

## William Faulkner y el cine: una saga de equívocos

Marcelo G. Burello

UBA/FUC

*Some good pictures come from Hollywood. God knows how, but they do.*

William Faulkner <sup>1</sup>

Faulkner y Hollywood, o mejor, Faulkner y el cine: todo un tópico de los estudios sobre “adaptación” fílmica. Los mitos que se han ido acumulando y que hoy circulan son diversos y a menudo contradictorios. Que Faulkner fue rechazado por la maquinaria hollywoodense, incapaz de comprenderlo y dejarlo “expresar”. Que Faulkner era un creador demasiado experimental como para condescender a la pantalla grande (por no hablar de la pequeña “caja boba”). Que Faulkner hizo pocas películas, por el motivo que fuera, pero todas excelentes e innovadoras. Que nadie lo quería, o que todos lo amaban. Que hizo todo lo que hizo en cine por dinero, o que no ganó ni un centavo. Que solo colaboró para adaptar sus novelas y cuentos, pues no era un “guionista” original. Que entendía al dedillo la lógica de los géneros y se adaptó al sistema hasta pasar desapercibido y colaborar silenciosamente en numerosos éxitos...

Trataremos de aportar elementos concretos para abonar a la elucidación de estos equívocos, comprensibles por recubrir a una “vaca sagrada” del modernismo literario que trabajó durante más de treinta años para Hollywood y la televisión norteamericana al parecer sin mayor pena ni gloria.

### I. Del cine hacia Faulkner

Los estudios sistemáticos de la interrelación entre el cine y la literatura, y por ende de ese campo intermedio que constituye la adaptación fílmico-literaria, comenzaron “oficialmente” en la década de 1950 y a ambos lados del Atlántico (pensemos, por ejemplo, en André Bazin, en Claude-Edmonde Magny, en George Bluestone). De hecho, ya en 1951 Arnold Hauser había denominado “Bajo el signo del cine” al último capítulo de su *Historia Social de la Literatura y el Arte*, aventurando algunas

---

<sup>1</sup> Phillips, 1988: 181.

apreciaciones sobre los efectos del arte cinematográfico en las artes y la cultura occidental, aunque sin avanzar demasiado en especificidades que superaran la crítica general de los efectos culturales y perceptivos del cine (un tipo de crítica, por lo demás, preconizada en el campo germánico por Siegfried Kracauer y Walter Benjamin ya en la época de entreguerra). En todo el tiempo que ha pasado desde entonces, los estudios puntuales sobre diversos autores han aumentado considerablemente (es palmario que casi todo escritor activo desde comienzos del siglo XX hubo de verse afectado por el nuevo medio), y las comparaciones lineales entre lenguaje literario y lenguaje cinematográfico, que a menudo confundían una mera relación intertextual con una compleja relación transmedial, pasaron de la ingenua identificación de homologías a la suspicaz detección de analogías, resignándose a hallazgos discretos. Hoy, ya bien entrados en el siglo XXI, podría decirse que el rastreo de la influencia del lenguaje audiovisual por sobre el lenguaje escrito se da en dos escalas, no siempre fáciles de discernir en algunos especialistas. En un nivel general, macroscópico, se describe el impacto cultural de la irrupción del cine –y luego de la televisión- en términos de una alteración de la cosmovisión (en el orden de lo espiritual-conceptual) y de la percepción (en el orden de lo sensual-sensorial), documentando más concretamente nociones pioneras tales como las de “aceleración de la experiencia” o “espacialización del tiempo”; estos abordajes propenden a la crítica negativa, hay que decirlo, y el concepto de distracción suele ser el mascarón de proa del ataque con el que se evalúa la situación del literato –y del artista en general- en la sociedad contemporánea. En un grado más microscópico, de análisis inmanente, se intenta registrar instancias que acrediten la incorporación de elementos audiovisuales –tanto temáticos como formales- en la escritura; aquí tradicionalmente se invoca un arsenal de técnicas y recursos que incluyen los juegos de montaje y de variación de punto de vista, así como ciertos personajes y tópicos desarrollados (y de hecho, explotados) por el cine, como el tipo del *gangster* o la situación del rescate a último momento, y por lo general el tono es positivo, en tanto se trata de dar cuenta de una cadena de productividad. (Por cierto, gran parte de dicho bagaje dista de ser una exclusiva invención cinematográfica, y en cada caso es imperativo reposicionar la supuesta “revolución” que el cinematógrafo habría supuesto a fines del siglo XIX; algunos pasajes de Flaubert o de Dujardin bastan para desmentir ciertos supuestos hallazgos narrativos por parte del lenguaje fílmico.)

Junto a sus compatriotas y coetáneos John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway, William Faulkner suele ser uno de los *leading cases* en este contexto. Solo sus dos novelas escritas sucesivamente entre 1929 y 1930, *The Sound and the Fury* y *As I Lay Dying*, por no enumerar otras de sus obras, le granjearon un lugar permanente e indisputable en el panteón de los “grandes-escriitores-bajo-el-signo-del-cine” (ambos habían nacido casi en simultáneo, de hecho), y desde esa década de 1950 no ha dejado de ser invocado como un modelo consumado de asimilación y reelaboración del lenguaje fílmico para llevarlo a la composición de verdaderas obras maestras de la narrativa contemporánea. Así, el primer libro íntegramente dedicado a ponerlo en relación con el cine señalaba casi al comienzo que “*he is the most cinematic of novelists. Such techniques as montage, freeze-frame, slow motion, and visual metaphor abound in his fiction*”, para luego añadir que “*It is even arguably that Faulkner picked up these techniques from film itself, or from writers who were, as Gertrude Stein put it, ‘doing what cinema was doing’*” (Kawin, 1977: 5). El polisémico atributo “*cinematic*” ha sido muy debatido desde entonces, pero la idea de que las novelas del autor abundan en técnicas propiamente fílmicas quedó instalada, para bien o para mal. Sugestivamente, este mismo párrafo introductorio pone en duda que haya sido propiamente el cine lo que motivó ese giro experimental –por así decirlo– en la prosa del escritor (como se sabe, sus primeras tres novelas –*Soldier’s Pay*, *Mosquitoes* y *Flags in the Dust* (*Sartoris*)- no muestran síntomas de tal estilo). La paráfrasis de Gertrude Stein nos recuerda que Joyce y Eliot (y por extensión, Pound) ya escribían retroalimentándose del cine, por un lado, y de la alta literatura europea, por el otro, en una sinergia donde resulta imposible trazar causa y consecuencia. Y Faulkner, por supuesto, leía esos autores e iba al cine al mismo tiempo (dos “obligaciones” del momento para cualquiera con inquietudes espirituales), de modo que habría una doble influencia modernista, si se quiere, de parte del lenguaje fílmico en sí y de parte de los literatos ya influidos por el que Riccioto Canudo denominara “séptimo arte”.

Porque es preciso insistir en esto, contra la leyenda que el propio escritor tejió: William Faulkner asistía mucho al cine, al menos en su infancia y juventud (G. Phillips lo subraya justamente para desmitificar ciertas creencias erróneas). Sabemos que era admirador de los filmes épicos de D. W. Griffith, por caso, y que era un habitué de la sala de cine junto a sus hermanos. Sus declaraciones al respecto, no obstante, siempre

fueron peyorativas,<sup>2</sup> con una empecinada y astuta actitud de negación o desdén. Casi podría hablarse de una campaña de su parte para desmentir todo interés en el cine: piénsese en la representación negativa que siempre tiene el mundo del espectáculo en su narrativa (en especial su relato “The Golden Land”, publicado en *American Mercury* en mayo de 1935), su declaración de que tenía dos “sectores mentales” distintos para cada arte,<sup>3</sup> y sus comentarios mitad amargos, mitad cínicos sobre Hollywood y la cinematografía en general, que van desde su confesión de que solo le gustaba Mickey Mouse hasta sus explícitas suscripciones a la política de “*take the money and run*”, tan común entre los artistas e intelectuales que solo miraban por sobre el hombro al mundillo del espectáculo y se atenían a cobrar los jugosos cheques de sus prestaciones mercenarias, sin mayores pretensiones estéticas.

La localización de influencias constatables del lenguaje fílmico sobre la escritura literaria, que antes definimos como un método inmanente, es un juego prometedor, en apariencia, pero que al final puede revelarse fútil, hasta caprichoso, y tanto más si el propio escritor se ha resistido a él y ha sembrado pistas falsas cuanto pudo. Algunos intentos de tender puentes entre la narrativa de Faulkner y el lenguaje fílmico, así, suelen incurrir en vaguedades o platitudes típicas de este tipo de estudios comparativos, donde se procura equiparar lo incompatible, si no inconmensurable. Es indudable que el estiramiento o la condensación temporal en los relatos escritos (algo común desde Homero) de alguna manera anticiparon la cámara lenta o el montaje americano en el cine, pero la concatenación de planos en un film no guarda directa relación con la yuxtaposición de voces narrativas en una novela, y esta suele ser la equívoca clave con la que se aborda al autor en este comparatismo jibarizador.<sup>4</sup> Desde que el pionero estudio de C. E. Magny (valioso y exculpable, si se quiere, por su condición temprana) instaló la hipótesis de una relación lineal entre los filmes y la moderna novela norteamericana,<sup>5</sup> incorporando a Faulkner en la segunda parte del volumen como un miembro destacado de la generación de novelistas involucrados

---

<sup>2</sup> Por ejemplo: “*Movies and I don’t agree chronologically. In Oxford there is one show at seven o’clock, and the town goes to bed at nine-thirty. It’s not that I don’t like the movies, but my life just isn’t regulated that way*” (Phillips, 1988: 7).

<sup>3</sup> Es fama que le dijo a su editor Malcolm Cowley que tenía su trabajo para cine “locked off into another room” (cit. por R. Hamblin en Lurie & Abadie, 2014: 13). Asimismo, A. Nyerges se basa en Kawin para recordar la idea de las “dos habitaciones”, una para cosas buenas y otra para ganar dinero (ib., p. 47),

<sup>4</sup> Por ejemplo, James Mellard, quien señala que la yuxtaposición de escenas en *Sound & Fury* “se acerca a [...] la imagen cinematográfica” (1985: 95).

<sup>5</sup> La autora habla de una “imitación, consciente o no, de los procedimientos empleados en el film” por parte de la “técnica novelística” norteamericana y francesa (Magny, 1972: 9).

(aunque sin referirse mayormente a él como un caso de influencia cinematográfica evidente), el autor de *Sanctuary* aparece mencionado recurrentemente en los estudios sobre escritores “bajo el signo del cine”. Pero el saldo parece ser que en su narrativa es mucho menos lo que proviene de la pantalla que de sus lecturas o del *Zeitgeist* en general, donde el cine es tanto un emergente como un agente. En los últimos años, asimismo, más de un especialista ha percibido o creído percibir cierto influjo del *film noir* en los argumentos de algunas novelas de Faulkner. Que el “policial negro” como estructura esencial de la cultura urbana americana flotaba en el aire hacia la época en que Faulkner comenzó a escribir, la era de la “ley seca” y de la Gran Depresión, es una obviedad, pero el género se codificó en el cine en fecha algo tardía, recién hacia la II<sup>o</sup>GM, y la contaminación que pudo haber ejercido ese género cinematográfico en la parte más importante de la novelística faulkneriana es más bien improbable, o en todo caso, improbable. Tampoco este abordaje, por ende, tiene carga probatoria sobre una supuesta subsidiaridad de la escritura de Faulkner respecto de los aportes fílmicos.

## II. De Faulkner hacia el cine

A lo largo de tres décadas, William Faulkner realizó casi una cincuentena de trabajos como guionista, solo o en colaboración, ya sea con una historia original o no. Casi toda esa enorme producción ha permanecido oculta al público por muy diversos motivos (aunque con el correr del tiempo los estudios de Hollywood han permitido –o no han impedido- que se divulgue parte de la misma). Decisiones empresariales quisieron que una gran mayoría de esos textos nunca fuera filmado, y de hecho, ni siquiera ingresado en etapa de preproducción. Y de lo poco que sí llegó a la pantalla grande, a su vez, razones legales y contractuales determinaron que el escritor apareciera solo seis veces en las acreditaciones de títulos, en diferentes calidades -como responsable del guión propiamente dicho o del argumento- y nunca en solitario.<sup>6</sup> Todo eso, sin contar la televisión, para la que Faulkner también llegó a colaborar varias veces en las décadas de 1950 y 1960. De la “generación perdida” fue por lejos el autor que más se adentró personalmente en el *show business*,<sup>7</sup> y basta leer esa presencia continua en la monumental biografía de Joseph Blotner para darse cuenta de que fue algo más que un

---

<sup>6</sup> A saber: *Today We Live* (1933), *The Road to Glory* (1936), *Slave Ship* (1937), *To Have and Have Not* (1944), *The Big Sleep* (1945), *Land of the Pharaohs* (1955).

<sup>7</sup> Tanto más sorprende, por ello, una única incursión en el teatro, y ni siquiera cabal: *Requiem for a Nun* (1951), mitad novela, mitad drama.

mero caso de oportunismo episódico. Si además se contabilizan las decenas de adaptaciones de sus textos (casi siempre ajenas aun en vida del autor, pues lamentablemente sus escasas propuestas de auto-adaptación no prosperaron y tampoco fructificaron algunas negociaciones para que se sumara como colaborador), hechas tanto para la pantalla grande como para la pantalla chica, el corpus fílmico faulkneriano arroja una auténtica friolera de más de un centenar de productos (una cifra que no para de crecer, en vista de las adaptaciones que se hicieron en la década de 2010).

Como bien se ha señalado, sin embargo, William Faulkner pasó mucho más de su vida en Hollywood –o sus cercanías- que el tiempo que pasó en New Orleans o en París, y comparativamente se ha hablado muchísimo menos de ello. El motivo es cultural, está claro: desde la alta cultura es un nombre insustituible de la literatura moderna, pero el cine de por sí es un fenómeno de masas, y peor aún, la contribución del autor dista de ser sobresaliente... En términos de repercusión, sus Premios Pulitzer y Nobel no pueden equipararse a un par de discretos éxitos de taquilla, tanto más porque estos últimos al parecer respondieron más al magnetismo de la pareja Bogart/Bacall que a los respectivos guiones. Y como ya hemos puntualizado, él mismo promovió esa asimetría de valor cuanto pudo, culposa y maliciosamente.<sup>8</sup>

Por supuesto, no es que se haya escrito excesivamente poco sobre el tema. Comenzando por la tesis doctoral de George Sidney en la década de 1950, un trabajo seminal que permaneció inédito e inaccesible salvo para algunos especialistas, la lista de estudios específicos incluye algunos artículos y capítulos de investigadores y biógrafos (como J. Blotner en los años sesenta), los libros monográficos de B. Kawin en los setenta y de G. Phillips en los ochenta, los ciclos de conferencias “Faulkner & Yoknapatawpha” dedicados especialmente a Faulkner y el cine (en 1978 y en 2010), el número del *Faulkner Journal* dedicado al asunto (2000-2001), y nuevos artículos académicos e incluso volúmenes enteros en el siglo XXI... El catálogo, así, muestra un continuo resurgir de la numerosa -pero infructuosa- relación de Faulkner con el cine norteamericano, y hoy es más que oportuno el título de la antepenúltima colaboración al

---

<sup>8</sup> Respecto de su labor como guionista, cabe citar *in extenso* el párrafo inicial de una especialista: “‘If I didn’t take, or feel I was capable of taking, motion- picture work seriously, out of simple honesty to motion- pictures and myself too, I would not have tried’. So declared William Faulkner to Jean Stein in his 1956 *Paris Review* interview. Yet just one year earlier, in March 1955, he had written to his editor, Saxe Commins, ‘I have never learned how to write movies, nor even to take them very seriously’” (Sarah Gleeson-White, 2017: 1).

respecto: “Faulkner and Hollywood: A Call For Reassessment”, de Robert Hamblin. Tracemos una breve revaloración de esa confusa historia de amor y odio, entonces.

Lo primero que hay que decir es que William Faulkner llegó a Hollywood por sugerencia del realizador Howard Hawks, que había leído algunos cuentos suyos, y no novelas. Esto puede parecer un detalle menor, pero ciertamente no lo es, pues coloca el desembarco del escritor en el séptimo arte bajo el manto de un equívoco: Faulkner escribió cuentos toda su vida, pero sin concederles jamás la importancia que les concedía a sus novelas,<sup>9</sup> y ciertamente hoy se lo recuerda muchísimo más por sus narrativas largas que por las breves (pese a que entre éstas se cuentan pequeñas obras maestras). Su “padrino cinematográfico”, en cambio, vio el filón productivo del cuentista, no del novelista, justo en el momento en el que el proyecto novelístico de Faulkner estaba cuajando de lleno, es decir, a comienzos de la década de 1930, y esta asincronía sin duda sentó malas bases de entrada (pese a que no empañó en absoluto la muy cordial relación entre Hawks y Faulkner).

En este sentido, hay un segundo punto que es mucho más imperativo esclarecer, y que al parecer todavía no ha sido puntualizado por nadie. Además de lo dicho, Faulkner llegó a Hollywood cuando se constituían en simultáneo dos fenómenos más o menos concomitantes y determinantes para el arte cinematográfico norteamericano (y mundial), pues ambos obedecían a los problemas de la recepción: la aplicación del llamado “Código Hays”<sup>10</sup> y la endocodificación e inmediata consolidación de los géneros.<sup>11</sup> Se trataba de dos sistemas de convencionalización de los filmes (uno, exógeno, proveniente del ámbito legal, y otro, endógeno, emanado de la ya no tan incipiente serie cinematográfica), dos estrategias pergeñadas para volver más predecibles y calculables las expectativas comerciales de productos costosos como eran las películas. Y aquí también resultó por demás inoportuno el arribo del nuevo maestro del relato hipermodernista americano, desatento a la censura y a la repetición de esquemas prefabricados: los filmes debían atenerse a recetas y fórmulas que limitaban enormemente la creatividad y la originalidad, e imponían límites burdos que iban desde

---

<sup>9</sup> Al respecto, sus declaraciones en diversas entrevistas son harto conocidas y citadas. Cfr. Ruppensburg, *passim*.

<sup>10</sup> Conocido así por Will Hays, presidente de la asociación *Motion Picture Producers and Distributors of America* (luego *Motion Picture Association of America*) entre 1922 y 1945, el “código” contenía una serie de lineamientos que los filmes debían respetar para poder ser exhibidos, y estuvo vigente desde aproximadamente 1930 hasta 1968, cuando fue sustituido por un nuevo sistema de calificación etaria.

<sup>11</sup> Cfr. al respecto el clásico de Altman, en especial caps. 2 y 3.

la mera duración (no menos de 80 minutos, pero tampoco mucho más de 90) hasta los temas y las historias.

Sintetizando muy bien muchas de las típicas asunciones erróneas, Kawin ha señalado:

*The received myths about his Hollywood work include: that he was simply a 'script doctor' [...]; that he did it all for money [...]; that he took film work seriously, but decided at last that he had no talent for it; and that the screen credits he received were rarely earned. At one time or another, each of these statements applied, but taken in a lump they are misleading. Many of the 48 films Faulkner wrote were entirely his own creations; 18 reached the screen in one way or another, and several of those are classics. At least three of the unproduced scripts –War Birds, Dreadful Hollow, and Stallion Road- are models of an intense professionalism” (1977: 68-69).*

Los clásicos fílmicos supuestamente abundantes y el “profesionalismo intenso” son nuevos “mitos” (algo endeables) con los que el estudioso quisiera contrarrestar los preexistentes, pero su señalamiento de que todas esas creencias solo se aplican por separado y según el caso es asaz lúcido. Porque en principio, es verdad, no hubo alevosa hostilidad entre Hollywood y Faulkner: los productores y realizadores de cine querían que los ayudara a contar historias, y él necesitaba dinero. Llegó en el peor de los momentos, justo cuando alcanzaba la cumbre como novelista y justo cuando el cine americano entraba en un proceso de homogeneización refractario para genios singulares. A la larga, empero, el vínculo fue más rentable para Faulkner que para Hollywood, y no produjo ninguna obra maestra, aunque *podría* haberlo hecho. El equívoco que surge de comparar lo escrito y lo guionado por Faulkner,<sup>12</sup> en todo caso, es responsabilidad de los investigadores y estudiosos, y menos gravemente, del público promedio, que piensa en términos homogéneos dos medios esencialmente distintos. Imaginemos la impresión que puede llevarse alguien que gustó del film *The Big Sleep* cuando comienza a leer la novela *The Sound and the Fury*; y pensemos al revés, qué habrá de sentir el atento lector de *Sanctuary* o *As I Lay Dying* frente a la proyección de una verdadera calamidad cinematográfica como *Land of the Pharaohs*. El nombre del

---

<sup>12</sup> Con “lo guionado” queremos decir lo efectivamente filmado, pues prácticamente nadie compara sus textos literarios y sus guiones como tales.



novelista y del guionista es el mismo, sí, pero... ¿no terminan ahí prácticamente las coincidencias?

### **Bibliografía**

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Trad. C. Roche Suárez. Barcelona: Paidós, 2000.
- Gleeson-White, Sarah (ed.). *William Faulkner at Twentieth Century Fox. The Annotated Screenplays*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Hamblin, Robert. "William Faulkner and Hollywood: A Call for Reassessment", en Lurie & Abadie (eds.), pp. 3-25.
- Kawin, Bruce. *Faulkner and Film*. New York: F. Ungar, 1977.
- Lurie, Peter & Abadie, Ann (eds.). *Faulkner and Film*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.
- Magny, Claude-Edmonde. *La era de la novela norteamericana*. Trad. C. Bosch. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972.
- Mellard, James. *La desintegración de la forma en la novela moderna*. Trad. A. Leal. Buenos Aires: Fraterna, 1985.
- Nyerges, Aaron. "Immemorial Cinema: Film, Travel, and Faulkner's Poetics of Space", en Lurie & Abadie (eds.), pp. 47-70.
- Phillips, Gene. *Fiction, Film, and Faulkner: the Art of Adaptation*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1988.
- Ruppersburg, Hugh. "William Faulkner's Short Stories", en *A Companion to the American Story*. Eds. A. Bendixen y J. Nagel. Chichester (UK): Wiley-Blackwell, 2010.