el único momento de ella en el que nos podemos permitir un instante de poesía.

El cine en el quehacer literario

Lo que aquí nos importa no es repasar la presencia del cine en la Literatura, sino las consecuencias que esa presencia tiene en el proceso literario. No podemos obviar la presencia del cine en la Literatura, que en el caso español es muy peculiar e importante, más que en otras literaturas de nuestro entorno. Las obras de Valle-Inclán están llenas de efectos cinematográficos: todos conocemos los efectos de luz y sombra de *Luces de bohemia*. Baroja confesó que le gustaría escribir argumentos ci-

nematográficos. Benavente acabó dirigiendo películas. Arniches fue desde el principio fiel al cine. Pero cuando el cine irrumpe en la literatura española con una fuerza sorprendente e inesperada es con la Generación del 27. El cine entra entonces por la puerta grande de la poesía, y más tarde de la novela, causando un pequeño terremoto en el restringido mundo poético oficial: Juan Ramon Jiménez, los Machado, Alberti, Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén... se hacen eco del cine en sus poemas.

En la prosa ocurre lo mismo. Francisco Ayala, en *Polar estrella* describe la fascinación de un ser mítico que es Greta Garbo. En *Hora muerta*, otro relato de este autor, se adelanta en muchos años a Woody Allen, cuando en *La rosa púrpura del Cairo* un personaje sale de la pantalla y consuela a un espectador. En *El pájaro pinto*, Antonio Espina llega a decir que la literatura tendrá que conformarse en el futuro según el patrón cinematográfico. Esa presencia de la cinematografía en la Literatura se mantiene después del 27. En 1936 se publica la novela de Carranque de Ríos, un discípulo de Baroja, titulada *Cinematógrafo*. El cine aparecerá en muchos cuentos de Ignacio Aldecoa; y en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, entre otros muchos casos.

Escritores con una formación cinematográfica evidente son Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Juan Marsé, etc.; y en el teatro, Jardiel Poncela escribe *El amor sólo dura dos mil metros*; Carlos Fuentes imagina en *Orquídeas a la luz de la luna* un diálogo imposible entre María Félix y Dolores del Río.

Otra forma que tiene el cine de aparecer en la Literatura es adoptando las técnicas narrativas cinematográficas; tema estudiado por Manuel Alvar en su ensayo *Las técnicas cinematográficas en la novela española de hoy*. En la poesía son ejemplos Guillermo de Torre, Vicente Aleixandre, Salinas, Cernuda, y Lorca con su *Poeta en Nueva York*, obra que bebe directamente del

cine: hay en ella muchas visiones cinematográficas de la ciudad. Otros ejemplos muy claros son *La colmena*, de Cela; *La noria*, de Luis Romero; o *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, tan relacionado con el neorrealismo italiano. *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, repite la misma estructura narrativa de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles. En la novela *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig, cada capítulo comienza con una escena de una película famosa.

Muchos escritores actuaron como críticos de cine antes de ser autores y es normal que trasvasen su experiencia a la literatura. El mexicano Alfonso Reyes fue el primer crítico de cine que escribió regularmente en publicaciones periódicas. Él y Martín Luis Guzmán, ambos bajo el seudónimo de «Fósforo», hacen crítica de muchas películas que se estrenan en Madrid. Es también el caso de Benjamín Jarnés, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Alejo Carpentier, Cabrera Infante, César Vallejo, Borges; todos ellos fueron críticos, antes o a la vez que autores: Eduardo Mendoza, Vicente Molina Foix, Ernesto Sábato... Incluso Azorín, en sus últimos años, escribió sobre cine en las páginas de *ABC*.

Así pues, el cine puede estar en la Literatura con una presencia temática y con una secuela técnica. Hoy, sin embargo, el cine influye en la Literatura en el sentido de que le proporciona imágenes. Hay escritores que no pueden despegarse del conocimiento cinematográfico. Muñoz Molina, por ejemplo, cuenta siempre con el cine en sus novelas (*El invierno en Lisboa* o *Belletré* aparecen repletas de imágenes cinematográficas). También el cine está presente en todas las invenciones de otro gran aficionado, Javier Marías. Las imágenes dominan la literatura actual y exigen un tiempo distinto. Hoy es muy difícil que una novela mantenga el tiempo exclusivamente literario. En el cine va todo muy deprisa. Y el autor tiene que saber que corre el riesgo de aburrir al lector si no incorpora

otro ritmo —el de las imágenes— a que está acostumbrado aquél. La literatura actual tiene planteado un desafío con la acción. Y las imágenes tienen también su condicionamiento. Es perfectamente lícito que en un libro se nos describan imágenes cinematográficas para contar una historia; lo que ya no lo es tanto es descomponer un relato en imágenes, que es justamente lo que ha de hacer el director, y antes el guionista, de una película. Pero no se puede actuar igual con un relato; hay que contar lo del mejor modo para expresar el contenido, el significado de esa narración.

El escritor es menos libre ahora. No puede contar, por ejemplo, cómo es Nueva York, porque es muy probable que el lector ya la conozca. Puede, si acaso, contar al lector cuál es el espíritu de la ciudad, o aspectos determinados que resultan invisibles para la cámara cinematográfica. No se puede prescindir de lo que sabe el lector. Y mayor error que describir en un libro lo que el lector ya conoce es describir las imágenes que el espectador ha visto antes en el cine. Cada vez hablamos menos de realidades; hablamos de supuestas realidades, de imágenes a las que se han reducido esas realidades, y poco a poco nos vamos distanciando dentro de una neblina cultural que separa la información de la realidad.

La literatura sobre la Literatura, en el caso español, existe ya desde el *Quijote*. Borges es un escritor culto; describe mejor la realidad echando mano de la Literatura. También en el cine, a partir de 1959, de la *nouvelle vague* (Chabrol, Truffaut, Godard) se rompe con el neorrealismo, que era un esfuerzo por acercar la realidad a la pantalla, y el cine se empieza a hacer sobre el cine. Los nuevos realizadores, que viven al calor de las filmotecas y descubren valores cinematográficos perdidos u olvidados —por ejemplo, reconsideran a Hitchcock como un auténtico creador e inventor— y sus películas se apoyan en películas de otros autores. *Los 400 golpes*, de Truffaut, no podría haber

existido sin Rossellini, Renoir y otros cineastas. Todo el cine a partir de entonces, sobre todo en Europa, es un cine culto.

El cine no es buen consejero de la Literatura. A través de esa atención primordial del autor de una novela a la acción y a la imagen, se pierde uno de los valores literarios: el de la prosa literaria. Los libros que hoy en día proporcionan imágenes se limitan a describirlas. Han perdido esa voz literaria que es consustancial a la Literatura. Se ha perdido el estilo, que es una quintesencia del carácter, de la cultura, de la ideología. *El estilo es un espejo que crea lo que se refleja*, dice Borges.

En mi opinión, la Literatura no se extiende con el Cine, sino que se construye, se ve recortada por él. La fotografía, por ejemplo, no perjudicó a la pintura, sino que hizo que ésta se revalorizara más por sí misma. El medio se convirtió en el mensaje. De ahí que a partir de la fotografía, y del impresionismo, se pintase de otra manera. Se supuso que ya no tenía sentido pintar lo que se veía. La cámara fotográfica siempre lo reflejará mejor. Interesará pintar la luz o un proceso psicológico. Lo mismo ocurrió con el teatro y el cine. Cuando apareció el segundo y fue desarrollándose, la gente dejó de ir al teatro y se pasó al cine; con lo cual las obras teatrales han de ser ahora más teatrales. El teatro ha profundizado en esa reducción. El cine le ha perjudicado como espectáculo de masas, pero no en cuanto teatro. Y el mismo fenómeno se dio más tarde con la aparición de la televisión. Por ello no se tolera hoy que una película se parezca a la televisión. Al cine cada vez va menos gente, se ha convertido en una manifestación cultural.

Lo mismo ha ocurrido con la Literatura. El cine ha constreñido las perspectivas de la novela. Hoy día un libro tiene que hablarnos con una voz que sólo podemos encontrar en un libro. A partir de ahora y gracias en cierto modo al Cine, en el cesto literario sólo cabrá la Literatura.

Literatura y cine: reflexiones 'ad infinitum'

Muchas obras literarias tienen hoy, por otra parte, un origen cinematográfico. Es éste un fenómeno relativamente reciente. Buena parte de las obras teatrales de Miguel Mihura fueron antes guiones; y si exceptuamos la obra teatral *Tres sombreros de copa*, durante muchos años Mihura fue un escritor cinematográfico, algunas de cuyas invenciones adaptaría él mismo a la escena (*Mi adorado Juan*, *Una mujer cualquiera*). Luis Alcoriza aseguraba siempre que Gabriel García Márquez había empezado a escribir *Cien años de soledad* partiendo del material sobrante de un guión hecho para el propio Alcoriza, *Presagio*. Hay un efecto boomerang o un viaje de ida y vuelta en muchas obras literarias. Jesús Fernández Santos escribió a fines de los sesenta *Extramuros*, un guión que no llegó a ser película, y lo convirtió en novela. Más tarde la novela fue adaptada con el mismo título. Y ese es también el caso de Mario Vargas Llosa con *Pantaleón y las visitadoras*. Fue primero un guión; luego se publicó la novela y mucho más tarde se hizo la película. Otro caso similar fue *El heso de la mujer araña*, de Manuel Puig. Cada día resulta más frecuente que los orígenes de una obra literaria tengan naturaleza cinematográfica.

Una película es, como una novela, un espejo a lo largo de un camino; a veces esos dos espejos se acompañan y se reflejan a sí mismos. Son un espejo frente a otro espejo; las imágenes de uno se reflejan en el otro y viceversa. Imágenes que producen imágenes; imágenes de imágenes, en una serie fantástica e inacabable, que no se sabe ni dónde ni cuándo termina. Son reflexiones «ad infinitum».

El cine nos ha dado una muestra memorable de ese fenómeno cuando Orson Welles en *Ciudadano Kane* irrumpe en un plano donde se ven espejos frente a espejos que se pierden en el infinito. Esas imágenes que se repiten unas a otras, que se completan, que se

contradicen, es difícil decir cuándo tienen un origen literario o cinematográfico.

Cuando seguimos una historia en el cine, no sólo nos enteramos de lo que le ocurre a uno u otro personaje; si la película es buena, esas imágenes nos hablan de muchas más cosas: del país, de las ideas políticas o morales del autor. La imagen habla por todos lados y a la vez. Esas imágenes reflejadas *ad infinitum* enriquecen al cine. Se procrean unas a otras, como las ideas. Hay una elucubración visual tan absorbente como la ideológica o moral. Hay películas que transcriben esta sensación. A veces ese espejo que reproduce las imágenes del otro espejo reproduce las imágenes propias del autor.

Hay autores cinematográficos que llegan a un punto en su vida en el que dejan de investigar y se dedican a reproducir las imágenes que antes crearon. De ahí que se oiga decir que un autor se repite. No es que se repita. Es que hace películas sobre sus propias películas.

El Cine necesita a la Literatura para no caer en imágenes vacuas, como ocurre con muchas películas americanas de hoy en día; necesita un sedimento, una categoría que sólo proporciona la Literatura. Y ésta también necesita al Cine.

No es bueno para el lector ni para el espectador que se advierta el esfuerzo de un autor por hacer una buena película o una buena novela. Cuando leemos a Ramón Gómez de la Serna, sentimos al escritor en busca de imágenes, de paradojas e inventos de todo tipo. Y lo mismo ocurre con algunos directores de cine. Rossellini, en cambio, no da la sensación de que haya habido una cámara entre él y el espectador. La Literatura y el Cine van detrás de la vida, pegados a ella. Lo que se interponga entre la vida y el autor será un obstáculo cultural. En el Cine debe intervenir la Literatura y a la inversa; las imágenes más valiosas de ambos medios de narración necesariamente tienen que ser una conjunción de los dos, reflejadas en sus respectivos espejos. □