

ENTRE EL RECHAZO Y LA FASCINACIÓN. LOS ESCRITORES DEL 98 ANTE EL CINEMATÓGRAFO(*)

Por

RAFAEL UTRERA MACÍAS

L final del siglo XIX y el comienzo del XX se desarrollan bajo el gobierno de la reina regente María Cristina (1885-1902). Los jefes de los partidos conservador y liberal, Cánovas y Sagasta, se ponen de acuerdo para el funcionamiento pacífico de un régimen constitucional con turno de partidos en el poder. Las conquistas sociales se hacen evidentes; los españoles consiguen el sufragio universal (los varones solamente) a partir de 1875, la libertad religiosa (sin efectividad después de 1875), la libertad de prensa y asociación y el derecho a ser juzgado por un tribunal (efectivo sólo a partir de 1885). Las insurrecciones de las colonias tienen lugar desde 1877; en Cuba estalla nuevamente la rebelión en 1895 y sobreviene la independencia en 1898 con la intervención de los Estados Unidos. España se vio obligada a firmar la cesión de Filipinas, Puerto Rico

(*) Publicado en *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Coordinador: Carlos F. Heredero. *Cuadernos de la Academia* n.º 11-12. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 2002. Páginas 221 a 245.

y Cuba. Un año antes, Cánovas había caído bajo las balas de un anarquista italiano que quiso vengar a sus compañeros torturados en Barcelona. Estos trágicos sucesos, junto con la pérdida de los últimos restos del imperio, hizo que España se encontrara, a finales del siglo XIX, en una situación confusa y desorientada¹.

El pesimismo de los intelectuales de la generación contrasta con la búsqueda de diversiones por parte de la gran mayoría; mientras la nación se tambaleaba en la situación histórica apuntada, una atmósfera de inconsciencia y de visión de futuro predominaba en las clases sociales; notas trágicas como la explosión del *Machichaco* o el naufragio del *Reina Regente* contrastaba con la diversión popular en fiestas y verbenas; en las charlas de café el «porvenir» de España era objeto de comentario preferente. La prensa combinaba las noticias de las escaramuzas en territorio africano con la retirada del torero Lagartijo o la expulsión de Madrid de la Bella Chiquita a causa de una danza lasciva. Ni el asesinato de Cánovas, ni la muerte, en la plaza, de El Espartero, ni la pérdida de las colonias, impidieron que las corridas de toros anunciadas dejaran de celebrarse. Ídolos populares fueron igualmente los toreros Rafael Guerra, Emilio Torres *Bombita*, Reverte, Lagartijillo, etc.

Por otra parte, la zarzuela estaba en pleno apogeo; los títulos más famosos en las carteleras eran *El dúo de la Africana*, *El tambor de granaderos*, *La verbena de la Paloma*, *La Dolores*, *Cádiz*, *Mujer y reina*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *La revoltosa*, *Gigantes y cabezudos*, etc. Los nombres de Ricardo de la Vega, Tomás Bretón, Chapí, Vital Aza, López Silva, Fernández Shaw, alternaban en los carteles de teatro con los de Echegaray, Pérez Galdós, Benavente, los Quintero, junto a actores como María Guerrero, Rosario Pino, Balbina Valverde, Emilio Thuiller, José Santiago, Ricardo Calvo, Loreto Prado, etc. Éxitos teatrales fueron *Tierra baja*, de Guimerá, *Mancha que limpia*, de Echegaray, *Juan José*, de Dicenta, etc., y los locales donde se representaron estas y otras obras se llamaron Lara, Español, Zarzuela, Comedia, Príncipe Alfonso, Price, Apolo, Novedades, Real, Martín, etc².

¹ Puede verse, entre otros libros, Tuñón de Lara, M.: *España: la quiebra de 1898*, Biblioteca de la Historia de España, Sarpe, Madrid, 1986.

² Véase, entre otra bibliografía, Amorós, A.: *Luces de candilejas. Los espectáculos*

En este contexto histórico-social y artístico hace su aparición el nuevo espectáculo cinematográfico. Al margen de sus variantes técnicas y de los diversos lugares donde por primera vez se pudo presentar, la sesión ofrecida por los enviados de los hermanos Lumière en el número 34 de la madrileña Carrera de San Jerónimo ha sido reconocida como acto inaugural y social de una nueva forma de entretenimiento y diversión. La reina regente y el príncipe heredero conocieron de inmediato la modalidad de la «fotografía en movimiento». *La ilustración española y americana* y, posteriormente, el recuerdo de periodistas como Francos Rodríguez o escritores como Azorín y Fernández Almagro han escrito sobre el local, la calle mencionada y las nuevas sensaciones recibidas ante la proyección. Con la extensión del cinematógrafo a provincias comenzó su popularidad por cuanto pasó a ser espectáculo de barraca de feria y de teatro ambulantes antes de consolidarse en locales propios.

Entre finales y principios de siglo comenzó a escribir un nuevo grupo de escritores, dramaturgos, novelistas, ensayistas, e intelectuales cuya ordenación, atendiendo a su fecha de nacimiento estaría formada por Unamuno, Benavente, Arniches, Darío, Blasco Ibáñez, Valle-Inclán, Menéndez Pidal, Pérez Lugín, Baroja (Ricardo), Serafín Álvarez Quintero, Baroja (Pío), Álvarez Quintero (Joaquín), Bueno (Manuel), Azorín, Zamacois, Maeztu, Manuel y Antonio Machado, Villaespesa, Espina (Concha), Marquina, Martínez Sierra, Muñoz Seca, Insúa, Francés (José) y Fernández Flórez (Wenceslao). A la llegada del cine, su edad oscilaba entre 32 años, el primero, y 11, el último de ellos. Tan amplia como fecunda generación ha sido clasificada por la historiografía literaria atendiendo a factores vinculados tanto al carácter de su obra como a factores ajenos a ella; por el contrario, enjuiciada desde postulados estrictamente cinematográficos nuestra catalogación podría ser bien diferente como a continuación se dirá.

Teniendo en cuenta el primer aspecto, la tradicional división entre «modernistas» y «noventayochistas», en la que un aspecto delimitador se cifraba en la regeneración cultural e ideológica

en España (1898-1939), Espasa Calpe, Madrid, 1981. Salaün, S.: *El cuplé (1900-1936)*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

de España, se ha visto alterada en sus contenidos y en sus integrantes. En efecto, el término «modernismo», entendido como movimiento literario, fue utilizado desde 1897 a 1924 con un significado en el que, fundamentalmente, se quería señalar un propósito renovador de la literatura, en especial de la lírica. Azorín, por su parte, extendió entre la crítica literaria, desde 1910, el nombre de «generación del 98» aplicado a la suya; por más que Baroja se encargara de negarle tal carácter, el vocablo fue acuñado con éxito y utilizado, desde entonces, como significante indiscutido. Sin embargo, la dicotomía establecida en su significación y alcances surge, especialmente, a partir de los trabajos de Pedro Salinas *El concepto de generación aplicado al 98*, en 1935, y *El problema del Modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus*, en 1939. Los ámbitos correspondientes a los dos conceptos alteran sus fronteras en función de circunstancias en unos casos literarias y en otros específicamente sociopolíticas³.

Desde nuestro punto de vista, parece evidente que este grupo de escritores, más allá de los límites de su generación, ante la aparición del cinematógrafo y su progresiva expansión, se manifestó de modo muy diverso y el resultado de su actitud repercutió en nuestra literatura y cinematografía. La asociación de literatos no se hace tanto atendiendo a la importancia de su obra o por la pertenencia a determinada tendencia sino observando el carácter de sus relaciones con el cine. Parece evidente que la diferente actitud de unos y otros, denominada «cinematófila» o «cinematófoba», es tan diversa como antitética, tan interesada como desinteresada, según personas, casos y circunstancias; por otra parte, tal catalogación, lejos de ser radical y definitiva, aparece fluctuante y ambigua ya que el escritor se muestra unas veces «pájaro», otras «ratón» y, a veces, «murciélago» según terminología establecida por Baroja.

³ Entre la ingente bibliografía sobre tales cuestiones pueden consultarse los clásicos *La generación del 98*, de Azorín (Anaya, 1969), Lain Entralgo, P. (Espasa Calpe, 1947), y Shaw, D. (Cátedra, 1977), además de *La generación literaria del 98* (Anaya, 1973), de Granjel, L. S., *Modernismo frente a noventa y ocho* (Espasa Calpe, 1979), de Díaz Plaja, G., *El Modernismo* (Taurus, 1975), edición de Litvak, Lily, e *¿Invento o realidad?. La generación española de 1898* (Pre-textos, 1996), de Bernal Muñoz, J. L.

Dada la naturaleza de este artículo y atendiendo a la estructura del volumen en el que se integra, no es de nuestra competencia establecer sutilezas interpretativas en torno a conceptos como «noventayochistas» o «modernistas» como tampoco quiénes deben aparecer en un grupo, en otro, o en ninguno; por ello, nos referiremos a la actividad literario-cinematográfica de una parcela de escritores, Azorín, Baroja (Pío), Unamuno, Valle-Inclán, los hermanos Machado, Espina (Concha) y Blasco Ibáñez, que la posteridad se encargó de clasificar en una de las tendencias anotadas sin perder de vista que el aspecto ahora destacado es su actitud, indiferente, positiva, negativa, ante un hecho externo y ajeno a la literatura como es el cinematógrafo.

Estas relaciones entre escritores y cinematografía se manifiestan de muy diversos modos; estableciendo apartados de pedagógica temática, siempre discutibles en sus límites y contenidos, podríamos agrupar a estos escritores del siguiente modo: quienes opinan sobre el cinema en artículos de prensa, en revistas especializadas, en entrevistas, tanto en su faceta espectacular y artística como en sus relaciones con otras artes; aquéllos que se valen de recursos cinematográficos, utilizados de modo intuitivo o reflexivo, en su obra poética, narrativa o dramática; los adaptadores y guionistas de su propia obra o creadores de piezas literarias destinadas a su filmación; los relacionados con la producción cinematográfica escriben obras para su adaptación a la pantalla e intervienen, ocasionalmente, como realizadores y actores.

La generación ante el cine

La vía periodística para la expresión de sus posicionamientos cinematográficos fue utilizada habitualmente por Miguel de Unamuno; en numerosos artículos de prensa lo adjetivó de «hórrido», «molesto», «artiarquístico», «parlamentario», «trágico», «fatídico», «revolucionario» y lo enjuició como teatro sin literatura sólo capaz de dar el movimiento de una figura por cuanto su objeto estético era representar las cosas que ocurrían sin palabras. La vida era, 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 (telégrafo, automóvil, cine), plantean conflicto entre 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; 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 horribles. El escritor prefiere leer 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 porque si, etimológicamente, película significa «pellejo», «pelicular» una obra literaria no sería otra cosa que «despellejarla».

Dos son los artículos que don Miguel dedicó específicamente al cinematógrafo. El primero, *Teatro y Cine* (1921), está motivado por el ensayo de Ortega y Gasset *Elogio del murciélago*, del que Unamuno transcribe una buena parte para, oponiéndose a él, declarar que no le atrae el cine. Frente a la tesis del teatro puro y la condena de la dramaturgia, defendida por el filósofo, el escritor afirma que la reacción contra el exceso de cine y de lo cinematográfico resucitará el drama donde lo esencial es la palabra. Como consecuencia de ello, el cine se quedará para expresar su objeto estético propio, es decir, representar lo que ocurre sin palabras. El artículo, *La Literatura y el Cine* (1923), es también una réplica; en este caso a un editorial de *La Nación*, de Buenos Aires, titulado *Por qué los literatos no escriben para el cine*; la respuesta inmediata es afirmar que el cine no es literatura; y puesto que literatura y cine nada tienen que ver, no podrá hablarse de «escribir» para el cine, sino en todo caso de «dibujar»; el buen literato, consecuentemente, será muy mal cinematografista.

Sobre la posibilidad cinematográfica de sus libros sentencia: «si algún cinematografista se le ocurriera sacar de alguno de ellos una película –que yo no iría a ver–, no creería que me debía más que un pintor que hiciese un cuadro representando a uno de sus personajes o escenas». Respecto a las influencias del cine en

la sociedad, aunque reconoce que ayuda a fomentar la imaginación del público despertándole intereses estéticos, no vio bien la vertiente exhibicionista ni los desnudos de las estrellas cinematográficas, todas las cuales le parecían semejantes en virtud de la cosmética; la influencia negativa se ejerce especialmente en la juventud de forma que, con frecuencia, queda asociada en sus artículos ésta a aquél⁴.

De modo semejante, Concha Espina enjuició el cine desde perspectivas morales por lo que se manifestó contra las transformaciones que tal espectáculo operaba en la sociedad y en el advenimiento de las nuevas costumbres, entre ellos los cambios que la mujer iba experimentando en la búsqueda de la igualdad con el hombre. Desde otro punto de vista, lo entendió como un poderoso auxiliar de la literatura aunque discutiendo la valoración artística de cualquier novela que pasara a la pantalla porque nunca se podría conservar ni la fidelidad argumental ni la temática.

Por su parte, Manuel Machado, en el periódico *El Liberal* (1917), publicó comentarios que resultan un compendio de su pensamiento cinematográfico: elemento capaz de captar la vida y eternizar lo momentáneo y espectáculo válido para reconstruir con minuciosidad rigurosa etapas históricas o míticas ciudades y personajes; lo aceptó como nuevo medio y lo entendió como arte autónomo; el entusiasmo depositado por el escritor en la etapa dorada del cine mudo se perdió ante un espectáculo sin originalidad, convertido en un mal sucedáneo del teatro; el desencanto para con el cine se cumplió definitivamente tras el triunfo del sonoro. Como poeta, manejó tempranamente en su lírica recursos donde la técnica cinematográfica le servía para explicar el mundo sentimental lo que le convierte en adelantado de los escritores «cinéfilos».

Muy al contrario, la prosa de *Juan de Mairena* está salpicada de las opiniones de Antonio Machado sobre el cine; el profesor apócrifo las refirió a Abel Martín por medio de calificativos y expresiones degradatorias, desde «invento de Satanás para

⁴ Para mayor detalle de este autor y puede verse: Utrera, R.: *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla, 1981, pp. 117-141. Y Santos, A.: «Que la verdad es cruz. Miguel de Unamuno ante el cinematógrafo», en *Los escritores del 98 y el Cine*, Fancy Ediciones, Valladolid, 1999, pp.53-95.

aburrir al género humano» a «la ñoñez estética de un mundo cinético». Cuando en 1907, Bergson dio a la luz su libro *La evolución creadora*, tituló el capítulo cuarto «El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecanicista»; el poeta sevillano hizo, probablemente, una lectura personal de las tesis de su profesor, prefiriendo el tema de la acción en la pantalla desarrollado con notable humor al análisis severo del tiempo cinematográfico.

Juan de Mairena se llamó 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, catalogado como engendro de Luzbel en su caída, el otro, capaz de aburrir al género humano; ideas que Machado hace partir de Abel Martín para que sean ratificadas por su discípulo. Mairena también se pronunció 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 pueda parecer, no es más que otro 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, claro está, el cinematógrafo.

El periodismo fue también la vía por la que Azorín opinó sobre el cinematógrafo: expresó su opinión en varios artículos que, entre 1921 y 1928, vieron la luz en los diarios *La Prensa*, de Buenos Aires, y *ABC*, de Madrid. Como han señalado numerosos estudiosos de su obra, el nuevo rumbo de su novelística, representado en *Félix Vargas* (1928) y *Superrealismo* (1929), permitió comprobar la influencia de la cinematografía en su literatura. Por entonces, concibió el cine como un arte autónomo susceptible de independizarse de sus precedentes, especialmente de la literatura, y estableció 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 un 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, haciendo «vivir las cosas», dando «todo su relieve a la luz, a las sombras, a las líneas» y manifestándose los hombres «en sus relaciones con el arcano subconsciente», como él mismo afirma en contestación a una encuesta en *La pantalla* (n.º 1, 1927).

Azorín se alineaba, 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 un arte independiente. Repasó la evolución del cinematógrafo desde sus comienzos y comprobó que, en síntesis, el cine ha pasado por dos periodos: en el primero se ha limitado a recoger y a plasmar el mundo físico, desde el movimiento a la captación de la luz (aspecto en el que insistirá frecuentemente en sus escritos cinematográficos posteriores) mientras que en el segundo se ha dedicado a captar el mundo fantástico de lo irreal y de lo subconsciente: el juego de subjetividades y su posibilidad de plasmar la polivalencia de las imágenes y de sus representaciones, los variados efectos que ofrece la pantalla según el personaje piense, sienta, viva.

Tampoco fue ajeno el escritor a la polémica suscitada entre las relaciones del cine con el teatro; frente al tono laudatorio para con el arte nuevo, mostró otro acusatorio para con el de Talía. El epílogo de su obra *La guerrilla* (1936)⁵, en claro contraste estilístico con los demás actos, lo planteó 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 el estreno (11-1-1936), resultó aconsejable, a pesar de estar pintada la decoración y efectuada la puesta en escena, no escenificar el epílogo. 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

⁵ Azorín, *La guerrilla*, La Farsa, 1936.

a los desarrollados en anteriores actos. Sin embargo, los deseos del autor no pudieron cumplirse al no poder ofrecerse tal espíritu de irrealidad y abstracción. Y es que la pretendida llamada del subconsciente en el espectador no parecía conseguirse con los habituales procedimientos dramáticos. ¿Por qué Azorín no aconsejaría una proyección cinematográfica, complementaria a la representación, donde su epílogo se mostrara filmado?. La experiencia, llevada a cabo muchos años antes por Muñoz Seca y Martínez Sierra, entre otros, no hubiera supuesto ninguna novedad pero, sin duda, habría dejado satisfecho al autor en su continua solicitud de un teatro fecundado por el cine.

Las colaboraciones de Azorín para el periódico *ABC* a partir de 1950 tuvieron una temática preferentemente cinematográfica; la asistencia diaria a cines de reestreno, con doble programación y próximos a su domicilio, se convirtió en singular episodio de su biografía abundantemente reflejado en «los recuadros» de las páginas del madrileño diario. En efecto, cuando el escritor parecía tener finalizada su brillante carrera literaria, septuagenario ya, redescubre el cinematógrafo y se lanza, con evidente fervor juvenil, a la contemplación de numerosas películas en las que halla un nuevo cúmulo de experiencias, vitales y artísticas; esta «pasión de senectud» tendrá como resultado un centenar de comentarios periodísticos de temática cinematográfica que, a la vez, le permitirá aumentar su ingente obra en dos libros, *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955). Uno y otro⁶ se convierten, como metonimia de su producción última, en el ensayo literario/cinematográfico que el «noventay ocho» aporta, aunque tardíamente, a las letras españolas.

Estos comentarios tienen algo de «metafóricos»: el elemento «real» corresponde a aquellos hechos filmicos (vistos o sugeridos) que se propone comentar y el «imaginario» a toda una carga cultural aportada por el escritor para establecer las comparaciones y correlaciones entre las diversas expresiones artísticas. No es frecuente que Azorín dedique un comentario a una película sola y recién vista; son los suyos escritos sosegados donde el tiempo,

⁶ Utrera, R.: *Azorín, periodismo cinematográfico*, Film Ideal, Barcelona, 1997. Y en nueva edición *Azorín, periodista cinematográfico, Cuadernos de Eihceroa*, n.º 13-14, Padilla Libros, 2011.

días o semanas, hace reposar las ideas; ello permite repasar la cita olvidada, buscar el paralelo literario, perpetuar las sensaciones en el libro favorito, en el autor predilecto; tampoco establece comparaciones entre el cine contemporáneo y el de etapas precedentes, como los comienzos del cine, la época dorada del mudo, etc; en este sentido, sus pretericiones no van más allá de recordar la figura del «explicador» o «declarador», aquel que orientaba a los espectadores y comentaba de viva voz los argumentos.

Ante la dicotomía cine americano / cine europeo, el comentarista declara su admiración para con el primero. Dentro del segundo, la cinematografía italiana ofrece la expresión de un realismo en el que la vida cotidiana aparece sin mixtificaciones y es denominado Neorrealismo. Azorín critica el concepto y no gusta de los hechos que presenta este movimiento; en «Cine realista» dice: «Cuando al lector le hablen, si le hablan, de cine realista, de cine neorrealista, no admita, sin explicaciones previas, esas denominaciones»⁷ y luego, sin aludir directamente al término, como en una declaración de principios, se pregunta: «¿Y qué necesidad tenemos, en arte, de lo repulsivo?». Con tales planteamientos se ganaría la oposición del sector crítico defensor de los postulados neorrealistas y a su vez hostigador del sistema de valores propugnados por el cine americano.

De modo semejante a Azorín, 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 una revista en 1933⁸: «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»; así sintetizaba cuanto venía aplicando a su obra narrativa y dramática. El escritor publicó y representó *Cenizas* en 1899 refundiéndola en 1908 con el título de *El yermo de las almas*; ya en el prólogo de ambas obras aportó resoluciones de acciones teatrales con técnica cinematográfica⁹; tanto los

⁷ Azorín: *El cine y el momento*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 63. Edición y prólogo de Rafael Utrera.

⁸ Revista *Luz*, 23-11-1933.

⁹ Sumner M. Greenfield.: *Anatomía de un teatro problemático*, Fundamentos, Madrid, 1972

movimientos como la ambientación que se proponen a través de las acotaciones nos aproximan a los métodos usados por una temprana cinematografía sino por otra más avanzada y propia de mediados de siglo. Del mismo modo, la visión cinematográfica de *Sonatas y Luces de bohemia* ha sido analizada por quien entiende que son las artes plásticas el medio utilizado capaz de mostrar nuevas actitudes en las características del mundo contemporáneo, y, entre ellas, es el cine el gran introductor en la conciencia actual de este sentido de la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario¹⁰. 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. Es el propio dramaturgo quien, en una acotación de *La rosa de papel*, ha indicado de dónde tomó la gesticulación para los esperpentos: «El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe... Ahora lo empuña con gozo y rabia de peliculero melodramático»¹¹.

Otros autores han señalado también estos valores cinematográficos en *Tirano Banderas*: «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»¹²; de modo semejante se pronunció Jorge Urrutia al estudiar las relaciones entre obras literarias y construcciones cinematográficas especialmente en *Las comedias bárbaras*¹³. 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, en su mayoría, los discutibles resultados en la pantalla, evidencian una cierta «intratabilidad» que los cineastas no han ocultado¹⁴.

¹⁰ Zamora Vicente, A.: *La realidad esperpéntica*, Gredos, Madrid, 1969.

¹¹ Speratti Piñero, E.: *La elaboración artística de Tirano Banderas*, Nueva Revista de Filología Hispánica, 1957, p. 92. El Colegio de México.

¹² Montesinos, J. F.: «Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones», *Revista de Occidente*, n.º 44-45, 1966.

¹³ Urrutia, J.: *La Literatura española y el Cine: bases para un estudio*, Tesis Doctoral, 1972.

¹⁴ Utrera, R.: *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, o.c., pp. 156-177. Y Vilorio, N.: «Valle-Inclán, la difícil adaptabilidad de un genio», en *Los escritores del 98 y el Cine*, o.c., pp. 99-135.

Por su parte, Vicente Blasco Ibáñez hacia 1900, en su obra *Entre naranjos*, ya se permitió utilizar la animación cinematográfica como símil literario. Este pionerismo del escritor tiene su correspondencia en su interés por intervenir en la creación fílmica como director y productor. Si se hubiera cumplido su proyecto de crear una industria cinematográfica nacional y de llevar a cabo, entre otras ideas, su adaptación de *El Quijote*, basado en el paralelismo de imágenes entre realidad e imaginación, Blasco habría sido un adelantado de los escritores comprometidos con el cine y de la conversión a imágenes de la pieza cervantina. Si del mismo modo, su productora francesa hubiera cumplido sus múltiples proyectos escritos para el cine, parece evidente que diversos relatos breves, escritos tras la Primera Guerra Mundial, estaban destinados a su filmación¹⁵.

Cinematográficamente hablando, sin embargo, el aplauso del público le llegaría al escritor del otro lado del Atlántico. Desde 1920 la producción de Hollywood se interesó por sus libros para llevarlos a la pantalla. Rodolfo Valentino y Greta Garbo interpretaron a sus más queridos personajes y sirvieron de plataforma a un *star-system* que tenía pantallas en el mundo entero. De este modo, el novelista es también pionero entre los escritores españoles que, pocos años después, con la llegada del sonoro, acudirían a Hollywood como guionistas, animadores o asesores de las películas habladas.

Al margen de ser Blasco un autor mimado por los cineastas, en cuanto a adaptaciones se refiere, no podemos olvidarnos de los encargos recibidos para que escribiera guiones cinematográficos y argumentos de películas¹⁶; el título *El paraíso de las mujeres*, escrito en 1922 para su transposición cinematográfica, no pudo filmarse por las especiales dificultades que planteaba. Desde otro punto de vista, su concepción del «séptimo arte» no escapó a los tópicos más generalmente admitidos en su época,

¹⁵ Véase «La vieja del cinema», de Blasco Ibáñez, en *Cuentos de Cine*, Edición e introducción de Rafael Utrera, Clan editorial, Madrid, 1999, pp. 37-64. Y Corbalán, R. T.: *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Ediciones Filmoteca, Valencia, 1998

¹⁶ Tal es el caso en la producción norteamericana *Argentine Love* (1924), dirigida por Allan Dwan e interpretada por Gloria Swanson, y *La encantadora Circe* (1925), realizada por Robert Z. Leonard, con actuación de Mae Murray.

según los cuales, la salvación del cine estaría en la literatura, en proporcionar temas serios, grandilocuentes, que lo rescataran de un público poco exigente; al tiempo, consideró que la novela se encontraba en un callejón sin salida y, al menos, su adaptación cinematográfica podía resultar beneficiosa ya que le proporcionaba universalidad.

Tampoco ha sido llevada nunca a la pantalla *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra verde*, subtitulada «novela-film» por su autor, Pío Baroja, quien confeccionó una obra con intencionados rasgos, valores y matices de la expresión cinematográfica, 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; a pesar de los numerosos parlamentos su composición tiene mucho de cine mudo. 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, además de el uso abundante del primer plano como elemento señalador y del *flash-back* como evocador de lo conocido.

Tanto en su obra de creación como en sus memorias, Baroja aludió a las repercusiones que el cinematógrafo puede tener como propagador de una nueva cultura, modificador de unas costumbres y renovador de un estrato social; en su relación con la literatura, estimó que los grandes tipos de la novela son excesivos para la gran pantalla. Fue actor ocasional en la primera adaptación de su *Zalacaín el aventurero* (1929), dirigida por Francisco Camacho, e incluso la presentó en una sesión del *Cine-club español*, invitado por su director, Ernesto Giménez Caballero.

El cine de una generación

La única obra de Azorín filmada por el cine español hasta el momento es *La guerrilla* (1972), de Rafael Gil, coproducción hispano-francesa (la madrileña Coral y la parisina Universal Productions) y subtitulada «de Azorín»; estamos lejos de acostumbrada adaptación por cuanto variantes e intenciones difieren del original. Como pretexto cultural se esgrimió la conmemoración del nacimiento del literato en su primer centenario.

La guerrilla, estrenada el 16 de febrero de 1973, no respondió, comercialmente hablando, a las expectativas de sus productores. Ni la fotografía de un profesional como José F. Aguayo, ni la música de un veterano como el maestro Parada, ni la presencia de intérpretes como Francisco Rabal o de secundarios tan certeros como Lola Gaos, Jesús Tordesillas, Fernando Sánchez Polack, entre otros, y, mucho menos, la desafortunada entrega de los principales papeles a La Pocha y Jacques Destoop, tan físicamente agraciados como profesionalmente inexpresivos y popularmente desconocidos, convirtieron el filme en un producto estéticamente nulo, a pesar de basarse en ilustre antecedente, e industrialmente raquítico, incluso tras haber sido distribuido por la Paramount, donde el nombre del dramaturgo se convertía en un glorioso desecho capaz de satisfacer sólo a incautos espectadores.

El comentado epílogo de la obra dramática tiene específica y sutil representación cinematográfica; tras el apasionado encuentro de Étienne (J. Destoop) y Pepa María (La Pocha) 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 generis*, los deseos azorinianos de presentar un amor capaz de unir lo que la guerra separa¹⁷.

Un texto en verso y prosa («cuento-leyenda») de Antonio Machado, titulado *La tierra de Alvargonzález* sirvió de inspiración a Lázaro Montero para que los guionistas P. Torreblanca, Jordán, Coello y Ruiz Castillo convirtieran la obra, bajo la dirección de este último, en *La laguna negra* (1952), «una trama de crimen y castigo con intención regionalista»¹⁸ donde la prosificación y lo prosaico afecta tanto al verso como a la fantasía pretendiendo hacer universales a personajes y lugares definidos con concreción y precisión en el original; la crítica, de un lado al otro del

¹⁷ Utrera, R.: *Azorín, periodismo cinematográfico, o.c.*, pp. 163-198.

¹⁸ España, R. de: «Antonio Machado visto por el cine español». *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional*, Sevilla: Alfar, 1990, pp. 67-81.

arco ideológico, sentenciaba que poco o nada pasó del poema a la pantalla¹⁹.

Entre las obras teatrales escritas en colaboración por los dos hermanos han sido llevadas a la pantalla las homónimas *La duquesa de Benamejí* (1949), de Luis Lucia y *La Lola se va a los puertos* (1947, 1993) de Juan de Orduña y Josefina Molina respectivamente. La versión cinematográfica *La duquesa de Benamejí* (1949) «airea» la obra teatral ampliando los lugares de la acción y ofreciendo el paisaje de Sierra Morena a fin de aproximarla a la modalidad de la *españolada* en el subgénero bandoleril; sin embargo, Lucia resuelve en actriz única (Amparo Rivelles) el doble personaje de la duquesa y la gitana, de modo que hace más creíble la rivalidad entre quienes se igualan en belleza pero se diferencian en porte y educación. Acaso por ello, 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 original²⁰.

La formulación teatral llevada a cabo en *La Lola se va a los puertos* por los Machado establece la utópica relación entre el Cante y el Toque; mediante un proceso de idealización universaliza a los personajes, Lola y Heredia, y los sitúa en un contexto social de clases antagónicas donde ejercen el noble oficio de cantar y tocar flamenco. Las homónimas versiones cinematográficas (1947, 1993) eliminan el verso como recurso verbal de la comunicación y conforman su última significación dependiendo de específicas circunstancias políticas o industriales. Juan de Orduña, bajo el signo de la españolidad franquista, utiliza subrayados nacionalistas teñidos de manifiesta aversión a lo extranjero junto a la religiosidad católica como benefactora determinante de los hechos; los tópicos ingredientes de la *españolada* se suman a los recursos folklóricos de la «canción española» para componer un melodrama donde el Cante se resuelve en prolongada actuación de la tonadillera (Juanita Reina). Por el contrario, bajo el signo de cierta reivindicación andalucista y genuina plasmación de lo

¹⁹ De Gómez Tello a Luciano G. Egido; la referencia en *R. de España, o.c.*, p. 80.

²⁰ Gordillo, I.: «La Duquesa de Benamejí», en Utrera, R.: (Ed.), *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, Padilla Libros, Serie Comunicación, Sevilla, 1999, pp. 47-66.

flamenco, Josefina Molina contextualiza la biografía de la *cantaora* (Rocío Jurado) con explícitas referencias sociales, culturales y familiares para conseguir un fresco sobre la Andalucía de 1929; de la misma manera, se explicita el personaje literario de la vestal con un dramático e interiorizado proceso de humanización; su plena configuración melodramática se sirve de lo *hondo* no en figurada convención sino en cante verdadero y abundante.

La filmografía española que nace de Blasco Ibáñez (dejando fuera los medimetrojes y las series de televisión) destaca tanto por su pionerismo como por su brevedad. En la época del mudo se filmaron *El tonto de la huerta* (1911), de Codina (versión de *La Barraca*), *Entre naranjos* (1914), de Marro, y *Sangre y arena* (1916), de Blasco Ibáñez / Castelló; ya en el sonoro *La bodega* (1929), de B. Perojo, *Mare Nostrum* (1948), de Gil, *Cañas y barro* (1954), de Orduña y *Sangre y arena* (1989), de Elorrieta.

El escritor planteó en *La bodega* las reivindicaciones sociales del campesinado andaluz cruzadas con fuerte anticlericalismo y otros subtemas paralelos. La película de Perojo (que se rodó muda y se sincronizó después, exhibiéndose luego en una u otra versión según los mercados) simplificó el original y prefirió la aventura individualizada «en vez del fresco social con la saga de una potentada familia bodeguera y el protagonismo colectivo de los trabajadores explotados y luego insurrectos»²¹. Aunque la película resultaba ideológicamente avanzada en el contexto industrial de su época y denotaba cierta influencia del cine soviético no pierde – en opinión de Román Gubern– el tono de *western* combinado con el tono documentalista al retratar el paisaje andaluz.

A pesar del conservadurismo ideológico y el clasicismo formal de algunos adaptadores, la valenciana productora Cifesa no pareció interesarse por la obra de su paisano; tampoco el liberalismo contenido en la novelística de Blasco ha llamado la atención de los cineastas de la democracia. La combinación de melodrama cosmopolita y rural orienta al cine español hacia un cierto esquematismo narrativo y actitud moralizante aunque «con un abandono absoluto de unas importantes referencias sociales,

²¹ Gubern, R.: *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, pp. 169-181.

contextuales o simplemente paisajísticas»²². El *star-system* para películas nacionales ha quedado limitado a Valentín Parera, Fernando Rey y Virgilio Teixeira frente a la exótica representación femenina integrada por Conchita Piquer (*La bodega*), María Félix (*Mare Nostrum*) y una entonces semidesconocida Sharon Stone (*Sangre y arena*). En fin, un autor popular y populista, deviene en una filmografía donde la «calidad» alterna con la *españolada* y el folletín con el melodrama de esencias ejemplarizantes.

Aunque ya en la etapa republicana se llevó a la pantalla la obra *El jayón*, de Concha Espina, con el título *Vidas rotas* (1935), de E. F. Ardavín, «una realización modosa, sin asomos de inquietud ni originalidad»²³, la década de los cuarenta ha demostrado evidente preferencia por la novelística de esta autora filmando *Altar mayor* (1943), de Delgrás, *La esfinge maragata* (1948), de Antonio de Obregón, *La niña de Luzmela* (1949), de R. Gascón y *Dulcenombre* (1951), de E. Gómez. Maruchi Fresno, Isabel de Castro, M^a Paz Molinero y M^a Rosa Salgado han dado vida a los personajes femeninos de una literatura y una filmografía acordes con los planteamientos conservadores de la autora más arriba citados. Los melodramas conseguidos acumulan referentes temáticos donde el honor de la aristocracia o la hidalguía y la humillación de las clases desfavorecidas se inscribe en un paisaje cantábrico en el que no faltan ni la boda en Covadonga²⁴ ni las costumbristas escenas de terruño, mientras los elementos de la naturaleza colaboran a un final deseado por quienes suelen llevar las riendas de las relaciones sociales.

Lain Entralgo dice de la novelística barrojana que no la prefiere la estética, sino el impulso; no la idea, sino la acción; no es su modelo el edificio, sino el viaje. Y con ella, ¿qué ha hecho el cine español? En conjunto, no parece haber establecido su paralelo aunque tampoco ha sabido o podido darle la vuelta completamente.

De dicha novelística han salido dos versiones de *Zalacaín*

²² Loréns, A.: «Notas sobre una propuesta», *Ciclo Blasco Ibáñez y el cine*, Filmoteca Valenciana, 1984

²³ Guzmán Merino, A.: *Cinegramas, 28-4-1935*. La cita por Gubern, R.: *El cine sonoro en la II República*, Lumen, Barcelona, 1977, p. 166.

²⁴ Hueso, A. L.: *Catálogo del Cine español*. Volumen F-4, Cátedra-Filmoteca, Madrid, 1998.

el aventurero (1929, 1954), de Francisco Camacho y Juan de Orduña, además de las homónimas *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946), de Arturo Ruiz Castillo y *La busca* (1964), de Angelino Fons. En el primero, filme desgraciadamente perdido, intervinieron en sendos papeles Don Pío (*Jabonero*) y su hermano Ricardo (*Tellagorri*); le cupo el honor de ser adquirida por la *Metro* para su distribución mundial. Tanto Ruiz Castillo como Orduña hicieron intervenir al novelista en sus producciones aunque no parece que el resultado en la pantalla quedara satisfecho al autor; de *Shanti Andía* sentenció: «¡Mira que cambiarme el Cantábrico por una balsa!»²⁵. El segundo *Zalacaín*, ante una lectura comparatista, parece ofrecerse, y no es contradicción, en paso previo a la obra que la origina. La pluralidad de narradores (las tres ancianas) y la interrelación de autorías, escritor y director juntos, convierte finalmente a Don Pío en «unificación de las voces de todos los narradores»²⁶.

La cinematografía española volvió a Baroja para plasmar en imágenes una parte de la trilogía de «la lucha por la vida»; Angelino Fons dirigió *La busca* (1966), película muy considerada en el denominado «nuevo cine español».

Desde el prólogo que la abre se nos dan las coordenadas históricas en las que se desenvuelven los personajes: tras la Restauración, la procedencia y formación del subproletariado ciudadano; en este lumpen madrileño del XIX es donde Manuel, centro de todos los personajes, desarrolla su historia; frente al toque intimista, un fondo social donde hombres y objetos matizan ambientes mientras describen el itinerario vital del personaje, un adolescente iniciador de su lucha por la vida en aquel momento histórico; acabará sucumbiendo, acorde con sus actos, antes que convertirse en pequeño propietario, como el novelista hizo de él en *La aurora roja*. Las peculiaridades de obra literaria y filme, en sus similitudes y contrastes, han sido puestas de manifiesto en diversos trabajos²⁷.

²⁵ Casas: «Novelistas en celuloide: Pío Baroja», *Triunfo*, n.º 348, 15-10-1952. Y Aguado, A.S.: «Baroja, un cine por hacer», *Cinema universitario*, n.º 4, 1957.

²⁶ Navarrete, J. L.: «Zalacaín el aventurero», en Utrera, R. (Ed.): *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, o.c. pp. 67-83.

²⁷ Zunzunegui, S.: «La busca», en Pérez Perucha, J. (Ed.): *Antología crítica del cine español*, Filmoteca-Cátedra, 1997, pp. 623-625. Y Mejías, M^a D.: «La busca», en

Ramón M^a del Valle-Inclán es un fruto tardío de nuestro cine acaso porque su dramaturgia, a pesar de su intrínseco cinematografismo, impone a guionistas y realizadores. *Sonatas* (1958), de Juan A. Bardem, *Flor de santidad* (1972), de Adolfo Marsillach, *Beatriz* (1976), de Gonzalo Suárez, *Luces de bohemia* (1985), de Miguel Ángel Trujillo, *Divinas palabras* (1987) y *Tirano Banderas* (1993), ambas de José Luis García Sánchez, componen, al día de hoy, la filmografía relativa al autor de los esperpentos.

Sonatas (1958), de Juan A. Bardem, respondió a una coproducción hispano mejicana cuyo argumento se apoyaba en las *Sonatas de Otoño y Estío* y reunió dos historias independientes en el original; la primera, se situó en la Galicia de 1924 y la segunda en el Méjico de 1830 a fin de lograr una obra nueva que se distanciara de las fuentes modernistas y se centrara en los acontecimientos históricos del XIX. Frente al personaje de Bradomín, el realizador inventa al capitán Casares, que ejerce de su portavoz, y a quien ha pretendido transformar, frente al valleinclanesco feo, católico y sentimental, en «un ser humano frente a otros seres humanos... y dejar que su conciencia entrase en crisis»; en el fondo lo que Bardem quiere mostrar, de forma parabólica o simbólica frente al franquismo, «es el largo camino de la búsqueda de la libertad que recorre a un hombre español en una época en la que el poder absoluto cierra todas las salidas»²⁸.

Flor de santidad (1972), de Adolfo Marsillach, combina el texto original con un episodio postizo de guerras carlistas cuyo resultado estuvo masacrado por la censura mientras que *Beatriz* (1976), de Gonzalo Suárez, es el resultado de pasar a Valle (los cuentos *Beatriz* y *Mi hermana Antonia*) por las formas y estilos de Santiago Moncada y la imposibilidad de hacer tratable a semejante autor y peculiar guionista²⁹.

Nada le faltó a la producción de *Luces de bohemia* (1985) ni presupuesto, ni actores de primera fila (Rabal, Fernán-Gómez, etc.) ni guión con firma (Camus). La película de Miguel Ángel

Utrera, R. (Ed.): *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, o. c. pp.103-117.

²⁸ Bardem, J.A.: «¿Por qué *Sonatas*?», *Esquemas de películas*, n.º 131, vol. VII, p. 25.

²⁹ Véase Lara, F.: «Valle-Inclán en el cine español», en *Valle-Inclán y el Cine*; Ministerio de Cultura, 1986, pp. 12-22. Y Guarinos, V.: «Beatriz» en Utrera, R. (Ed.): *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, o.c., pp.139-164.

Díez resolvía en naturalismo lo que era esperpentismo; de otra parte, la significación, conceptual y plástica de figuras clave de nuestra literatura como son ya Max Estrella (F. Rabal) y don Latino de Hispalis (A. González), suenan a conocidas porque son las caras populares de tanta película española. La estructura de la obra primitiva ha sido alterada ligeramente; el punto de partida de la película es el entierro de Max; celebrado éste, vacía su casa, un joven poeta, Ramón (del Valle-Inclán) rememora la vida de Estrella y Latino y en dos *flash-back* presenta el viaje hacia la muerte de este insigne personaje que, sucesivamente, ha pasado por la librería de Zaratustra, la taberna de Pica Lagartos, el calabozo de la Dirección General, la redacción del periódico... y se ha cruzado con gente tan opuesta como Rubén Darío, los modernistas, la joven prostituta, el ministro don Paco, los múltiples concurrentes de la bohemia...

Podríamos decir que el cinematografismo de *Luces...* se convierte en teatralería porque ciertos decorados parecen pintados con brocha gorda; porque los personajes esperpénticos, como las situaciones, se transforman en mero recurso para sobreponer el texto; porque la estética de la luz y la sombra, usada por el escritor como elemento sugeridor, se convierte en artificio de fuego fatuo. La elegía del mundo caduco, la sátira de los desvaríos de la edad, se mantienen, forzosamente, con la palabra y, supuestamente, por la imagen. En otras lecturas del film se han destacado otros aspectos relativos a su interés y a su utilidad³⁰.

José Luis García Sánchez dirigió *Divinas palabras*, sobre una versión de Enrique Llovet y Diego Santillán con guión del propio Llovet y del director, y *Tirano Banderas*, con guión de Rafael Azcona y del mismo García Sánchez. La primera es una generosa producción en la que el equipo técnico y artístico ha contado con cualificados profesionales (Arias, Rabal Arribas, Vera, etc.) para tomar la orientación de la «versión libre» respecto del original; subrayado especialmente el personaje de Mari Gaila (Ana Belén) sirve tanto de vértice del triángulo amoroso como de diana donde se clavan los dardos del pobre paisanaje.

La película está exenta del experimentalismo del que se hacía

³⁰ Recio Mir, A.: «Luces de bohemia», Utrera, R. (Ed.), *8 calas cinematográficas...* o.c., pp.165-177

acreditor el original. El director responde con «una» estética y da, en consecuencia, «una» visión de la obra: aquélla que elige el realismo-naturalismo como método expresivo-narrativo y sobre él incrusta los rasgos propios de la esperpentización valleinclanesca. Las justificaciones de los autores podrían sentenciarse en tres puntos: humanización de Mari Gaila, respeto, relativo, a los diálogos y envoltura de paisaje gallego. Sin duda, una opción popular y comercial aunque, evidentemente, no pueda ser ni única ni última. Por ello, algunos comentaristas del film se han formulado preguntas como ¿por qué inventar situaciones...?, ¿por qué fragmentar la relación entre Mari Gaila y Lucero...?, ¿por qué forzar inadecuadamente la comicidad...?³¹.

Al contrario, García Sánchez consiguió en *Tirano Banderas* una plástica lírico-dramática que supera cinematográficamente su propuesta anterior y supone al tiempo una resolución icónica en adecuada expresión respecto del original literario; para ello la interrelación entre elementos técnicos (guión de Azcona, fotografía de Arribas, dirección artística de Murcia, etc.) y artísticos (Gian M^a Volonté: *Tirano*, Ana Belén: *Lupita*, Juan Diego: *Nacho Veguillas*, etc.) contribuye a una iluminada puesta en escena donde el valleinclanesco expresionismo literario encuentra oportuno correlato filmico; algunos pasajes, determinados personajes, específicas secuencias, se dirían auténticas sinestesias pictóricas de su precedente verbal. Sin duda, la atmósfera general conseguida está estrechamente emparentada con la composición que Volonté hace de *Banderas*.

En acertada visión de Bernardo Sánchez, el Tirano de la película se vincula al arquetipo expresionista y al primer intérprete de *Nosferatu*:

Alrededor de este monstruo fotóforo, de este zombie politicastro que deambula con el alma amortajada en su terno, mero-dean, en compartimentos estancos, tiranuelos vicarios y vampiros sicarios que componen una bien engrasada *Danza de la Muerte*. El principal logro de esta versión cinematográfica de lo que en principio era una epopeya verbal radica [...] en haberse

³¹ Lara, F.: «Divinas palabras. Adaptar, ¿para qué?», en *La generación del 98 y el Cine*, Ayuntamiento de Salamanca y otras entidades, Salamanca, 1998, pp. 26-27..

ceñido a la morfología del Tirano –una etología en el fondo– para estilizar a partir de él una narración aventuresca, popular y de género, con limitaciones pero sin menoscabo de la parábola política ni, sobre todo, de Valle cuyo texto *se oye* bien escardado y distribuido por Rafael Azcona y José Luis García Sánchez.³²

Abel Sánchez (Carlos Serrano de Osma, 1946), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Nada menos que todo un hombre* (Rafael Gil, 1971), *Las cuatro novias de Augusto Pérez* (José Jara, 1975; obra original: *Niebla*), y la producción hispano-mexicana *Acto de posesión* (Javier Aguirre, 1977; obra original: *Dos madres*) son los largometrajes que adaptan, se apoyan o versionan libremente la obra del escritor Miguel de Unamuno. Con adaptación de Pedro Lazaga, *Abel Sánchez* fue producida por *Boga Films*, resultado de la asociación de los productores ejecutivos, Butragueño y Martínez Arévalo y el técnico de sonido, Gómez Méndez, con el propio Serrano de Osma, quien se presenta en la película como «locutor» y «Lucifer». La historia cainita de amistad, odio y envidia entre Abel Sánchez (Roberto Rey), pintor, y Joaquín Monegro (Manuel Luna), médico, fue clasificada en primera categoría pero tuvo escaso reconocimiento público.

La problemática unamuniana se resolvía eficazmente como la «historia de una pasión» preñada de factores existencialistas donde el sentido de la vida y la inmortalidad constituyen bazas esenciales aportadas por los diálogos pero resueltas también por la imagen. La escritura utilizada por Serrano se servía de un oportuno *flash-back*, en el que se recrean los hechos, y de diversos procedimientos narrativos y expresivos³³ (travelling, cambios de plano, sobreimpresiones, congelación de imágenes, distorsión de sonido, toque surrealista, etc.) cuyo paralelo en uso y significación podrá encontrarse seguidamente en su obra *Embrujo* (1947) o en *Vida en sombras* (1948), de Llobet-Gracia, películas rupturistas en el entramado industrial de la producción española de la época. Por su parte, Rafael Gil con su productora

³² Sánchez, B.: «Tirano Banderas. El tirano como vampiro», en *El texto iluminado: En torno a la Generación del 98*, Cultural Rioja-Ibercaja, Zaragoza, 1998, pp. 17-18.

³³ Méndez Leite, F.: *Historia del Cine español en cien películas*, Jupey, Madrid, 1975, pp. 69-74. Puede verse también: Pérez Perucha, J.: *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, 28 Semana Internacional de Valladolid, 1983.

Coral llevó a la pantalla *Nada menos que todo un hombre*, con su habitual respeto por el original y la eficacia formal acorde con su probada experiencia, dentro de bloque filmográfico denominado «adaptaciones literarias de prestigio»³⁴.

La ficha técnica de *La Tía Tula* (1964) especifica que el «argumento» procede de la novela unamuniana pero el guión de Sánchez Enciso, López Yubero, José M. Hernández y el propio director del film, Miguel Picazo, difiere bastante de la tradicional adaptación. La película, que resultó uno de los títulos indiscutibles en la filmografía del denominado «Nuevo Cine español», reestructura la organización de los hechos literarios, modifica su sentido último y acomete una puesta en escena de acendrado virtuosismo donde la funcionalidad de lo cinematográfico se antepone a las evidentes desviaciones respecto de su original. Unamuno plantea el conflicto de la vocación maternal prescindiendo de la biología o, en términos mariológicos, la maternidad inmaculada, con lo que el escritor, en palabras de Gubern, reconstruye «el mito de Antígona bajo su forma doméstica, dentro de un ambiente español y religioso»³⁵. Por el contrario, Picazo transformó la «sororidad» unamuniana en un caso de soltería cargado de «represión y androfobia» al tiempo que actualizaba la historia situándola en un contexto claustrofóbico de pequeña capital de provincias.

Algunos estudios recientes han puesto de manifiesto diversos aspectos de la película y del original literario. Así, Victoria Fonseca ha señalado, junto a diversos avatares de sus creadores con la censura franquista, que el personaje de Ramiro «reúne, tanto en el texto como en la pantalla, idénticas características de debilidad, torpeza y pasividad»³⁶; García Jambrina cuenta cómo el film se separa de la novela pero se aproxima a un original manuscrito de 16 folios, titulado *La tía*, que, localizado en la casa-museo salmantina, el hispanista Ribbans dio a conocer en 1986; el primitivo texto, de 1902, se inicia con el nuevo estado

34 Alonso Barahona, F.: «Rafael Gil», en *Rafael Gil, director de cine*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, pp. 97-102.

35 Gubern, R.: «La tía Tula», en Pérez Perucha, J. (Ed.): *Antología crítica del cine español, o.c.*, pp. 561-563.

36 Fonseca, V.: «La tía Tula», en Utrera, R.: (Ed.), *8 calas cinematográficas..., o.c.*, pp. 85-101.

de viudo de Ramiro y, a partir de aquí, le rememoración de su vida precedente junto a otros aspectos coincidentes entre papel y celuloide; podría decirse que «de alguna manera, la adaptación cinematográfica ha devuelto la novela a su estado embrionario y primitivo»³⁷; y J. Agustín Torijano enfrenta a los dos Miguel, el escritor y el cineasta, para señalar de ambas obras que:

Picazo da lo que no da Unamuno y viceversa, pero ambos se ponen de acuerdo en mirar, con mirada masculina, el corazón de una mujer, y los resultados son sencillamente, perfectos, en un ejercicio magistral de unamunianas paradojas³⁸.

Podemos decir, en síntesis, que esta generación publicó la mayor parte de su producción literaria en paralelo con el desarrollo expresivo e industrial, mudo primero, sonoro después, del cinematógrafo. Por ello mismo, no dispuso, desde sus inicios, de un sistema perceptivo procinematográfico a pesar de lo cual el cinematógrafo fecundó como referente su literatura, incorporó a cierta novelística y dramaturgia 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).

Por su parte, la cinematografía española ha demostrado bastante pereza a la hora de convertir las obras de estos escritores en películas incluso teniendo en cuenta la generosa plusvalía que acarreaban; Blasco Ibáñez fue pionero en la filmografía noventayochista mientras Valle-Inclán ha sido un fruto en exceso tardío. La obra conservadora de algunos autores ha sido seleccionada como genuina en etapas de conflictivos condicionamientos sociopolíticos mientras que el carácter abierto de otras ha sido tomado como punto de partida para dotarla en pantalla de valores simbólicos o metafóricos ausentes de los originales.

³⁷ García Jambrina, L.: «Cine y Literatura: dos ejemplos», en *Clarín, revista de nueva literatura*, n.º 17, septiembre-octubre, 1997, pp. 9-14.

³⁸ Torijano, J. A.: «Otra paradoja unamuniana: *La tía Tula* en el Cine», en *La generación del 98 y el Cine, o.c.*, 1998, pp. 8-9