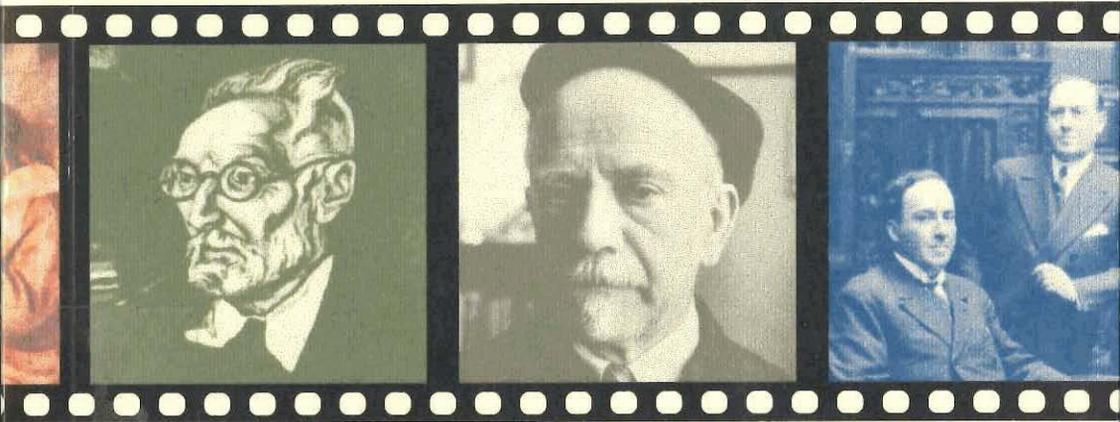


8 CALAS CINEMATOGRÁFICAS EN LA LITERATURA DE LA GENERACIÓN DEL 98

EDITOR:
RAFAEL UTRERA

ANTONIO CHECA • VICTORIA FONSECA
INMACULADA GORDILLO • VIRGINIA GUARINOS
M^a DOLORES MEJÍAS • JOSÉ LUIS NAVARRETE
ANA RECIO • RAFAEL UTRERA



SERIE COMUNICACIÓN

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS
SEVILLA

8
CALAS
CINEMATO
GRÁFICAS EN
LA LITERATURA DE
LA GENERACIÓN
DEL 98

R. 9661

Res.
1201

8 CALAS CINEMATOGRAFICAS EN LA LITERATURA DE LA GENERACIÓN DEL 98

EDITOR:
RAFAEL UTRERA



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
BIBLIOTECA

ANTONIO CHECA
VICTORIA FONSECA
INMACULADA GORDILLO
VIRGINIA GUARINOS
M^a DOLORES MEJÍAS
JOSÉ LUIS NAVARRETE
ANA RECIO
RAFAEL UTRERA

1219495

S E R I E C O M U N I C A C I Ó N

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS
SEVILLA

© De los autores

D.LEGAL SE-1.496-99

ISBN. 84-89769-13-3

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS

c/. LARAÑA, n.º 2

41003 SEVILLA (ESPAÑA)

Teléf. 95-4218065

e-mail: padillalibros@accesosis.es

ÍNDICE

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
LOS ESCRITORES DE LA GENERACIÓN DEL 98 Y EL CINEMATÓGRAFO: ADAPTACIONES FÍLMICAS DE SUS OBRAS <i>por</i> RAFAEL UTRERA	5
<i>LA NAO CAPITANA</i> DE FLORIÁN REY <i>por</i> ANTONIO CHECA	33
<i>LA DUQUESA DE BENAMEJÍ</i> DE LUIS LUCIA <i>por</i> INMACULADA GORDILLO	47
<i>ZALACÁIN EL AVENTURERO</i> DE JUAN DE ORDUÑA <i>por</i> JOSÉ LUIS NAVARRETE	67
<i>LA TÍA TULA</i> DE MIGUEL PICAZO <i>por</i> VICTORIA FONSECA	85
<i>LA BUSCA</i> DE ANGELINO FONS <i>por</i> MARÍA DOLORES MEJÍAS	103
<i>LA GUERRILLA</i> DE RAFAEL GIL <i>por</i> RAFAEL UTRERA	119
<i>BEATRIZ</i> DE GONZALO SUÁREZ <i>por</i> VIRGINIA GUARINOS	139
<i>LUCES DE BOHEMIA</i> DE MIGUEL ÁNGEL DÍEZ <i>por</i> ANA RECIO	165
BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y HEMEROGRAFÍA SELECCIONADA SOBRE CINE Y LITERATURA	179

**LOS ESCRITORES DE LA GENERACIÓN DEL 98
Y EL CINEMATÓGRAFO:
ADAPTACIONES FÍLMICAS DE SUS OBRAS**

por
RAFAEL UTRERA

Director del
Equipo de Investigación en Historia del Cine Español
y sus Relaciones con Otras Artes.
Universidad de Sevilla

LOS ESCRITORES DE LA GENERACIÓN DEL 98 Y EL CINEMATÓGRAFO: ADAPTACIONES FÍLMICAS DE SUS OBRAS

EN TORNO AL DISCURSO LITERARIO

El Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus relaciones con otras Artes (EIH CEROA) participó durante el año 1998 en algunos Congresos y Encuentros sobre la denominada Generación literaria del 98.

Así, el Congreso *Otros 98: Literatura y Cine*, con dirección académica de la Dra. M^a José Porro Herrera, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras (Área de Literatura) de la Universidad de Córdoba, se celebró en Pozoblanco los días 20, 21 y 22 de mayo de 1998. La proyección de diversas películas basadas en obras de autores noventayochistas, seleccionadas por los organizadores, permitió, más allá de su presentación, contribuir a su conocimiento con otras tantas comunicaciones en las que se ofrecieron los más significativos rasgos fílmicos en relación con la obra de origen. Estas aportaciones son las que ahora ven la luz. Las intervenciones de los Doctores Javier Tusell, José Romera Castillo, Borja de Riquer, Brigitte Magniem, aportaron significativas orientaciones sobre las artes plásticas, el catalanismo en la política

española, las nuevas concepciones y planteamientos en la novelística, entre otras cuestiones. Como clausura del encuentro, el director de este Equipo fue invitado a desarrollar el tema "La Generación del 98 y otros 98 ante el Cinematógrafo".

Del mismo modo, el Congreso *Reflexión sobre un Centenario*, dirigido por la Dra. Angelina Costa, de la Universidad de Córdoba, y patrocinado por la Diputación cordobesa, reunió los días 1, 2 y 3 de diciembre de 1998, a los Doctores Antonio Gallego Morell, Ricardo Senabre, Paul Estrade, Geoffrey Ribbans, Adolfo Sotelo, Luis Alonso Álvarez, Enrique Rubio Cremades, Ignacio Henares Cuéllar, Carmen Pena, Teodosio Fernández, M^a Fernanda García de los Arcos y Luis Iglesias Feijoo. Los temas literarios, sobre la diversa obra de Unamuno, Machado, Azorín, Baroja, Valle Inclán, Ganivet, alternaron con los relativos a la guerra hispanoamericana, la coyuntura económica de Filipinas, etc. Quien esto firma presentó la ponencia "Cinefilia y cinefobia en escritores del 98".

Todavía, antes de finalizar el año, en la ciudad alemana de Regensburg (Ratisbona), se celebró, entre el 9 y el 12 de diciembre de 1998, el Simposio Internacional *Los discursos del 98: España y Europa*, dirigido por el catedrático Jochen Mecke; el programa general se articuló atendiendo a los siguientes temas: "Discursos intelectuales del 98"; "Simbolismo, modernidad, decadencia"; "Cultura y Artes"; "Innovaciones estéticas"; "Cine y Medios de Comunicación"; "Tradición y Mitos", "Identidad y Alteridad" y "Cien años desde 1898". Participaron en los diversos bloques los doctores Inman Fox, José Luis Abellán, Christop Strosetzki, Jorge Urrutia, Richard Cardwell, Vittoria Borsó, Gonzalo Navajas, Serge Salaün, Germán Gullón, José Rafael Hernández Arias y Francisco José Martín, entre otros. Atendiendo a la invitación de su director, desarrollamos la ponencia "Los discursos

cinematográficos del 98: del europeísmo a la modernidad”.

En tanto no se publiquen las actas correspondientes de cada uno de los encuentros, sólo podrá tenerse una visión global y prematura. Ello no es obstáculo para adelantar algunas cuestiones planteadas en aquéllos y que, como anotaciones personales, con toda su carga de provisionalidad, pueden figurar en esta introducción.

La oportunidad del centenario puede ser clave para los futuros estudios historiográficos. Las diversas líneas de investigación impuestas en los últimos años han venido anticipando ciertas cuestiones. Un factor repetido en los congresos mencionados relega los términos “generación” y “98” en beneficio de “modernismo”; es decir, los planteamientos de contenido literario se priorizan sobre los vinculados a lo histórico. En cierto modo, las formulaciones que partiendo de Pedro Salinas, en la década de los 30, reafirmaron posteriormente Ángel Valbuena Prat y Guillermo Díaz Plaja, pueden cuestionarse entendiendo el movimiento de fin de siglo bajo perspectivas más abiertas, universales y heterogéneas.

Los términos “modernismo” y “noventayochismo” se interpretaron y explicaron como excluyentes, el primero excesivamente vinculado a situaciones idílicas y extrarrealistas mientras que el segundo se vio ligado a un reduccionismo de excesivas limitaciones sociopolíticas. Una interpretación restringida y separada de ambos conceptos limita el sentido de una vida cultural que, necesariamente, participó de mayores y mejores componentes susceptibles de ser analizados bajo perspectivas más selectivas. Parece avecinarse, pues, un cambio de rumbo, una nueva dirección, donde la lectura de específicos conceptos no tenga que tener necesariamente condicionantes ajenos.

Al tiempo, puede quedar en evidencia una cierta corriente que ha defendido tradicionalmente el retraso de nuestra

literatura respecto a las corrientes europeas coetáneas y donde el concepto de modernidad referido a la obra de los escritores finiseculares se ha puesto en entredicho. La puesta en común de una tan amplísima como ejemplar producción literaria puede encontrar un sentido más preciso y definido en el contexto general de la literatura europea y, en consecuencia, se podrá ver en qué medida las relaciones de nuestra literatura son más afines con la extranjera de cuanto anteriormente se había establecido. Dicho de otra manera, la respuesta que, en el futuro inmediato, se podrá ofrecer respondería a la pregunta de si las corrientes literarias producidas en la España de finales del XIX discurren por cauces semejantes a lo que se entiende por modernidad europea.

La debida contextualización socio-cultural no puede perder de vista la situación de una España que padecía un secular caciquismo y una periclitada oligarquía; unido ello a un corrupto sistema electoral, impedía desarrollar una estructura social conforme a los sistemas europeos vigentes; pero, por otra parte, una clase intelectual de marcados caracteres progresistas —vinculados a las actividades del Ateneo y de la Institución Libre de Enseñanza— accedía a la cultura europea y, desde el conocimiento de ésta, abordaba la preocupante realidad española.

Del mismo modo, la relación de esa literatura con otras artes y con los medios de comunicación, desde la prensa al cinematógrafo, ha aportado nuevos veneros cuyo carácter interdisciplinar contribuyen a un enfoque mucho más abierto del objeto de estudio. Una lectura pluridimensional de las prácticas estéticas permite arrojar luz, diferente, sobre el objeto de cada una de las artes o medios en relación con las demás.

Algunos de los congresos mencionados han orientado sus planteamientos y han conducido sus investigaciones hacia las prácticas existentes en la cultura española donde se inscribe el discurso noventayochista; entre otros, se han tenido en cuenta

los aspectos “filosófico-teológicos” que orientan un incipiente existencialismo, las “prácticas estéticas de la modernidad” que afectan decisivamente a la nueva creación literaria, la renovación de las categorías y los esquemas que han definido previamente el entramado necesario para catalogar “la generación” o los segmentos que la integran, la pertinente relación entre medios de comunicación al uso —la prensa especialmente— y los aparecidos en proximidad cronológica con el grupo literario —el cinematógrafo y la radio—. El conjunto de tales prácticas discursivas en su mutua interrelación puede aportar nuevos enfoques donde el signo de la modernidad lleva implícito la referencia a la europeización y, al tiempo, el interrogante sobre cómo se preserva la identidad española; en último término, los nuevos planteamientos centrarán el dilema de cómo se produce la renovación sin detrimento de una pérdida evidente de su esencialidad cultural. Las vinculaciones entre vanguardismo europeísta y las innovaciones habidas en la poesía, novela y drama españoles deben situarse en una adecuada interrelación que, desde otra perspectiva, aporte visiones más amplias y enfoques más pertinentes.

Las distintas orientaciones existentes en la escritura poética de nuestra literatura, entre el final del siglo y las décadas inmediatas, no son ajenas a cierta influencia europea donde, en concreto, la francesa resulta la más evidente. Del mismo modo, una renovación teatral, superadora de la comercialidad al uso, no tenía más remedio que incorporar los elementos peculiares del mejor simbolismo europeo, entendido ello como una modificación de las características del lenguaje y del espacio escénico.

Por lo que respecta a la presencia del cinematógrafo en el contexto de esta generación, un planteamiento válido es aquel que ha tenido en cuenta las distintas incidencias de un medio, el literario, sobre el cinematográfico, y viceversa; el pensamiento de los escritores respecto a un nuevo espectáculo

es recibido con displicencia por unos y con respeto por otros. Estos últimos permiten aventurar posturas más abiertas en adecuada consonancia con los postulados europeístas. Los nuevos medios visuales o audiovisuales se convierten en un nuevo ambiente para el discurso literario y, antes o después, acaba afectando a diversos procedimientos de la práctica literaria. Pero además, la literatura tiene que resituarse en el conjunto de otras actividades que obligan a una confrontación entre sí y entre medios de comunicación. Como entiende el doctor Mecke:

Sus técnicas sirven también como modelos para renovaciones estéticas que abarcan tanto procedimientos concretos como los principios mismos de la comunicación. Así la literatura transgrede el dominio del sentido simbólico con el fin de hacerse eco de lo real, de la contingencia o del mero ruido. La destrucción noventayochista de los moldes habituales de la novela por ejemplo, de la historia o del personaje, radica tanto en el rechazo de la novela realista como en la competencia de la prensa de masas, del cine o del gramófono.

EN TORNO AL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

En 1896 tiene lugar la primera proyección pública en Madrid del Cinematógrafo Lumiere, y, de inmediato, su expansión como entretenimiento de masas y vehículo de expresión artística. Los escritores que desarrollan su actividad literaria en los años inmediatos al acontecimiento coinciden en reaccionar, positiva o negativamente, ante el nuevo espectáculo, en unos casos, mostrando opiniones, generalmente desde perspectivas literarias, sobre la condición cultural y social del mismo y en otros, ofreciendo un novedoso intervencionismo en la industria bajo modalidades tan diversas como asesoramiento y producción, dirección e interpretación.

Ya Azorín en su artículo "El séptimo arte" publicado en *La Prensa* de Buenos Aires, describió, en 1928 (15 de abril), las actitudes de rechazo o aceptación mostradas por los intelectuales para con el cinematógrafo. Para él, unos reniegan de un espectáculo que se detiene en la ficción chocarrera y halaga el gusto ínfimo de la muchedumbre mientras que otros se muestran más discretos y sensatos. De modo semejante, Pío Baroja, en su intervención en el *Cine-club Español* (24 de febrero de 1929) con ocasión de la presentación de la película *Zalacaín el aventurero*, de Francisco Camacho, se catalogaría a sí mismo «un poco murciélagos, a veces pájaro, a veces ratón», frente a sus compañeros, que son amigos del cine o "cinematófilos" o enemigos del mismo o "cinematófobos"; los primeros «esperan del cine algo como el Santo Advenimiento»; los segundos, «auguran que, a fuerza de películas, iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana», según puede leerse en el número 53 de *La Gaceta Literaria*.

Unos y otros, más allá de su posterior adscripción a grupos literarios o generaciones, *modernistas, noventayochistas, no noventayochistas, coetáneos del 98*, etc., se mostraron, desde la literalidad de sus opiniones, más cinematófobos, como Miguel de Unamuno y Antonio Machado, o más cinematófilos como Ramón M^a del Valle Inclán, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Ricardo y Pío Baroja, Azorín, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra y Pedro Muñoz Seca, entre otros. En cualquier caso, téngase en cuenta que esta hipotética clasificación es tan pedagógica como arbitraria ya que sus posicionamientos respectivos han dependido de épocas y circunstancias; quienes antes fueron "pájaros" se convirtieron en "ratones", o viceversa, y acabaron siendo "murciélagos" (Baroja *dixit*).

Un recorrido por el universo de los autores nos permitirá comprobar, en paralelo con las alternativas azoriniana y

barojiana, las conexiones existentes entre su personal cosmovisión y su actitud para con el arte recién nacido; los escritores aquí referidos son exclusivamente aquéllos que han tenido adaptación de su obra en el cine español y a la vez el film ha sido seleccionado para ilustrar sesiones del congreso antes mencionado.

Ricardo Baroja: "La nao Capitana"

Este Baroja fue la personalidad más enigmática de la familia; en el libro *Gente del 98* trazó su propia semblanza de escritor, pintor, grabador y activo miembro de las tertulias literarias. Su obra *El Cometa* fue estrenada, sin éxito, por María Guerrero. Intervino, como actor y decorador, en el teatro *El mirlo blanco*, cuyas representaciones se efectuaban en su propia casa. Con *La nao Capitana* consiguió el premio Cervantes.

Ricardo participó activamente en tareas cinematográficas. Su primera colaboración la hizo en el film *Sexto sentido* de su amigo el arquitecto vasco Nemesio M. Sobrevila donde interpretó al enigmático profesor Kamus, un empirista de la objetividad de la cámara cinematográfica; posteriormente intervino, como Tellagorri, en *Zalacaín el aventurero*, dirigida por Francisco Camacho. Sus últimas aventuras cinematográficas ocurrieron en Francia, interpretando a personajes secundarios en los filmes sonoros rodados en los estudios de Joinville; tales vivencias las contó minuciosamente en el relato autobiográfico *Arte, Cine y Ametralladora*, publicado en la prensa madrileña. Aunque la base de la narración y la intencionalidad del escritor es dar la experiencia cinematográfica, ésta queda combinada con opiniones y aventuras señaladas desde el propio título. Su participación en semejantes tareas se basó no tanto en su interés por la

novedad del sonoro como por la posibilidad de vivir en el extranjero.

Su obra *La nao Capitana* fue llevada al cine en 1947 por Florián Rey. Al decir de Antonio Checa:

[...] se trata de una novela de aventuras ambientada en la España del siglo XVII, volcada en la carrera de las Indias, que tiene mínimo éxito cuando se publica, explicable por sus escasos méritos literarios, aunque paradójicamente obtiene el Premio Nacional de Literatura de 1935, pero que doce años después de editada, en la España de la posguerra, va a interesar al cine como vehículo de exaltación del descubrimiento y colonización de América. La propia estructura de la novela, con abundante diálogo y descripciones rápidas, favorece también, en principio, su traslado al cine. Estamos, en cualquier caso, ante un relato bastante al margen de lo que representa la generación del 98, con independencia de valores literarios. No parece tener otro objetivo que una narración entretenida, de ahí también la presentación puramente tópica de lo que supone el Descubrimiento, aunque precisamente sean esos tópicos los que interesan a la productora y le sirven de apoyo a la hora de pedir subvenciones oficiales.

Por su parte, el guión y la realización del filme:

[...] acaban por situar el relato en las antípodas de la visión de España de esa generación. La película recorre los pueblos de España medio siglo justo después del Desastre sin que los avatares de ese denso medio siglo hayan hecho mella y modificado tópicos. Otro medio siglo después, cuando se cumplen los cien años de la pérdida de los últimos territorios americanos, *La nao Capitana* no puede ser vista sino como una curiosidad, a lo sumo como una oportunidad perdida para un acercamiento digno a una de las etapas más relevantes de la historia de España, pero por ello mismo especialmente necesitada de una visión equilibrada.

Los Machado: "La duquesa de Benamejí"

¿Cuándo conoció Antonio Machado el Cinematógrafo? No disponemos de un testimonio que lo acredite. Desde otra

perspectiva, el Machado seguidor de Henry Bergson en el París de 1911 ¿tendría oportunidad de oír algunas explicaciones filosóficas sirviéndose del funcionamiento del cinematógrafo como eficaz ejemplo? En efecto, creemos que el autor de *Los datos inmediatos de la conciencia* es un pionero entre los intelectuales europeos que se sirven del nuevo invento y de su esencialidad para una mejor didáctica de sus postulados. Cuando en 1907, Bergson da a la luz su libro *La evolución creadora*, titula el capítulo cuarto "El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecanicista". El poeta sevillano hizo una lectura personal de las tesis bergsonianas, prefiriendo el tema de la acción en la pantalla desarrollado con escepticismo y humor al análisis severo de la temporalidad cinematográfica. Sus opiniones sobre el cine podemos encontrarlas en la prosa de *Juan de Mairena* donde el profesor apócrifo la refiere a Abel Martín, «decía mi maestro», como teoría que el alumno ratifica, mejora y amplía por medio de calificativos y expresiones degradatorias, desde «invento de Satanás para aburrir al género humano» a «ñoñez estética de un mundo cinético»; se deduce que el cine: no es arte, ni vehículo de cultura, ni pedagógico (sobre todo «orientado hacia la novela, el cuento o el teatro»). Todo ello le lleva a la drástica conclusión de que «cuando haya en Europa dictadores con sentido común, se llenarán los presidios de cineastas» opinión que Machado suaviza con la advertencia «esto era un decir, claro está, de Juan de Mairena para impresionar a sus alumnos».

Juan de Mairena se llama a sí mismo poeta del tiempo y es la temporalidad materia barajada abundantemente en la obra machadiana; el tiempo y el cinematógrafo quedan emparentados porque uno y otro son inventos de Satanás: uno, «engendro de Luzbel en su caída», el otro, para aburrir al "género humano"; ideas que Machado hace partir de Abel Martín para que sean ratificadas por su discípulo. "Tiempo"

que se supo ver en la poesía de Bécquer, «enjaulador del tiempo»; como en la pintura velazqueña, pero faltó captar, bajo el iluminador precedente bergsonian, el tiempo cinematográfico e, igualmente, el espacio; si Mairena hubiera sido hombre de otro tiempo, acaso hubiera definido el cine como: «la materia cromática y lumínica en la jaula encantada del espacio y el tiempo», pero su educación decimonónica prefirió aplicarla a la pintura.

Mairena también se pronuncia contra algo más; contra la educación física, a pesar de ser profesor de ella; este “ir contra” es juego coherente en toda la obra; los dardos contra el cine no son de otra categoría que los lanzados sobre otros eventos; en contra de lo que parecía, no es más que un elemento de un paradigma degradado o, simplemente, un tema más sometido al buen humor de un escéptico que, ante una realidad problemática, resuelve sus perplejidades como un pícaro intelectual que se burla de lo divino y lo humano, incluido el cinematógrafo.

La poesía, palabra en el tiempo, excluye al mármol duro y eterno, a la música y a la pintura; ¿por qué el cine, aparente compendio de las demás artes, iba a tener un trato diferente en la escala de valores machadiana? Como dice el «joven ateneísta de Chipiona», acaso se sitúa Machado ante un arte tan insignificante «que ni siquiera voy a verlo». No se olvide que Antonio es paseante al aire libre y le gusta oír el silencio del campo. A Mairena, como a su creador, el uso y abuso del fonógrafo, «magnífico loro parlante», empieza a fatigarle el timpano; el poeta huye de todo guirigay y aborrece las máquinas parlantes porque «aprecia el aspecto sonoro de la nada». Mairena era hombre de oído finísimo que oía crecer la hierba. Siendo él mismo inventor de una máquina de cantar (trovar), acepta que pueda entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir, pero su valor «como el de otros inventos mecánicos es más didáctico y pedagógico que

estético». Esos otros “inventos mecánicos” pueden ser la máquina de escribir, el reloj ..., el cinematógrafo; quedan, pues, emparentados como hijos de la mecánica e igualados en su carácter utilitario y funcional.

Su hermano, Manuel Machado, manejó tempranamente en la poesía recursos donde la técnica cinematográfica le servía para explicar el mundo sentimental. Más tarde, en el periódico *El liberal* (1917), publicará comentarios en los que presta especialísima atención al cine. Su importancia radica en ser un compendio del pensamiento que su autor tiene sobre este espectáculo, en su toma de postura acerca del debatido tema teatro-cine, en mostrarnos que es un atento espectador cinematográfico; hace la defensa del cine no sólo como elemento capaz de captar la vida y eternizar lo momentáneo sino como espectáculo válido para reconstruir con minuciosidad rigurosa etapas históricas o míticas ciudades y personajes; lo acepta como nuevo medio, cree en su futuro, lo entiende como arte autónomo independiente del teatro y destaca su capacidad para captar la vida y eternizarla.

Los textos posteriores a 1919 repiten las ideas antedichas aunque ahora sin citar película concreta. Podríamos pensar que todo el entusiasmo depositado por el escritor en la etapa dorada del cine mudo se pierde en espectáculo sin originalidad, convertido en un mal sucedáneo del teatro, incluso sin disponer todavía de la palabra. En *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Miguel Pérez Ferrero recoge la respuesta que los dos hermanos, conjuntamente, dieron en 1933 a la encuesta sobre teatro español formulada por un diario madrileño; la puesta en cuestión del cine corresponde a las opiniones de Antonio ya que el párrafo referido al mismo es semejante al incluido por éste en su *Juan de Mairena*. Respuesta, pues, firmada por los dos, pero suscrita, según parece, por Antonio. Posteriormente, en 1942, la revista *Primer Plano* (nº 95), reproducía unas declaraciones formuladas por Manuel sobre los problemas del

cine y del teatro. El desencanto de Manuel para con el cine parece haberse cumplido definitivamente; su entusiasmo parece menguado, su desconocimiento le hace repetir ideas válidas en otro tiempo pero inadmisibles cuando el cine ha producido considerables obras maestras.

La versión cinematográfica *La duquesa de Benamejí* (1949), basada en la obra homónima de los Machado, fue llevada a la pantalla por Luis Lucia. Inmaculada Gordillo estima que:

[...] entre las modificaciones a las que se somete el texto literario de los hermanos Machado destacan, sobre todo, las que atañen al trabajo en la concepción de un espacio narrativo cinematográfico. El texto teatral se desarrolla en los tres lugares que permiten otros tantos actos en que se divide la obra: la casa de la duquesa, la guarida de los bandoleros y la plaza del pueblo. Sin embargo, los personajes de la película habitan en un espacio dinámico, lleno de exteriores, que abarca –además de las localizaciones teatrales– la comisaría en la que se reúnen los soldados para planear la captura del bandolero, la casa del magistrado cordobés, un castillo en ruinas abandonado en el monte, pero sobre todo, los caminos, senderos y riscos de Sierra Morena.

Otro aspecto que separa la obra original del filme es la resolución del físico correspondiente a Reyes, la Duquesa, y a Rocío, la gitana; en la película, ambos están interpretados por la misma actriz. Por ello, la investigadora observa que:

[...] es posible considerar que el comportamiento y la actitud de Rocío –esencial en el desenlace de la obra literaria de los Machado– posee ciertos rasgos de inverosimilitud. Sin embargo, si la gitana y la duquesa son idénticas físicamente, como se muestra en el filme, la rivalidad entre las dos mujeres –iguales en belleza– es mucho más posible. Lorenzo deja bien claro que no es el físico de la duquesa lo primordial: su atractivo se concentra en el porte, la elegancia y la distinción, algo inalcanzable para la gitana. Por ello, los ataques de celos de Rocío son mucho más coherentes en la trama de la obra cinematográfica. Y el peso de este personaje en el desenlace de los hechos es bastante más importante que el de

cualquier otro. El drama desencadenado por la gitana delatando a los bandoleros primero, y matando a la duquesa después, resulta más verosímil en el filme que en la obra teatral.

Pío Baroja: "Zalacaín el aventurero" y "La busca"

Pío Baroja conoció el cinematógrafo en Vera. Ya en *Paradox, rey* (1906), cita la primitiva exhibición del espectáculo; mantiene una cierta postura ante el mismo porque lo considera el tope entre dos generaciones Y en su relación con la literatura, estimará que los grandes tipos de la novela son excesivos para la gran pantalla. Tanto en su obra de creación como en sus memorias, alude a las repercusiones que el cinematógrafo puede tener como propagador de una nueva cultura, como modificador de unas costumbres y renovador de un estrato social.

En *Zalacaín el aventurero* (1928), de Francisco Camacho, Baroja intervino como actor; se refirió a sus recuerdos de rodaje en el ensayo *Nuestra juventud*. Diversos fragmentos de la película se proyectaron en una sesión del *Cine-club Español* en el madrileño Palacio de la Prensa. Baroja, invitado por Giménez Caballero, la presentó leyendo unas cuartillas donde depositó sus juicios sobre el cine: la comparación con otras artes, su evolución, el interés por la acción, etc.

La experiencia cinematográfica predispone a Baroja a la confección de una obra con intencionados rasgos, valores y matices de la expresión cinematográfica: *El poeta y la princesa* o *El cabaret de la Cotorra verde*, subtitulada *Novela-film*. La obra queda como una mezcla de novela y guión literario-técnico en la que se combina el diálogo con el decorado, la posición del personaje con la puesta en escena. Las unidades en las que divide cada parte son heterogéneas; su composición tiene mucho de cine mudo a pesar de los numerosos diálogos. Varios géneros cinematográficos están presentes en el desarrollo de la obra; bajo el tono general de comedia, se

acuñan recursos de cine policiaco, cómico y rosa. Pero los dos recursos más cinematográficos que dan este tono a la comedia es el uso abundante del primer plano como elemento señalador (plana de un periódico, hoja de un calendario que marca *viernes, 13*, etc.) y el del *flash-back* como evocador de algo ya conocido.

La segunda versión de *Zalacaín el aventurero* (1954) fue dirigida por Juan de Orduña. Al decir de Luis Navarrete, ciertos elementos de la película resultan narrativamente más satisfactorios que los utilizados por el escritor, así:

[...] existe un nivel en la película más rico que en la propia novela. Nos referimos al plano discursivo. Se trata de descubrir quién nos cuenta o narra *Zalacaín el aventurero* novela, y quién nos narra o cuenta *Zalacaín el aventurero* película. La multiplicidad de voces narradoras convierte a *Zalacaín el aventurero*, película, en una obra más "real" que la propia novela. El filme se convierte así, por extraño que parezca, en paso previo a la obra literaria que la origina. Veamos. En la novela existe un único narrador. Éste puede, o no, coincidir con Pío Baroja. Si podemos demostrar la coincidencia de ambas figuras, narrador y autor, es gracias a la película, ya que en la novela no se dan pistas sobre esta figura discursiva. No sucede así en el filme, donde vemos al joven Baroja ejercer de interlocutor de las tres ancianas, y por tanto, él es el único conocedor de los hechos mostrados en la obra literaria. Sea como fuere, es a través de esta única voz por la que el lector tiene conocimiento de la vida de Zalacaín. Ella nos guía a través de la historia, nos muestra la realidad, su realidad. Por contra, en la película existen varios narradores, y por tanto diversos puntos de vista, además de una fantástica interrelación autoral entre Pío Baroja y Juan de Orduña que también afecta al escalafón discursivo de ambas obras.

En la década siguiente, la cinematografía española volvía a Baroja para plasmar en imágenes una parte de la trilogía de "*La lucha por la vida*"; Angelino Fons dirige *La busca* (1966), película muy considerada en el denominado "nuevo cine español". Las peculiaridades de obra literaria y filme, en sus

similitudes y contrastes, son puestas de manifiesto por María Dolores Mejías quien observa lo siguiente:

El filme, con una narración lineal, revela una historia personal e intimista, a la vez que denuncia un ambiente social clasista, mísero y reprimido que envuelve la vida de Manuel. Baroja, por su parte, no ordenó el relato a partir del protagonista, sino que se interesó más por mostrar determinados ambientes y personajes que de alguna manera rigen el comportamiento del chico. Ese desorden argumental le llevó a fragmentar la novela en tres partes de cuatro, nueve y ocho capítulos respectivamente, donde algunos personajes desaparecen de escena y reaparecen en capítulos posteriores.

Y del mismo modo, el planteamiento en torno a los personajes se resuelve con estos resultados:

Tanto en la novela como en el filme, los personajes masculinos y los femeninos no tienen sentido sino en relación con el protagonista. Baroja establece una estrecha relación entre vida honrada y mujer; este binomio se mantiene también en la película. La madre de Manuel, Petra, es la ligazón más fuerte mantenida por el protagonista para que su conciencia le retorne al buen camino; por ello cuando ésta falta, notará en gran medida ese vacío moral; además, cuando Justa le rechaza se integra definitivamente en el mundo de los desarraigados.

Unamuno: "La tía Tula"

La vía periodística para la expresión de sus posicionamientos cinematográficos fue utilizada habitualmente por Miguel de Unamuno; allí catalogó al cinematógrafo como «hórrido, molesto, artísticamente, parlamentario, trágico, fatídico, revolucionario» y lo enjuició como teatro sin literatura capaz de dar el movimiento de una figura pero incapaz de ofrecer ese movimiento en cada una de las instantáneas componentes de la cinta cinematográfica; en consecuencia, su objeto estético propio era representar las cosas que ocurrían sin palabras. Si

etimológicamente película es pellejo, "pelicular" una obra literaria no será otra cosa que "despellejarla".

Respecto a las influencias del cine en la sociedad, aunque reconoce que ayuda a fomentar la imaginación del público despertándole intereses estéticos, no podía ver bien la vertiente exhibicionista que prodigaba en aspectos tales como los desnudos de las estrellas cinematográficas, todas las cuales le parecían la misma en virtud de la cosmética; la influencia negativa se ejerce especialmente en la juventud de forma que, con frecuencia, queda asociada ésta a aquél; del mismo modo, con testimonio desdeñoso, relaciona el cine con otras actividades: elecciones, mítines, ópera, deporte, factor éste caracterizador de la juventud; tales aspectos los emparenta directamente con el binomio que podemos denominar "naturaleza versus civilización": enfrenta lo *natural* de la Naturaleza con lo *artificial* y mecánico y a la Vida con el Arte; se menosprecian tanto el telégrafo, el cinematógrafo, el automóvil, como el periodismo ya que presenta la noticia *sub specie momenti* en lugar de *sub specie aeternitatis*. Y si del agua se trata, Unamuno prefiere la que canta y cabrillea a la luz, en el arroyo o en la rivera, que la canalizada y mecánica de tuberías y contadores. Es pecisamente esta civilización la que invita a desdeñar el escritor para que empecemos a quedarnos con la cultura, ya que ésta es el meollo y la pulpa y aquélla la cáscara.

La vida es, para Unamuno, campos abiertos al aire y al sol y la inteligencia el verdadero principio de individualización; por ello, los nuevos medios técnicos contra los que se pronuncia, plantean conflicto en los factores "espectacularidad-intimidad" porque la radio, el teatro, el cine, la conferencia, procuran satisfacciones estéticas faltas de intimidad; el teatro suele ser una escuela de vulgaridad y, juntamente con las visitas, una fuente de ramplonización; por oír un concierto o una ópera, no da ni un céntimo; los teatros, cafés, casinos, salas de

espectáculos, son –según él– en todas partes horriblos. El escritor prefiere leer cómodamente en casa un drama o una comedia a verlos representar. La exasperación, rayana en ira, se muestra cuando imagina la posible combinación de dos máquinas, el cinematógrafo y el fonógrafo, anticipando la realidad del cine sonoro. Se resistió a grabar su voz en magnetófono y no estaba predispuesto a ofrecer su obra a los cineastas para que efectuaran la adaptación correspondiente.

Sin embargo, la versión cinematográfica *La Tía Tula* (1964), dirigida por Miguel Picazo, ha resultado más que satisfactoria en el contexto del denominado “Nuevo cine español”. Para Victoria Fonseca:

[...] el relato unamuniano nos introduce en la realidad de una historia de amor y muerte con personajes desorientados entre diversas trayectorias. Desde el enamoramiento («aquellas ansiosas miradas que les enderezaba Ramiro a Rosa y no a su hermana Gertrudis»), la unión entre Rosa y Tula («formaban las dos hermanas una pareja indisoluble y como de un solo valor»), o sus personalidades opuestas y complementarias («Rosa, flor de carne, abierta al goce. Gertrudis, los ojos tenaces, los que ponían en raya. Cofre cerrado que se adivina delicias secretas»), pasando por las relaciones de Rosa y Ramiro («que empezó a cuajar la soledad de Gertrudis»), su monotonía («corrían los días todos iguales»), la boda, los hijos, hasta llegar a la decidida determinación de Tula tras la muerte de su hermana («y ahora, Ramiro, a cuidar de éstos»).

Y el resultado cinematográfico propuesto por Picazo:

[...] transcurre mayoritariamente en la casa, en una acción casi claustrofóbica. Su escenografía y atrezzo (pasillos, muebles, objetos) son utilizados no como elementos decorativos sino como instrumentos para ofrecer una autenticidad ambiental rodada en estudio, sorprendió por su gran calidad lumínica en la simulación de ventanas y huecos. Los exteriores, (paseos por calles y salidas al campo), son funcionales, acompañando la cámara a los personajes en movimientos subjetivos o bien utilizando encuadres fijos cuando la fuerza del diálogo así lo requiere: ejemplo de ello, la confesión

de Tula en una secuencia repleta de palabras entrecruzadas entre ella y el cura, con un *tempo* que regula en justa medida rítmica la situación anímica de los personajes.

Azorín: "La guerrilla"

La atención de Azorín para con el cine no se limita a lo que hemos denominado su "pasión de senectud" consistente en haberse convertido, septuagenario ya, en ávido espectador, cuando su obra literaria estaba finalizada, y haber dado a la luz los libros *El efímero cine* (1953) y *El cine y el momento* (1955) junto a variados artículos relativos a temas cinematográficos. Por el contrario, conviene destacar su actitud, en la década de los veinte, ante un cinematógrafo que debe ser imprescindible fecundador del teatro.

En efecto, los artículos de Azorín publicados en 1927 y 1928 y el nuevo rumbo de su novelística representado en *Superrealismo*, permiten comprobar que, en el final del cine mudo, concibe a éste como un arte autónomo y apuesta por el pleno desarrollo de su esencialidad. La habitual vinculación del escritor con la cultura francesa parece indicar que su punto de mira se orienta hacia los posicionamientos vanguardistas, es decir hacia una cine "no narrativo" que se libere de su habitual capacidad de reproducción técnica con una "fábula de novela o comedia" y se capacite para la reproducción artística. Azorín se alinea pues en los terrenos de la denominada "primera vanguardia" francesa donde, esquematizando las intenciones, señalaremos que se busca la pureza de la imagen en detrimento de anécdota y argumento a fin de lograr la independencia del arte.

Al igual que se dirá de la obra de Valle, la crítica señaló inmediatamente que la novelística azoriniana, especialmente

Félix Vargas y *Superrealismo* (subtituladas por el autor *Etopeya* y *Prenovela*) resumaban modos expresivos relacionados con las técnicas cinematográficas. Del mismo modo, la producción dramática del escritor encuentra sus modelos en autores como Maeterlinck y Pirandello, Cocteau y Meyerhold, Pitoeff y Baty, Lenormand y Giraudoux, Evreinoff y Pellerin, etc. Azorín, como aquéllos, y, en ocasiones, como su imitador, transgredió los valores usuales otorgados al diálogo por la dramaturgia tradicional y propugnó una compatibilidad sin límites de éste con el resto de los integrantes escénicos, de manera que decoración y recitado, luminotecnia e intérpretes, junto a otros factores, funcionaran estructuralmente en beneficio de la máxima expresividad.

El dramaturgo propugnó una renovación escénica desarrollada paralelamente al movimiento surrealista y al auge del cinema mudo; según estima el propio autor, uno y otro debieran tenerse presentes a fin de impulsar una eficaz renovación dramática. Con evidente contundencia verbal, recriminó, en 1927, a actores y empresarios, señalándoles que el teatro perecería si no se actualizaba y, en consecuencia, nada mejor que dar entrada en él tanto al subconsciente como al cinematógrafo.

La guerrilla fue estrenada en 1936; su epílogo, en claro contraste estilístico con los demás actos, se plantea como la acción, lugar y situación donde se cumple la imposible felicidad de Etienne y Pepa María porque la guerra ha separado y roto lo que el amor estaba dispuesto a unir. El ambiente de irrealidad y de suave contraste con el odio, el rencor y la muerte de los actos precedentes no pudo mostrarse al espectador. En efecto, la desnudez y blancura ambiental, el contraste de la "tenue luz rojiza", la simplicidad de líneas de las figuras masculina y femenina, el lejano sonido de la sirena de un barco, parecían elementos adecuados para presentar un final contrastado a los desarrollados en anteriores actos. Sin embargo, los deseos del

autor no pudieron cumplirse al no poder ofrecerse el espíritu de irrealidad y abstracción. Y es que la llamada al subconsciente, solicitada por el autor al espectador, no parecía conseguirse con los habituales procedimientos dramáticos.

Al comentar *La guerrilla* hemos señalado que:

[...] el epílogo de la obra dramática tiene específica y sutil representación cinematográfica; tras el apasionado encuentro de Etienne y Pepa María, en el dormitorio de ésta, un plano del exterior muestra la silueta del pueblo y la montaña recortándose sobre un fondo de claras tonalidades; el mismo plano se repite, fusilado ya el francés y en retirada los guerrilleros españoles, antes de que aparezca la palabra "fin" sobre grabado goyesco. La fotografía de ese amanecer, plástica combinada y antitética de tierra oscura y cielo claro, simboliza, de modo un tanto sui géneris, los deseos azorinianos de presentar un amor capaz de unir lo que la guerra separa.

Y sobre el tratamiento cinematográfico que guionistas y director han utilizado estimamos que:

En nuestra obra, por más que Azorín titule a su drama *La guerrilla*, las implicaciones históricas de las partidas en el contexto de la revolución anti-francesa no tienen existencia en el original; ni siquiera el personaje de El Cabrero se hace presente hasta iniciado el tercer acto. Por el contrario, Rafael Gil explicita al espectador, mediante el diálogo de personajes, el funcionamiento, la procedencia, la composición, la ideología, etc. de la guerrilla, y, al tiempo, anticipa el personaje y las acciones de El Cabrero (Francisco Rabal) a los inicios del filme; además, amplía los grupos guerrilleros con las partidas de El Cura Medina (Luis Induni) y El Tuerto (Eduardo Calvo); con ello se aproxima a las versiones de la *españolada*, en sus variantes de bandoleros y guerrilleros, trenzado con la modalidad histórico-patriótica donde la Guerra de la Independencia es el eje sobre el que se inscribe la acción popular.

Valle Inclán: "Beatriz" y "Luces de bohemia"

Ramon M^a del Valle Inclán, teorizante del cinema en la revista *El bufón* (1924) y actor en *La malcasada* (1926), de Francisco Gómez Hidalgo, declaraba a la revista *Luz* en 1933 (23 de noviembre):

[...] habrá que hacer un teatro sin relatos; ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo.

Sintéticamente queda reflejado aquí cuanto venía aplicando a su obra narrativa y dramática.

Sumner M. Greenfield ha observado que en las primeras obras del escritor ya se daban resoluciones de acciones teatrales con técnica cinematográfica; movimientos, ambientación, acotaciones nos aproximan a los métodos usados por el nuevo espectáculo. También Emma Speratti ha señalado que es el propio dramaturgo quien nos ha indicado de dónde tomó la gesticulación de los esperpentos: «El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe... Ahora lo empuña con gozo y rabia de pelicularo melodramático», dice en *La rosa de papel* y Antonio Risco opina que produce en «el lector una impresión más bien cinematográfica [...] y sugiere más la proyección de una película que una representación teatral».

Del mismo modo, la visión cinematográfica de *Sonatas* y *Luces de bohemia* ha sido analizada por Zamora Vicente para quien son precisamente las artes plásticas el medio utilizado capaz de mostrar nuevas actitudes en las características del mundo del siglo XX, y entre ellas «es el cine el gran introductor en la conciencia actual de este sentido de la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario». Toda la gesticulación y aspavientos que se dan en este esperpento remiten inmediatamente al cine primerizo; «las películas rancias...

logran tangible corporeidad en las páginas del esperpento». Zamora ratifica una y otra vez que «Luces de Bohemia está traspasada de cine». Por su parte, José F. Montesinos ha señalado también estos valores cinematográficos en *Tirano Banderas*. Y escribe: «Como buen romántico, Valle no creyó nunca en la fijeza de los géneros literarios, y la estructura de la novela es más bien dramática, o digamos, cinemática».

La paradoja de esta escritura preñada de rasgos cinematográficos radica en que su autor no ha tenido una filmografía acorde con sus planteamientos; la tardanza cronológica de la adaptación respecto de la publicación y los discutibles resultados en la pantalla, evidencian una cierta “intratabilidad” que los cineastas no han ocultado.

En opinión de Virginia Guarinos, en *Beatriz* el planteamiento narrativo:

[...] sirvió para poder realizar una concentración visual en elementos de la puesta en escena de gran carga simbólica. Como no podía ser menos, el gato, el lobo, el bosque, los personajes desharrapados, el muñeco vestido de monje, la vegetación del pazo, la oreja cortada, los rosarios, los ojos felinos de Nadiuska, sobresalen de la pantalla en múltiples ocasiones, realzando el valor de los elementos relacionados con el hechizo y los conjuros. Y sin embargo, la puesta en escena valleinclanesca ha sido desaprovechada. Elementos macabros y eróticos sustituyen la belleza del salón y los muebles descritos por Valle, o del rosario de cuentas del Monte Olivetto, o de otros elementos que el autor literario incluye como referentes claros de literatura infantil.

Mientras que sobre *Luces de bohemia*, Ana Recio defiende la puesta a punto de un guión que:

[...] ha intentado innovar algo la obra procurando no salirse de los márgenes de la fidelidad al texto dramático, invirtiendo el orden de este último y haciendo hincapié en lo trágico: parte de la muerte del protagonista, mientras lo velan Madame Collet y Claudinita y llega don Latino, para, a continuación, presentar el entierro —con la aparición del propio Valle y Rubén— y la secuencia de la taberna

a la que se agrega una nueva, la desarrollada en el despacho del periodista; tras esto, el texto cinematográfico retorna la escena primera de la obra dramática, reconstruyendo así el pasado de Max. A pesar del relieve que se le da a la tragedia en las primeras secuencias de la película, ésta pierde fuerza dramática y resta intensidad a la desdicha del protagonista ya que la muerte no se presenta como resultado final del amargo devenir del poeta modernista.

CODA

Un balance general de los escritores del 98 en su peculiar relación con el cine, permite comprobar, que, en conjunto, actuaron como *cinematófobos* y *cinematófilos* a la hora de enjuiciar y pronunciarse sobre un nuevo espectáculo que buscaba legitimidad artística.

A pesar de ser una generación, que, según Julián Marías, no dispuso de un sistema perceptivo procinematográfico, el cinematógrafo fecundó como referente su literatura, incorporó a ciertas obras las técnicas narrativas y expresivas y, tardíamente, aportó un personal ensayo literario-cinematográfico representado por los títulos azorinianos *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955).

A su vez, la cinematografía española demostró bastante pereza a la hora de convertir las obras de los modernistas/noventayochistas en piezas cinematográficas; con la excepción de Pío Baroja, la mayoría de los autores no tuvieron oportunidad de ver sus criaturas literarias en el "lienzo de plata". De los escritores mencionados en esta monografía, el balance de filmes de producción española es como sigue: Azorín: *La guerrilla* (1973, Rafael Gil), Pío Baroja: *Zalacáin el aventurero* (1929, Francisco Camacho), *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946, Arturo Ruiz Castillo), *Zalacáin el aventurero* (1954, Juan de Orduña), *La busca* (1964, Angelino Fons), Ricardo Baroja: *La nao Capitana* (1947, Florián Rey),

Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los puertos* (1947, Juan de Orduña), *La duquesa de Benamejí* (1949, Luis Lucía), *La laguna negra* (1952, Arturo Ruiz Castillo), *La Lola se va a los puertos* (1993, Josefina Molina), Miguel de Unamuno: *Abel Sánchez* (1946, Carlos Serrano de Osma), *Acto de posesión* (1977, Javier Aguirre), *La tía Tula* (1964, Miguel Picazo), *Nada menos que todo un hombre* (1971, Rafael Gil), *Las cuatro novias de Augusto Pérez* (1975, José Jara), Ramón M^a del Valle Inclán: *Sonatas* (1958, Juan A. Bardem), *Flor de santidad* (1972, Adolfo Marsillach), *Beatriz* (1976, Gonzalo Suárez), *Luces de bohemia* (1985, Miguel Ángel Trujillo), *Divinas palabras* (1987, José Luis García Sánchez) y *Tirano Banderas* (1993, José Luis García Sánchez).

Por otra parte, los procedimientos propios de la novelística y de la dramaturgia, caracterizadores de la modernidad literaria, no han tenido su adecuado correlato filmico; en conjunto, la filmografía noventayochista no puede codearse con la bibliografía homónima; sin embargo, ello no impide evidenciar rasgos significativos de una expresión genuinamente cinematográfica a la hora de estructurar un guión o de efectuar una muy adecuada puesta en escena.

Para un mayor desarrollo de este apartado puede consultarse:

- GÓMEZ MESA, L., *La Literatura española en el Cine nacional* (Madrid 1978).
GÓMEZ VILCHES, J., *Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la Literatura Española* (Málaga 1998).
MONCHO AGUIRRE, J. M., *La adaptación literaria en el Cine Español* (Valencia 1986).
MORRIS, C.B., *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles...* (Córdoba 1993).
PÉREZ BOWIE, J.A., *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España. 1896-1936* (Salamanca 1996).
QUESADA, L., *La novela española y el cine* (Madrid 1986).
UTRERA, R., *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo* (Sevilla 1981).
---*Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico* (Madrid 1985).