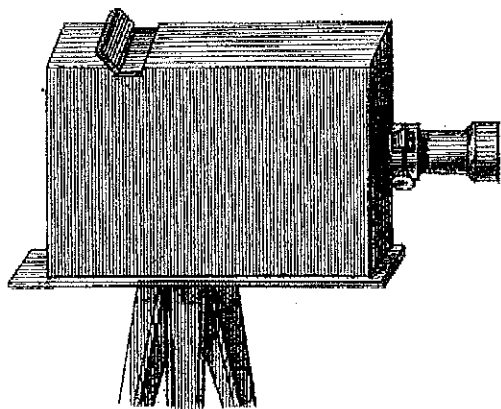


CINE Y LITERATURA

RAFAEL UTRERA MACÍAS



RAFAEL UTRERA MACÍAS es profesor Titular de la Universidad de Sevilla con docencia en la Facultad de Ciencias de la Información. Temas de preferente investigación son la Historia del Cine Español y sus relaciones con la Literatura. Ha publicado los libros *Moder-nismo y 98 frente a Cinematógrafo*, *Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico*, *Federico García Lorca/Cine, Lite-ratura Cinematográfica - Cinematografía Literaria*, *Homenaje li-terario a Charlot*, *Claudio Guerin Hill: Obra audiovisual*, *Azorín: periodismo cinematográfico*, *Film Dalp Nazari: productoras an-daluzas*, *Cuatro pasos por la Historia y la Estética del Cine espa-ñol* (edición español-japonés) y *Luis Cernuda: recuerdo cinemato-gráfico*. Ha editado los volúmenes *Cine en Andalucía: un informe* y *El cortometraje andaluz en la democracia* (ambos en colabora-ción) así como *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, *8 calas ci-nematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, *Cuentos de Cine: de Baroja a Buñuel* y *El cine y el momento*, de Azorín. Ha colaborado en los colectivos *Antología Crítica del Cine Español*, *Diccionario del Cine Español*, *Ínsula-Val del Omar*, *Cuadernos de la Academia*, *Galdós en la pantalla*, *Ludus*, etc. Colaborador de *Film Ideal*, *Cinema 2002*, *Ínsula*, *Versants*, etc. Ha recibido diver-sos premios de Asociaciones Cinematográficas.

Introducción

El enfrentamiento de dos sustantivos con tantas connotaciones e Historia como Cine y Literatura obligaría a un estudio en extensión y profundidad que estaría reñido con los límites de una conferencia o un artículo. Por ello, conduciremos nuestro trabajo por unos derroteros donde la síntesis y la selección no entren en conflicto con lo más significativo e imprescindible de una relación tan compleja y heterogénea como la mantenida a lo largo de un siglo por estas dos artes.

Así, pues, procederemos primero a seleccionar y establecer unos aspectos generales e introductorios al tema para mostrar luego una perspectiva histórica de cómo se ha desarrollado esta relación atendiendo al caso español: nos referiremos a la tipología de las adaptaciones literarias que, en nuestra cinematografía, se han llevado a la pantalla para, seguidamente, describir las actitudes de los escritores ante el fenómeno cinematográfico.

Encuentros y desencuentros entre Literatura y Cine

El mito de la caverna platoniana y su comparación con la sala de cine es clásica alegoría para filosofar sobre el carácter de la recepción y la proyección cinematográficas. Siguiendo con Platón, los cinematófobos de cualquier época recurren a él para «reproducir, conscientemente o no, el rechazo [...] a

las artes de ficción como engendradoras de ilusión y estímulos de las bajas pasiones». ¹ También los parisinos Campos Elíseos han sido el escenario donde el propio filósofo griego y el popularísimo actor Valentino dirimen, en hipotético diálogo, su mejor conocimiento sobre el amor, uno apoyando sus conjeturas en el plano de la teoría y otro en el de la experiencia. ² Imaginadas anécdotas similares se sirven de animales que, comiendo papel o celuloide, intercambian opiniones sobre las bondades de la obra literaria y sus superiores calidades frente a la adaptación cinematográfica. Y alguna otra donde una Vieja, personificando a la Literatura, porfia sobre sus históricos atributos mientras se enfrenta a una Joven, símbolo de la Cinematografía, que, dialécticamente, aporta plurales razones sobre las ventajas de su ser.

Los ejemplos mencionados, más allá de su carácter anecdótico, simbolizan el funcionamiento histórico de la relación entre un Arte consagrado, la Literatura, cuyo origen se confunde con la Historia de la Humanidad, y un Espectáculo, el Cinematógrafo, que el hombre contemporáneo ha visto nacer y cuyo desarrollo, a lo largo de un siglo, ha permitido otorgarle semejante categoría.

La evolución social del cine y su progresiva situación en el conjunto de las Artes, conllevó un renovado modo de concebir el universo que, ya desde el siglo XVIII, venía modificando una marcada visión teocéntrica del mundo; no fue ajeno a ello la aplicación del conocimiento científico, especialmente en el campo de las ciencias físico-químicas, a determinados artilugios útiles para el ocio y el entretenimiento los cuales, más allá de tal función, fueron ampliando los enfoques seculares en detrimento de la concepción sagrada y a mostrar nueva visión del universo portadora de una representación mecanizada además de una cultura visual. La fotografía, la linterna

¹ Stam, Robert, (2001), *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, pág. 24.

² Bueno, Manuel, (1928), "Los héroes del cine. Eutrapelia dialogada", *ABC*, 15 de febrero, 1928.

mágica, el cinematógrafo, modificarán las coordenadas espacio-temporales del nuevo ciudadano, lector unas veces, espectador otras. La Literatura encontró así un poderoso vehículo de comunicación portador de nuevas armas y bagajes para la experiencia humana. La imagen fotográfica y, sobre todo, el desarrollo social de la "fotografía animada", conformará una diferente representación de la realidad, de cualquier tipo de realidad.

El "realismo", basado en la mimesis griega, adquiere carta de naturaleza en el siglo XIX cuando hace referencia a las artes que pretenden una representación del mundo tanto figurativa como narrativamente y se opone a las tendencias neoclásicas y románticas precedentes; como una variante del mismo, los críticos distinguieron el denominado "naturalismo" cuyo modelo podía encontrarse en la literatura zoliana caracterizada por un verismo a ultranza y unos condicionamientos marcados por la herencia biológica. Cuando un procedimiento y otro se manifestaron obsoletos tanto para la novela y la pintura, de marcada tradición realista, como para el teatro, de corte naturalista, el Cine hace acto de presencia en la sociedad y se ofrece, en principio, como fiel reproductor de la realidad con marcado mimetismo, recogiendo una herencia artística que los impresionistas en pintura y los simbolistas en teatro se habían negado a recibir.

Los inicios del cine europeo se debaten entre lo que pudiéramos llamar "realismo aristotélico" y "realismo platónico", si se nos permite semejante taxonomía filosófica para delimitar los modos y estilos caracterizadores del filme primitivo; en el primero, se pretende ofrecer los hechos sin mistificación alguna y alejados de la hipotética idealización que el espectador pudiera añadir; por el contrario, en el segundo, el voluntarismo para evitar la mimesis "del sentido común", de lo evidente a los ojos, aboga por un conjunto de recursos donde la puesta en escena es una recreación del autor que quiere trascender el vulgar mundo externo y fabrica un "reino inmaterial de esencias".

Las primeras sesiones públicas presentadas en París por los hermanos Lumière se basaban en un procedimiento de animación fotográfica para ofrecer postales ciudadanas, convertidas en testigos presenciales de unos hechos, cuya misión era recrear el movimiento por medio de procedimientos científicos. En sentido estricto no podrá hablarse todavía de lenguaje cinematográfico propiamente dicho; la estructura de cada film hace coincidir tiempo real y cinematográfico. El pionerismo de estas películas les vincula antes a la técnica fotográfica y la composición pictórica que a la genuina expresión literaria.

Por su parte, el cine de Méliés se sirvió de una realidad inventada donde el decorado era parte fundamental y sus antecedentes inmediatos estaban en el *music-hall* y en las variedades. La manipulación de la historia utilizaba una diversidad de “trucos” donde los recursos estilísticos establecían una condensación de la lógica espacio-temporal y construían una pluralidad de cuadros que funcionaban como escenas. La identificación de algún título con su homónimo *Viaje a la Luna*, de Verne, acaso permitía relacionarlo con ciertos antecedentes literarios.

El cine, siempre ávido de contentar al espectador, hizo frente a sus sucesivas crisis; fueron objetivos prioritarios tanto la necesidad de buscar un público diferente como de justificar el carácter artístico del espectáculo. En definitiva, se trataba de hacer frente —como señala Stam— a tres “tradiciones discursivas” presentes en el imaginario sociocultural del momento: la hostilidad platónica por las artes miméticas, el rechazo puritano por las ficciones artísticas y el histórico desdén de las élites burguesas por las masas populares. Por ello, será el movimiento denominado *Film d'Art* el encargado de buscar nuevos procedimientos que incorporarán técnicas dramáticas, desde la “adaptación” cinematográfica de la obra a la adopción de un punto de vista único semejante al percibido por el espectador en la sala teatral. *El asesinato del Duque de*

Guisa ha quedado como película emblemática de este sistema y los hermanos Lafitte como iniciadores de un *estatus* con mayor prestigio social.

De especificidades

Si en determinados aspectos el nuevo modo de representación se hace heredero de factores pertenecientes a artes precedentes, desde la pintura al teatro, es cierto que elementos propios conllevan una especificidad que puede ser analizada al menos desde puntos de vista tecnológico, lingüístico, histórico, institucional y receptivo. La teoría del cine se debate en los primeros momentos entre la defensa apasionada de su cine y la pertinaz relación con otras artes; las propias definiciones metafóricas empleadas para definirlo utilizan los términos “escultura”, “pintura”, “arquitectura”, “en movimiento” aunque la mera equiparación o identificación pretendía sobre todo una legitimación definitiva. El Griffith de los primeros tiempos recurría a Rembrandt para justificar el sentido de la iluminación y a Dickens para evidenciar que el montaje paralelo estaba presente en la narración literaria. Y el teorizante del cine primitivo, Ricciotto Canudo, en la primera década del siglo xx, recurría al sintagma “arte plástico en movimiento” para definir un modo de expresión que, de acuerdo con la teoría de Lessing, era el resultado de combinar adecuadamente las artes espaciales con las temporales; el “cronotopo” resultante (en idea de Batjín) mostraba la «relación necesaria entre tiempo y espacio en la representación artística».³

El Cinematógrafo, que comenzó a considerarse como nuevo lenguaje universal, estableció relaciones desde el mismo momento de su nacimiento con la Literatura. Además de la consabida tendencia a adaptar la obra de reconocido prestigio,

³ Stam, *o.c.* pág. 43.

aquel espectáculo ofrecido inicialmente en la "barraca de feria" fue conquistando, gracias a su progresiva popularización, mejores espacios: la primitiva sala de usos múltiples donde se combinaban las variedades con las proyecciones se vio sustituida posteriormente por el aburguesado coliseo de teatro donde, en mimética organización espacial, la pantalla ocupará el lugar del escenario.

Sin embargo, la consideración de arte temporal permitió que las comparaciones del cine con la música no se hicieran esperar; el ritmo se constituía en factor esencial y homologable para dos medios expresivos que, recurriendo al lenguaje sinestésico, permitía hablar de audiciones y sinfonías visuales, no sólo defendidas por Dulac o Gance sino por Eisenstein quien consideraba los "principales" y "armónicos" recursos imprescindibles para el cineasta a fin de crear un impresionismo filmico semejante al ideado musicalmente por Debussy. En la misma línea, Dziga Vertov recurría a los "intervalos", factores musicales, por considerarlos elementos cinematográficos «que llevan el movimiento a una conclusión cinética»; el kinograma vendría a ser la variante cinematográfica de la partitura musical; la cámara primero y la moviola después se convirtieron en máquinas creadoras que relegaban la ficción en beneficio de una realidad donde el gusto por la simetría y la animación de lo inanimado otorgaba a su trabajo características metalingüísticas; y es que tales artilugios creaban un universo cinematográfico propio sin vinculaciones con la estricta narrativa literaria.

La publicación, en el clímax del cine mudo (1924), de los artículos *Literatura y Cine*, de Shklovski, y *Cine-palabra-música*, de Tinianov, sintetizaba la interdependencia establecida entre el cine y otras artes; aquél debería funcionar con un lenguaje "poético" semejante al uso "literario" de los textos apoyados en la palabra; por lo demás, los formalistas, ampliando necesariamente su discurso, orientarían las investigaciones hacia el cine parlante, eje fundamental ahora de sus

controversias, con todas sus implicaciones en el campo de la adaptación literaria.

La industrialización del cine sonoro supuso en el campo de la teoría una pluralidad de discusiones en torno a la condición, la esencialidad y la especificidad del medio convertido ya en audiovisual; frente a lo genuino del mudo, para unos, el carácter bastardo del sonoro, la grosera adscripción del diálogo literario a la banda sonora, convirtió, para otros, una consagrada expresión iconográfica en una ilegítima modalidad expresiva aledaña a los límites del teatro. La Literatura vuelve a convertirse, según opiniones, en el mejor aliado o en el peor enemigo de la expresión cinematográfica.

En operación inversa a la defendida por el *Film d'Art*, los teóricos de la *nouvelle vague*, Truffaut a la cabeza, menospreciaban el cine de *qualité* francés basado, generalmente, en clásicos literarios y proponían como modelos, tomando la política de autor como base, a los directores del cine norteamericano, desde Hitchcock a Hawks, desde Welles a Minnelli ya que en ellos se daban los necesarios rasgos de estilo para ser considerados autores o demiurgos; mientras, Bazin analizaba y describía los recursos cinematográficos consagrados, montaje, puesta en escena, profundidad de campo, plano-secuencia, para conformar nuevas lecturas espaciotemporales, y Alexander Astruc defendía el carácter creador del cineasta en igualdad de condiciones al literato o al pintor; sus concepciones en torno a la *cámara-stylo* debía permitir a ésta decir "Yo" de modo semejante a como podían expresarlo autores de otras artes.

La aceptación de los posicionamientos anteriormente referidos no puede hacernos perder de vista que cada arte es intrínsecamente apta para la expresión de unos efectos y no de otros por lo que recursos con probada eficacia en el ámbito literario no tienen semejante correlato en el cinematográfico y viceversa.

La novela *La dama del lago*, de Raymond Chandler, conforma una narración en primera persona donde el detective Marlowe refiere su experiencia en determinados casos resueltos con profesión; los recursos propios de la lengua, especialmente personas pronominales y tiempos verbales, sirven al novelista para la expresión de unos hechos que, naturalmente, se presentan al lector subjetivizados. La adaptación llevada a la pantalla por Robert Montgomery con homónimo título en 1948 se empeñaba en servirse de la cámara subjetiva para narrar la historia desde el exclusivo punto de vista del personaje principal, pretendiendo homologar la visión iconográfica a la literaria. El continuado plano subjetivo obtenido al colocar la cámara donde estaba el rostro del personaje quería funcionar de modo semejante a como el escritor lo ofrecía en su obra. Más allá de la pobreza de planificación y del retoricismo que entraña tal modo de expresión (donde el *flash-back* se combina con la cámara subjetiva), parece evidente que son muy diferentes las posibles relaciones de equivalencia entre palabra e imagen («veréis las cosas como las he visto yo») y, aun más, con la pretensión de cierta identificación psicológica; las manifestaciones del sujeto emisor se resuelven de modo diferente según los recursos disponibles por cada medio expresivo.⁴

La utilización del montaje, o su ausencia, implica una repercusión en factores espacio-temporales. En *La soga* (1948), de Hitchcock, se ha pretendido conseguir un ininterrumpido plano único desde su comienzo hasta su final (más allá de su falacia ya que, por cuestiones técnicas, sólo se filmará mientras exista celuloide virgen en la bobina), de modo que se puede identificar el tiempo real con el cinematográfico; parece evidente que más allá del virtuosismo indiscutible y de la exclusividad del montaje interno sobre el externo, el carácter de la interpretación se asemeja a la teatral. La narración se formula

⁴ Dagrada, Elena, (1988), "La narración en primera persona y la cámara subjetiva", *Discurso*, nº 2, págs. 31-48.

en tercera persona y, en consecuencia, la visión que se ofrece es la de la cámara.

El caso español

a) Nuestro cine ante la obra literaria. Adaptaciones

La recurrencia a la literatura como fuente inspiradora de filmes no tiene excepciones en ninguna época. La novela de éxito, el drama aplaudido en el teatro,⁵ la poesía popular convertida en copla famosa no tardó en tener su adaptación cinematográfica. El cine español no fue una excepción;⁶ la literatura nacional ofrecía un tan abundante como consagrado muestrario en cada uno de los géneros y en ellos el cineasta entró a saco para, generalmente, frivolizar sus elementos y banalizar sus contenidos.

La poesía y, en general, la obra poética ha sido el género literario con menos adaptaciones cinematográficas; es rara la película donde se mantiene la versificación original ya que, lo normal, es prescindir de ésta y aprovechar el asunto según las exigencias del cineasta; Fernán Gómez adaptó el "astracán" de Muñoz Seca *La venganza de Don Mendo* (1961) respetando el recitado y Pilar Miró hizo lo mismo en *El perro del hortelano* (1995), de Lope de Vega; caso contrario son ciertas versiones procedentes de la literatura medieval ya que se quedan en lo discutiblemente histórico o lo falazmente anecdótico tal como sucede en *El Cid* (1961) y *El libro de buen amor* (1974). Sin embargo, el uso de un específico poema ha sido utilizado legítimamente como recurso cinematográfico con

⁵ Gómez, M^a Asunción, (2000), *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Universidad de Carolina del Norte.

⁶ Gutiérrez Carbajo, Francisco (1993), *Literatura y Cine*, UNED, Madrid, págs. 82 y ss.

plenitud expresiva y en buena adecuación verbo/icónica en relación a un personaje específico; constituyen ejemplos de interés la *Oda a Walt Whitman*, de García Lorca, en el filme *A un dios desconocido* (1977),⁷ de Chávarri, o la poesía de San Juan de la Cruz en *La noche oscura* (1988), de Saura.⁸

Otras veces es la copla, en su modalidad de “canción española”, la que, transformada, se convierte en obra de teatro, primero, y en película, después; valga como ejemplo la canción de Quintero, León y Quiroga, luego escenificada en las tablas y llevada a la pantalla por Francisco Elías en el título homónimo *María de la O* (1936).⁹ Del mismo modo, la zarzuela fue género favorito de los pioneros quienes debieron filmarlas, paradójicamente, sin música; así, *La verbena de la paloma* (1921) y *El pobre Valbuena* (1923).

La novela es, sin duda, el género más solicitado por los cineastas; el prestigio de la obra literaria se convierte en estímulo comercial para una industria que debe justificar sus bazas culturales ante espectadores exigentes; Cervantes y Blasco Ibáñez acaso hayan sido los autores más temprana y abundantemente utilizados. De la inmortal novela cervantina existe una primera versión en 1908, obviamente muda y de breve duración, a la que siguieron *Don Quijote de la Mancha*¹⁰ (1949), de Gil, y *El Quijote* (1991), de Gutiérrez Aragón, adaptación de la primera parte, en serie para televisión; la versión inconclusa de Orson Welles, rodada en distintas épocas y lugares, ha sido montada por expertos españoles de su obra y estrenada en 1992.

⁷ Utrera, R. (1987), *Federico García Lorca /Cine. El cine en su obra Su obra en el cine*, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, Sevilla, págs. 107-111.

⁸ Sánchez Vidal, Agustín (1988), *El cine de Carlos Saura*, CAI, Zaragoza, págs. 215-218.

⁹ Utrera, R., (1997), “María de la O”, en Pérez Perucha (Ed.), *Antología crítica del Cine Español*, Cátedra-Filmoteca Española, págs. 107-109

¹⁰ Utrera, R. (2000), “Representación cinematográfica de mitos literarios”, *Versant*, nº 37, Ginebra (Suiza)

Pérez Galdós¹¹ ha tenido un tratamiento desigual en las distintas versiones cinematográficas, *El abuelo* (1925, 1998), *Marianela* (1940 y 1972), *Fortunata y Jacinta* (1969), *Tormento* (1974); sin embargo, Buñuel convirtió una discreta obra en maestra, *Tristana*¹² (1970), uno de los casos donde el cine ennoblece a la literatura.

La pieza teatral sirvió de igual modo, tanto al cine primitivo como al posterior, para prestigiar su temario y atraer al espectador aferrado al arte de Talía. Los títulos pertenecientes a dramaturgos del Siglo de Oro adaptados por la cinematografía española permite comprobar el escaso número de los mismos y la reiteración en los autores (Lope de Vega, Calderón de la Barca).¹³ La variante patria del *film d'art* francés, fruto tardío de nuestro cine, entendió que en Zorrilla y Benavente, Arniches y los Quintero estaba tanto la popularidad como el prestigio. Por ello, el drama zorrillesco tiene ya su primera versión, *Don Juan Tenorio*,¹⁴ en 1908; a ésta seguirán, en el sonoro, las de Sáenz de Heredia,¹⁵ Perla y Suárez y sus variantes cómicas, *El amor de Don Juan* (1956) o *Don Juan, mi querido fantasma* (1990).¹⁶ La dramaturgia benaventina, presente en nuestro cine desde *La malquerida* (1914), ha tenido en los directores Perojo, Marquina, Gil y

¹¹ Utrera, R. (1987), "La literatura de Galdós en su tratamiento cinematográfico", *Ínsula*, n.º 492.

¹² Bikandi-Mejías, Aitor, (1997), *Galaxia textual: cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*, Pliegos, Madrid.

¹³ Utrera, R., "El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, UNED, Madrid, (En prensa)

¹⁴ González, Palmira, (1997), "Don Juan Tenorio", en Pérez Perucha (Ed.), *Antología*, o. c. págs. 28-30.

¹⁵ Fernández, Luis Miguel, (2000), *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Universidade de Santiago de Compostela.

¹⁶ Gordillo, Inmaculada (1997), "Don Juan, mi querido fantasma", en Utrera, R. (Ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Padilla Libros, Sevilla.

Lucia adaptadores con oficio que han perpetuado en la pantalla la temática e ideología del dramaturgo, desde la subtitulada en el original "cinedrama", *Vidas cruzadas* (1942) a *Pepa Doncel* (1969). En la misma línea, las obras de Arniches y los Quintero tienen el honor de haber sido las más utilizadas por la cinematografía española en todas las épocas; las versiones filmicas han aportado una tipología de personajes, madrileños o andaluces, convertidos en arquetipos y simbolizaciones de España y los españoles; las múltiples adaptaciones de las arnichescas¹⁷ *Es mi hombre* (1926, 1935, 1946, 1966) o *La chica del gato* (1926, 1943, 1962) así lo demuestran; la mejicana *Don Quintín el amargao* (1951), de Buñuel, y la española *Calle Mayor*¹⁸ (1956), versión de *La señorita de Trevélez* dirigida por Bardem, han resultado las más personales y cualificadas. Las quinterianas *Malvaloca* (1926, 1942, 1954) y *La reina mora* (1922, 1936, 1954) confirman a sus autores como comediógrafos queridos por la industria de cualquier época. Por su parte, la comedia de Alfonso Paso sirve al cine español de los sesenta para mostrar una variante más del denominado "teatro de la derecha" que, en su modalidad cinematográfica, mantiene ese mismo carácter: *Este cura* (1968). Excepción a obras y autores mencionados lo constituye la ejemplar producción española *Campanadas a medianoche*¹⁹ (1965), dirigida por Orson Welles, quien toma algunos textos shakesperianos para elaborar una producción muy personal.

Los seriales producidos por Televisión encuentran satisfactoria materia prima en la novelística actual.

¹⁷ Moncho Aguirre, Juan de Mata, (1994), "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", en Ríos Carratalá (Ed.) *Estudios sobre Carlos Arniches*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante.

¹⁸ Ríos Carratalá, Juan A. (1999), *La ciudad provinciana. Literatura y Cine en torno a Calle Mayor*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

¹⁹ Rimbau, Esteve (1997), "Campanadas a medianoche", en Pérez Perucha (Ed.), *Antología*, o.c., págs.591-593.

Curiosamente, el proceso de adaptación llevado a cabo en el guión cinematográfico, en su obligada dependencia del metraje estándar de 90 minutos, que reducía una voluminosa novela a los elementos imprescindibles y a los hechos sustanciales, ha permitido ahora, ante los numerosos capítulos, ofrecerlos en su integridad y mantener acciones principales y secundarias, personajes sustanciales y de relleno para dar cumplida atención a las exigencias de la serie; así sucede en *Fortunata y Jacinta* (1979), *Los gozos y las sombras* (1986), *La Regenta* (1995), etc.

b) *Los escritores ante el cinematógrafo*

La presencia del Cinematógrafo en la sociedad, hecho, en principio, ajeno a la Literatura, ha ido suscitando diferente actitud entre los literatos ya que unos reconocieron sus genuinos valores expresivos mientras otros enjuiciaron negativamente sus novedades estéticas. A lo largo de cien años, las opiniones y actividades de los escritores españoles en torno al cine han ido ofreciendo unos campos de estudio de significativa relevancia, hecho tan complejo como diverso y, a veces, tan enriquecedor como contradictorio.²⁰ Un sucinto repaso a personalidades, generaciones y grupos ayuda a demostrar las múltiples relaciones establecidas entre ambos medios así como la variedad de intereses, legítimos o espúreos, manejados.

Federico de Onís, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes²¹ eligieron el cinematógrafo, en 1915, como tema de sus colaboraciones periodísticas en la revista *España*, dirigida por Ortega y Gasset; comentando la actualidad cinematográfica madrileña, entendieron el asunto digno de las musas y lo resolvieron como

²⁰ Pérez Bowie, José A. (1996), *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España*, Librería Cervantes, Salamanca

²¹ Onís, Guzmán, Reyes, (1963), *Frente a la pantalla*, Dirección General de Difusión Cultural, Méjico. Y Utrera, R. (2000), "Primera crítica cinematográfica española", *Nickelodeón*, n° 21, Madrid.

nueva crítica donde no faltó ni el juicio literario ni la valoración artística junto a la defensa de los legítimos derechos del espectador.

También los artículos en prensa como la propia obra en prosa fueron los vehículos utilizados por los autores modernistas y noventayochistas para depositar sus opiniones, a favor o en contra, del fenómeno cinematográfico enjuiciándolo bajo perspectivas espectaculares, sociales y artísticas. Valgan algunos ejemplos: Manuel Machado,²² Ramiro de Maeztu y Manuel Bueno enjuiciaron el cine desde la publicación periodística para analizar las relaciones entre teatro y cine, para valorar a éste en su capacidad de mostrar lo insólito, de sintetizar los fenómenos de la naturaleza, de considerar su utilidad y capacidad pedagógica, de fomentar la fantasía en el espectador. Desde las propias páginas periodísticas se expresó Miguel de Unamuno para justificar su animadversión sobre los efectos negativos aportados por el cine a la colectividad aunque debe advertirse que las razones esgrimidas son coherentes con su postura sobre la vida anteponiendo naturaleza a arte, intimidad frente a espectacularidad, “in-versión” frente a “di-versión”. Semejante actitud puede encontrarse en las opiniones mantenidas por Juan de Mairena, el profesor apócrifo de Antonio Machado, quien, ante el cinematógrafo, alaba su carácter pedagógico pero desvirtúa sus valores estéticos. Tales ataques son semejantes a las invectivas contra el reloj o las corridas de toros; y es que, en tales casos, con la ironía se burla del cine, catalogado como “invento mecánico de Satanás”.

Por el contrario, los hermanos Baroja ejercieron de actores ocasionales en *Zalacaín el aventurero* (1928), de Francisco Camacho; los procedimientos filmicos procedentes de los

²² Para éste y todos los demás noventayochistas y coetáneos puede verse: Utrera, R. (1981), *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, y *Escritores y Cinema en España* (1985), Ed. “J.C.”, Madrid. Ambas en Internet: cervantesvirtual.com

géneros populares fueron utilizados intencionadamente por Pío en la llamada *novela film* *El cabaret de la cotorra verde* (1929) y la experiencia personal en los estudios franceses de Joinville por Ricardo en el relato *Arte, cine y ametralladora* (1936). Del mismo modo, Azorín²³ y Valle Inclán²⁴ admitieron abiertamente los beneficios que el cinematógrafo podía aportar como nuevo elemento fecundador de las artes, especialmente a la hora de renovar el teatro. El primero basó su experimentación en la cinegrafía (soluciones visuales, efectos de cinematismo, elipsis, ralentí, travelín, tempo) y modificó de ese modo las técnicas de novelar. En su senectud, ofreció un nuevo tema en su obra: la película como evocadora de sensaciones y estímulos estéticos, plásticos y literarios; sus artículos, sus “recuadros”, son ensueños de lo suprarreal, metáforas donde se funden lo real-filmico y lo imaginario-literario-artístico; sus libros, *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955) representan, aunque tardíamente, la incorporación del ensayo cinematográfico de la generación del 98 a nuestra Literatura y, a su vez, la herencia literaria que el narrador legó al cine español. Por su parte, el autor gallego estimó que técnica y estética filmicas eran idóneas para fertilizar el anquilosamiento de las tablas; de sus “esperpentos”, se ha dicho que están traspasados de cine (planificación y uso del espacio, angulación y presentación de personajes); quien no creyó en la fijeza de los géneros buscó la renovación de unos en las novedades técnicas y artísticas de otros.

Precisamente, el auge del cinematógrafo coincidió con una aguda crisis teatral. Arniches, al igual que Valle y Azorín, defendió una dramaturgia cuyas características filmicas supusieran una salida tanto a la renovación teatral como al cambio necesitado por la escena. Los dramaturgos, generalmente con un conocimiento equivocado del nuevo medio, se acogieron

²³ Utrera, R. (1998), *Azorín, periodismo cinematográfico*, Film Ideal, Barcelona.

²⁴ Colectivo (1986), *Valle Inclán y el Cine*, Ministerio de Cultura, Madrid.

de diverso modo a los beneficios que el "séptimo arte" les ofrecía, produciéndose de este modo una verdadera colonización de un medio por parte de otro. Benavente, en el mudo, y Martínez Sierra, en el sonoro, intervinieron en la producción y dirigieron su propia obra. Éste y Muñoz Seca establecieron relaciones entre los modos expresivos de ambos medios combinando la proyección cinematográfica con la representación teatral mientras que Marquina y los Álvarez Quintero, y, en general, los componentes de Cinematografía Española Americana (CEA), entendieron que el cine era la tabla salvadora del teatro por lo que escribieron guiones o efectuaron adaptaciones para una muy específica producción cinematográfica tras el advenimiento del sonoro.

Por lo que respecta a los novelistas, puede evidenciarse que Armando Palacio Valdés y Concha Espina enjuiciaron negativamente al cine tanto desde perspectivas estéticas como morales; por el contrario, Alberto Insúa y José Francés mantuvieron juicios positivos sobre el espectáculo de la pantalla en su doble dimensión artística y social; unos y otros se mostraron fervorosos partidarios de la filmación de su obra.

Los propios autores se sintieron tentados de adaptar su literatura a la pantalla; de entre los novelistas, Vicente Blasco Ibáñez dirigió *Sangre y arena* (1916), Eduardo Zamacois *El otro* (1919) y Alejandro Pérez Lugín *La casa de la Troya* (1924) y *Corrito de la Cruz*²⁵ (1925); de entre los dramaturgos, Gual, realizó *Misterio de dolor* (1914), Benavente *Los intereses creados* (1918), como posteriormente, Martínez Sierra *Canción de cuna* (1946), Paso *Vamos por la parejita* (1970) y Arrabal *Viva la muerte* (1970) e *Iré como un caballo loco* (1973).

Blasco Ibáñez,²⁶ admirador de Hollywood (en su novela *La reina Calafia*) y de sus procedimientos (en el artículo "Cómo

²⁵ Perales, Francisco (1977), "Corrito de la Cruz", en Utrera, R., (Ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, o.c., págs. 26-40.

²⁶ Corbalán, Rafael T., (1998), *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Filmoteca Generalitat Valenciana

los americanos cinematografian una novela”) comprobó la eficacia del *star system*, en las versiones cinematográficas de sus obras *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921) y *Sangre y arena* (1922), interpretadas por Rodolfo Valentino, y *Entre naranjos* (1926) y *La tierra de todos* (1926) ambas al servicio de Greta Garbo. A su vez, Wenceslao Fernández Flórez²⁷ también escribió argumentos (*Una aventura de cine*) que desarrolló según los modos de la comedia americana; fue el académico que, en su época, mayores vinculaciones tuvo con el mundo cinematográfico. Aparte de sus artículos en la prensa madrileña, donde aludió a sus relaciones con el cine, colaboró en la revista especializada *Primer Plano*, de ideología falangista, con originales sobre temática cinematográfica. Su humor ácido y corrosivo fue mediatizado en la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de sus obras.

Si la poesía modernista estuvo, habitualmente, exenta de argumentos, temas o características vinculables al cinematógrafo, la poesía de la generación posterior²⁸ incorporará abundantes elementos filmicos y cinematográficos a ella: “El espejo de agua” (1916), de Huidobro, “Friso ultraísta. Film” (1919), de De Torre, “Cinematógrafo” (1919), de Garfias y homónimo título (1924) (en *Seguro azar*) de Salinas, “Cinematía” (en *Ámbito*, 1924), de Aleixandre, “Cine” (1928) de Blanco Fombona, “A Circe cinematía” (1929), de Ayala, junto a otros textos de Laffón, Guillén²⁹, Cernuda,³⁰ etc., ponían de

²⁷ Castro de Paz / Pena Pérez (Coord.) (1998), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Festival Internacional de Cine Independiente, Ourense.

²⁸ Utrera, R., (1998), “La generación del 27 y el Cine”, en Rafael de Cózar (Ed.), *Panorama del 27. Sevilla 1927-1997*, Universidad de Sevilla y Fundación el Monte, Sevilla, págs. 107-136.

²⁹ Utrera, R. (1987), *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Alfar, Sevilla, págs. 48-52

³⁰ Sánchez Rodríguez, Alfonso, (1991), “Luis Cernuda, bajo el signo del cine”, en *Notas y Estudios Filológicos*, nº 6. U. N.E.D., Centro Asociado de Navarra (2002). || Utrera, R.: “La pantalla cinematográfica, modelo y espejo para Cernuda”, *Turia Cultural* nº59-60, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel y *Luis Cernuda: recuerdo cinematográfico*, Fundación El Monte, Sevilla.

manifiesto la repercusión de un nuevo arte en estrecha simbiosis ya con otro. Sin embargo, el poemario más significativo, publicado primeramente en las páginas de *La Gaceta Literaria* y reunido posteriormente en el libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*,³¹ ejemplifican en su autor, Alberti, una actitud plasmada en reflexión poética por quien exclamó: “Yo nací —respetadme— con el cine”.

Una mirada de conjunto al grupo conocido como del 27,³² y a los vanguardistas en general, permite comprobar que unos y otros aceptaron el cine como rasgo distintivo de la modernidad; las opiniones de Huidobro, «El Cine [...] es el pensamiento mecánico», de Francisco Ayala, «He sentido el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto...», de César Arconada, «El cine es la expresión de lo moderno», de Benjamín Jarnés, «El cine se me antoja un espléndido regalo de los dioses», como la de tantos otros que se alinearon en la “generación del cine y los deportes”, así lo evidencian. Y es que el áncorado interés por cuanto constituyera un modo de expresión “modernista” les hacía tener muy presente al nuevo arte entre sus escritos y actividades al igual que, como hijos de la burguesía ilustrada, el culto a la máquina, la industrialización, el automóvil, el jazz, el psicoanálisis, quedaban convertidos en sus emblemas identificativos. Por ello, estos escritores tomaron las figuras y hechos de la pantalla como recurso idóneo para contribuir a la mejor expresión de su literatura.

Entre los diversos medios que ayudaron a publicitar sus valores, las revistas literarias ocupan puesto destacado. Las novedades aportadas por *España* continuaron en *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente* preferentemente y, entre otras,

³¹ Alberti, Rafael, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Edición de C.B. Morris, Cátedra. Entrevista con Rafael Alberti en Utrera, R. (1987), *Literatura cinematográfica*, o.c. págs. 39-47.

³² Gubern, Román, (1999), *Proyector de Luna. La generación del 27 y el Cine*, Anagrama, Barcelona.

en *Papel de Aleluyas y Mediodía*, acogedoras del ensayismo cinematográfico y la creación filmico-literaria como elemento peculiar de sus contenidos.

Ernesto Giménez Caballero,³³ se erigió en apóstol de la nueva cultura y en reclutador de vocaciones literarias donde el cine gozaba de prioridades absolutas, tal como pone de manifiesto en sus libros, *Carteles, Hércules jugando a los dados, Yo, inspector de alcantarillas y Julepe de menta*, prosas, relatos donde se inscribe su personalísima concepción del cine. El propio Giménez Caballero filmaría los cortometrajes *Noticiero del Cine club* (1930) y *Esencia de verbena* (1930).

En concreto, el cine cómico americano pasó a ser género admirado, pero lejos de aceptar a Charles Chaplin,³⁴ que era entonces el más popular, como su estrella, convirtieron a Buster Keaton en el preferido. Los nombres de Rafael Alberti, César M. Arconada, Julio Álvarez del Vayo, Miguel Pérez Ferrero, Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés, Luis Gómez Mesa, Salvador Dalí y un largo etcétera fueron firmas habituales en las páginas de las revistas literarias tomando el cine, sus figuras, sus factores estilísticos, como motivos de inspiración. En estrecha relación con tales trabajos, surgió un ensayo cinematográfico que constituyó atractiva incursión en la reflexión intelectual sobre el cine: *Indagación del cine*, de Ayala y *Una estética del cine*, de Díaz Plaja, son representativos ejemplos.

Las actividades cinematográficas de *La Gaceta Literaria* se canalizarían a través del *Cine-club Español*, inaugurado por el propio Giménez Caballero en 1928. Entre los escritores e intelectuales que presentaron, de uno u otro modo, los títulos exhibidos contamos a Gómez de la Serna, Baroja, Jarnés,

³³ Utrera, R., (1988), "Cuatro secuencias sobre el cineasta Ernesto Giménez Caballero", *Anthropos*, nº 84, Barcelona.

³⁴ Utrera, R., (1991), *Homenaje Literario a Charlot*, Editora Regional de Extremadura, Colección La Centena, nº 43, Mérida.

García Lorca, Alberti, Álvarez del Vayo, Luciano de Feo, Eugenio Montes, Lafora, Marañón, Pérez Ferrero y Germaine Dulac. El cine vanguardista, el ruso, el científico, el educativo y el de animación, se exhibieron en veladas culturales donde el arte silente era la estrella, unas veces como fin y otras como medio. Sus actividades se prolongaron por otras capitales españolas: Barcelona, Valencia, Murcia, Valladolid, Sevilla. El filme por antonomasia, vinculado al grupo y la época, es *Un perro andaluz* (1928), de Buñuel y Dalí, realizado y estrenado en Francia y convertido desde entonces en paradigma del cine surrealista.

La poesía, el relato, la novela, se llenaron de terminología filmicá, nombres propios del "séptimo arte", modos narrativos sucedáneos de la expresión plástico/cinematográfica; escritores como Gómez de la Serna en *Cinelandia* (1923), Díaz Fernández en *La venus mecánica* (1929), Arconada en *Vida de Greta Garbo* (1928), Ayala en *Polar Estrella* (1928), Carranque de Ríos en *Cinematógrafo* (1936), Porlán Merlo en *Primera y segunda parte de Olive Borden* (1930), García Lorca en *Muerte de la madre de Charlot* (1928), etc., utilizaron el entrecruzamiento de figuras literarias con cinematográficas conformando un trenzado de posibilidades que hasta entonces la Literatura española no había ofrecido tan intensamente.

La incursión en el guión cinematográfico, entendido como pieza literaria, es una faceta ocasional pero no menos significativa practicada por autores como García Lorca en *Viaje a la Luna* (1929), Porlán Merlo en *El arpa y el bebé* (1929), Dalí en *Babaouo* (1932). El estudio comparado de estos textos³⁵ nos sorprendería más por la proximidad de sus semejanzas estructurales y por su terminología cinematográfica que por

³⁵ Utrera, R. (2000), "Cuatro guiones del cine mudo español en los comienzos del sonoro", en Gabrielle Morelli (Ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la Literatura Española de vanguardia*, Pre-Textos, Valencia, págs. 403-413.

las diferencias entre ellos y sus autores. La existencia de un lenguaje generacional, más allá de la situación cronológica de cada escritor, parece evidenciarse en los factores comunes a estas piezas. Sin embargo, al igual que en etapas precedentes, firmas como las de Gregorio Marañón o José Moreno Villa, entre otros, disintieron al entender que el arte recién nacido necesitaba madurez para poder codearse con las tradicionales.

La llegada del sonoro tuvo una significativa repercusión en ciertos sectores de nuestra cinematografía y, en concreto, en la actividad de algunos escritores. La industria norteamericana contrató a estos profesionales para que filmaran las segundas versiones, habladas en castellano, de títulos rodados previamente en inglés, efectuaran la adaptación de diálogos y, en definitiva, controlaran un producto orientado al espectador sudamericano y español. Entre "los que se fueron a Hollywood"³⁶ citaremos nombres como Jardiel Poncela, Edgar Neville, Antonio de Lara *Tono*, Gregorio Martínez Sierra, etc. Obviamente, las consecuencias de esta voluntaria emigración afectaron positivamente no sólo a las relaciones personales conseguidas por nuestros compatriotas en el mundo cinematográfico americano sino a la adaptación de sus obras para la pantalla. En tal sentido, el caso de Martínez Sierra y la actriz Catalina Bárcena fue uno de los más sintomáticos. Las generaciones coetáneas comenzaron a asimilar el influjo expresivo del nuevo medio. Pérez de Ayala acusó el impacto de las técnicas cinematográficas en sus novelas y el propio autor se convertía en cronista del cine sonoro. Del mismo modo, D'Ors

³⁶ Sobre este asunto pueden verse los libros de: Heinink / Dickson, (1990), *Cita en Hollywood*, Ediciones Mensajero, Bilbao. Hernández Girbal, F. (1992), *Los que pasaron por Hollywood*, Ed. de J.B. Heinink, Verdoux, Madrid. García de Dueñas, J. (1993), *¡Nos vamos a Hollywood!*, Nickelodeón, Madrid. Armero, Álvaro, (1995), *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*, Compañía Literaria, Madrid.

ejercía como analista de la estética cinematográfica y establecía sugerentes paralelismos entre cine y pintura.

A medida que se avanza cronológicamente en la Historia de la Cinematografía Española, se comprueba la múltiple incidencia y la heterogénea interrelación entre ambos medios, entre intelectuales, escritores y cinema, y, al mismo tiempo, la elección que va haciendo nuestra industria de la literatura precedente, priorizando unas obras sobre otras, unos escritores sobre sus coetáneos. En tal sentido, los cineastas del primer franquismo eligieron preferentemente la pieza decimonónica para ofrecerla como ejemplo y modelo donde el espectador pudiera mirarse; no hace falta aclarar que de la mencionada literatura quedaban excluidos aquellos autores cuyo liberalismo era sobradamente conocido; Valera y Alarcón ofrecieron unos arquetipos morales y costumbristas dignos de ser seguidos, frente a Galdós y Clarín cuya novela se regía por diferentes parámetros éticos.

Del mismo modo, cuanto decimos de la novela podría aplicarse a las adaptaciones de las obras teatrales. No en balde, Arniches y los Álvarez Quintero han sido los autores de preferente adaptación en cualquier época. La autoridad literaria de estos últimos, como la de Pemán o Muñoz Seca, fue durante años eficaz embajadora para nuestra industria cinematográfica. Al margen de otras interpretaciones, parece evidente que el denominado "teatro de la derecha", y su paralelismo novelístico, ha sido preferentemente la mejor estrella-guía para semejantes derroteros filmicos. Es muy posible que la comedia de los hermanos Álvarez Quintero haya contribuido, en cantidad y calidad, a componer una específica concepción de Andalucía en el espectador español de cualquier época; su obra comenzó a ser utilizada por los cineastas desde 1918 con la adaptación de *La dicha ajena*, producida por *Patria Films*. De entonces a acá, sus títulos más populares se han convertido en paradigma de un determinado cine español y vehículo adecuado para divulgar la esencialidad de lo andaluz según su

peculiar entendimiento. *Malvaloca*, *El genio alegre*, *Puebla de las mujeres*, *Ventolera*, etc, han servido para exacerbar nuestro particular *star system*, desde Estrellita Castro a Amparo Ribelles, de Rosita Díaz Gimeno a Maruchi Fresno, de Paquita Rico a Antofñita Moreno. El resultado es «una visión clasista y amable de Andalucía que los ideólogos del régimen franquista encontraban ya codificada en el teatro de los Quintero. Codificada además con una calidad verbal de indudable garra cómica». ³⁷ Los casos de López Rubio ³⁸ y Mihura ³⁹ son igualmente significativos por su vinculación a la industria, el primero dirigiendo filmes basados en guiones propios y ajenos y el segundo como experto dialoguista en películas de Maroto, Perojo, Román, Berlanga, etc., y guionista en películas realizadas por su hermano Jerónimo.

La novelística de Cela y Delibes ha tenido un trato preferente en el cine de la transición. La presencia en la pantalla del autor gallego se prodigó en diversos títulos. Han sido, generalmente, productos de dudosa calidad cuyo mayor mérito puede no ser otro que habernos presentado al premio Nobel en distintos momentos de su carrera; sin renegar completamente de ellos, Cela reconoció los defectos de tales filmes. Luciendo abrigo y bufanda, aparecía en *La colmena*, interpretando a su personaje Matías Martí, creador de palabras, en el café "La Delicia", formando grupo en la tertulia literaria compuesta por Rubio Antofagasta (Mario Pardo), Ricardo Sorbedo (Francisco Rabal) Ramón Maello (Paco Algora) y la presencia ocasional del futuro académico Don Ibrahim (Luis Escobar). ⁴⁰

³⁷ Urrutia, Jorge, (1984), *Imago litterae. cine.literatura*, Alfar, Sevilla, págs. 23 y ss.

³⁸ Utrera, R., (1987), *Literatura cinematográfica*, o.c. págs.83-85

³⁹ Lara, F. / Rodríguez, E., (1990), *Miguel Mihura, en el infierno del cine*, 35 Semana Internacional de Cine, Valladolid.

⁴⁰ Utrera, R. (1990), "Cela en la pantalla", *Ínsula*, nº 518-519, Madrid.

Por su parte, el autor castellano⁴¹ ha visto numerosas obras filmadas y adaptadas tanto en cine como en televisión: *Mi idolatrado hijo Sissi*, *El príncipe destronado*, *La mortaja*, *El camino*, además de conseguir un modelo cinematográfico, en la versión de *Los santos inocentes*, donde calidad y popularidad sólo en contadas ocasiones se han dado la mano en el cine español; novela y filme dicen mucho sobre unas relaciones interpersonales de clases sociales, sin necesidad de hacerlas palpables ni de expresarlas con signos, pero sutilmente sugeridas para que lector y espectador entiendan y sientan. «Milana bonita» es más que una frase hecha en boca de un inocente, Azarías, bobo ejemplar que mantiene una relación franciscana con ciertos miembros de la naturaleza.

Desde otros puntos de vista, los referentes cinematográficos en las obras de los escritores se han ido haciendo cada vez más patentes; en unos casos para recurrir a elementos cinéfilos como recurso literario, en otros, porque las estructuras narrativas de la novela se han visto influidas por los rasgos propios del cine.

Por lo que respecta a los escritores “del medio siglo”,⁴² Fernández Santos,⁴³ Grosso, López Pacheco y otros, parece evidente que su cinefilia es constatable en sus planteamientos novelísticos y en la incidencia del relato filmico en su producción, en la aportación cinematográfica al sistema reductivo del tiempo. El primer escritor mencionado fue, además, un consagrado cineasta que, tras pasar por la Escuela Oficial de Cinematografía, recurrió a la cámara para dirigir documentales culturales y diversos trabajos para televisión.

⁴¹ García Domínguez, Ramón (1993), *Miguel Delibes. La imagen escrita*, 38 Semana Internacional de Cine, Valladolid. Y Utrera, R., (1997) “Los santos inocentes”, en Pérez Perucha (Ed.), *Antología crítica, o. c.*, págs. 856-858.

⁴² Fernández Fernández, Luis Miguel, (1992), *El Neorealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidade de Santiago de Compostela.

⁴³ Pastor Cesteros, Susana, (1996), *Cine y Literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante.

La novela española contemporánea vive en estrecho contacto con la cinematografía. La crítica cinematográfica y literaria constata en numerosas ocasiones la incidencia del cine en la obra de “los novísimos”, la evidente textura cinematográfica del relato literario en autores como Martín Santos, Suárez,⁴⁴ Marsé, Moix, Vázquez Montalbán, Martín Gaité, Semprún, Muñoz Molina, Guelbenzu, Ortiz, Amo, Memba, etc. Tantos de ellos críticos de cine, guionistas o asesores de sus propias adaptaciones.

Constituye un caso singular el de Gonzalo Suárez, periodista y escritor en su juventud, autor adaptado por coetáneos, convertido finalmente en director de cine. Sus títulos combinan un arte y otro como lo demuestran sus obras *Epílogo*, *Don Juan en los infiernos* y *Remando al viento*. Del mismo modo, la novelística de Vázquez Montalbán está considerada como pieza clave a la hora de enjuiciar el cine negro español contemporáneo.

El ensayo cinematográfico goza hoy de un prestigio que está apoyado en las firmas de quienes lo cultivan: los ya sólidos escritos de Juan Gil Albert⁴⁵ han tenido afortunada continuidad en los de Julián Marías, Pere Gimferrer, Terenci Moix, Vicente Molina Foix, Fernando Savater, Eugenio Trias, etc, quienes, de forma habitual u ocasional, practican la literatura de tema cinematográfico.

La poesía contemporánea goza igualmente de cultivadores cuyo interés por el cine se plasma en unos motivos vinculados a los héroes de la pantalla, a la ficción que desarrolla, al comentario de títulos míticos. Aquel poemario que Alberti inició en *La Gaceta Literaria*, tiene hoy su continuidad en los

⁴⁴ Hernández Ruiz, Javier (1991), *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*, 21 Festival de Cine de Alcalá de Henares. Y Cercas, J. (1993), *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelona

⁴⁵ Gil Albert: *Contra el cine*; Marías: *Visto y no visto*; Gimferrer: *Cine y Literatura*; Moix: *Mis inmortales de Cine*; Molina Foix: *El cine estilográfico*; Savater: *La infancia recuperada*; Trias: *Lo bello y lo siniestro*.

La novela española contemporánea vive en estrecho contacto con la cinematografía. La crítica cinematográfica y literaria constata en numerosas ocasiones la incidencia del cine en la obra de "los novísimos", la evidente textura cinematográfica del relato literario en autores como Martín Santos, Suárez,⁴⁴ Marsé, Moix, Vázquez Montalbán, Martín Gaité, Semprún, Muñoz Molina, Guelbenzu, Ortiz, Amo, Memba, etc. Tantos de ellos críticos de cine, guionistas o asesores de sus propias adaptaciones.

Constituye un caso singular el de Gonzalo Suárez, periodista y escritor en su juventud, autor adaptado por coetáneos, convertido finalmente en director de cine. Sus títulos combinan un arte y otro como lo demuestran sus obras *Epílogo*, *Don Juan en los infiernos* y *Remando al viento*. Del mismo modo, la novelística de Vázquez Montalbán está considerada como pieza clave a la hora de enjuiciar el cine negro español contemporáneo.

El ensayo cinematográfico goza hoy de un prestigio que está apoyado en las firmas de quienes lo cultivan: los ya sólidos escritos de Juan Gil Albert⁴⁵ han tenido afortunada continuidad en los de Julián Marías, Pere Gimferrer, Terenci Moix, Vicente Molina Foix, Fernando Savater, Eugenio Trías, etc, quienes, de forma habitual u ocasional, practican la literatura de tema cinematográfico.

La poesía contemporánea goza igualmente de cultivadores cuyo interés por el cine se plasma en unos motivos vinculados a los héroes de la pantalla, a la ficción que desarrolla, al comentario de títulos míticos. Aquel poemario que Alberti inició en *La Gaceta Literaria*, tiene hoy su continuidad en los

⁴⁴ Hernández Ruiz, Javier (1991), *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*, 21 Festival de Cine de Alcalá de Henares. Y Cercas, J. (1993), *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelona

⁴⁵ Gil Albert: *Contra el cine*; Marías: *Visto y no visto*; Gimferrer: *Cine y Literatura*; Moix: *Mis inmortales de Cine*; Molina Foix: *El cine estilográfico*; Savater: *La infancia recuperada*; Trias: *Lo bello y lo siniestro*.

libros de Manuel Pacheco,⁴⁶ Manuel Marinero y Claudio Rodríguez Fer o en el puntual poema de Gabriel Celaya, César Antonio Molina, Vicente Molina Foix, Pere Gimferrer, Antonio Martínez Sarrión, Jenaro Talens.

Entre los dramaturgos de postguerra, llaman la atención especialmente aquellos que han tenido una prolífica actividad cinematográfica bien como guionistas o como realizadores. La obra de Alfonso Paso⁴⁷ fue abundantemente adaptada en la década de los sesenta, posiblemente por encontrar los productores en ella aquellos elementos de comicidad y de crítica moderada no exenta de la moralina burguesa más oportuna que estaban de cuerdo con los códigos censores de la época, de modo semejante a como antes hemos dicho de la utilización de la obra quinteriana por el cine franquista. Antonio Gala⁴⁸ ha escrito numerosos guiones para televisión y ha colaborado en obras ajenas para llevarlas al cine. Programas como *Si las piedras hablaran* o *Conozca usted España*, entre otros muchos, llevan su firma

Por su parte, la obra cinematográfica de Fernando Arrabal,⁴⁹ hecha en Francia, responde a unas características bastante peculiares: novelística, dramaturgia, cinematografía son tres formas, tres modos de representación que se apoyan en una misma experiencia; las películas son el resultado del nuevo replanteamiento al que somete su obra precedente: *Viva la muerte* es el resultado de adaptar *Baal Babilonia*, *Iré como un*

⁴⁶ Pacheco, Manuel, (1999), *Poesía Completa*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, Vol I. Edición e "Introducción" (para el Cine: págs. XVII a CLVIII) de Antonio Viudas Camarasa.

Marinero, Manuel (1980), *Poemas de Cine*, Ed. "J.C.", Madrid.

Rodríguez Fer, Claudio (1983), *Cinepoemas*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo.

⁴⁷ Torreiro, C. (1998), "Alfonso Paso", *Diccionario del Cine Español*, Dirigido por J.L. Borau, Alianza editorial, Madrid, págs. 667-668.

⁴⁸ Puede verse, Utrera, R (1991), *Claudio Guerin Hill. Obra audiovisual*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla, págs. 160-169.

⁴⁹ Utrera, R., *Literatura cinematográfica*, o.c., págs. 105-113.

caballo loco tiene como punto de partida *El arquitecto y el emperador de Asiria*. *El árbol de Guernica* no parece apoyarse en *Guernica* pero no deja de ser por ello una reflexión en el tema aunque abordado desde distintas argumentaciones. Una valoración de su filmografía no puede perder de vista los planteamientos estéticos, ideológicos, formales que caracterizan su literatura; su breve pero significativa filmografía se muestra como un cine alternativo con variantes psicoanalíticas, surrealistas, simbólicas y con otras que remiten a la crueldad, al fantástico, al político. En cualquier caso, un cine personal que reivindica su propia obra como materia analizable: partiendo de su "yo", se amplía hacia la esfera de lo colectivo para darnos aquél y ésta bajo perspectivas grotescas y delirios hiperrealistas, testigo distanciado de nuestra historia contemporánea. Dos notas esenciales están presentes en la experiencia cinematográfica de Arrabal, como lo están en su dramaturgia: el "postismo" y "lo pánico". En *Iré como un caballo loco* se ofrece una reflexión en la que el autor habla una vez más de sí mismo, para tomar la autobiografía como punto de partida de sugerencias orínicas, políticas, religiosas, para elaborar un filme que tiene algo de Rousseau y Gracián, de Buñuel y Pasolini, de Valdés Leal y el movimiento dadá, de auto sacramental calderoniano.

La Real Academia Española, tan aparentemente alejada de las innovaciones técnicas aportadas por la modernidad, ha visto cumplido un deseo que Ramón Pérez de Ayala no pudo llevar a término: incluir el cinematógrafo como tema de discurso en la recepción pública. En 1995, el novelista Luis Goytisolo⁵⁰ lo hizo posible con un texto titulado *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, donde entiende el cine como alteración en la forma de percibir la realidad circundante pero sobre todo como «la irrupción de una nueva forma de narrar, no verbal, sino visualmente». La contestación de

⁵⁰ Goytisolo, Luis, (1995), *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, Real Academia Española, Madrid

Francisco Ayala, el autor de la temprana obra *El escritor y el cine*, varias veces actualizada en ediciones sucesivas, como el ingreso de miembros pertenecientes a generaciones formadas en el ámbito de lo audiovisual, evidencian que la consideración del cine en el seno de la ilustre institución ha variado significativamente sus anquilosados planteamientos. La presencia de novelistas contemporáneos, Antonio Muñoz Molina, poetas, Pere Gimferrer, o actores, Fernando Fernán Gómez, sentados en los sillones de la Academia no es ya ningún motivo de sorpresa.

Bibliografía (*)

- ALBERSMEIER, F.J. (2001), *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Erich Schmidt Verlag, Berlín.
- ALONSO GARCÍA, L.: (2000), *El conocimiento historiográfico: del cine, las artes y los medios*, Episteme, Valencia.
- AYALA, Francisco, (1996), *El escritor y el cine*, Cátedra, Madrid.
- COLECTIVO (1999), *Literatura Española: Una historia de Cine*, Ediciones Polifemo, Madrid.
- GIMFERRER, Pere, (1985), *Cine y Literatura*, Planeta, Barcelona.
- GÓMEZ MESA, Luis, (1978), *La Literatura española en el cine nacional*, Filmoteca Nacional de España, Madrid
- GÓMEZ VILCHES, José, (1998), *Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la Literatura Española*, Área de Cultura, Ayuntamiento de Málaga.
- GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada, (1992), *Nada, una novela, una película*, Productora Andaluza de Programas, Sevilla.
- GUARINOS, Virginia (1996), *Teatro y Cine*, Padilla Libros, Sevilla.
- GUBERN Y OTROS (2000), *Historia del Cine Español*, Cátedra, Madrid.
- HEREDERO, Carlos. F. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones Filmoteca Generalitat Valenciana, Madrid.
- JAIME, Antoine, (2000), *Literatura y Cine en España (1975-1995)*, Cátedra, Madrid.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Ediciones de la Mirada, Valencia.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de M. (1986), *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Generalitat Valenciana.

- MORRIS, C.B., (1993), *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.
- NAVAJAS, Gonzalo, (1996), *Más allá de la postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, EUB, Barcelona.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, (1994), *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Ed. Anthropos, Barcelona.
- PEÑA ARDID, Carmen, (1992), *Literatura y Cine*, Cátedra, Madrid.
- QUESADA, Luis, (1986), *La novela española y el cine*, Ediciones "J.C.", Madrid.
- RIAMBAU, E / TORREIRO, C., (1998), *Guionistas en el cine español*, Cátedra, Madrid.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan.A. (1999), *El teatro en el cine español*, Generalitat Valenciana.
- RÍOS CARRATALÁ / SANDERSON (Ed.), (1996 / 2000), *Relaciones entre el Cine y la Literatura: 1º Un lenguaje común, 2º El guión, 3º El teatro en el cine, 4º La transgresión*, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José L., (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona.
- SEGUIN, Jean Claude (1995), *Historia del Cine Español*, Acento, Madrid.
- UTRERA, R., (1989), "Teatro y Cine. Algunas consideraciones sobre un contencioso histórico", *Insula*, nº 508 y 509, Madrid
- UTRERA, R., (1997), "Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género", en R.Gubern (coord.) *Un siglo de Cine Español*, Cuadernos de la Academia, nº 1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.
- UTRERA, R., (1999), (Ed), *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, Padilla Libros. Serie Comunicación, Sevilla.
- UTRERA, R., (1999), (Ed), *Cuentos de Cine. De Baroja a Buñuel*, Clan, Madrid.
- (*) Se excluye la citada a pie de página.

Filmografía

- Don Quijote de la Mancha* (1949), de Rafael Gil. I: Rafael Ribelles, Juan Calvo.
- Campanadas a medianoche* (1966), de Orson Welles. I: Orson Welles, Fernando Rey.
- Tristana* (1970), de Luis Buñuel. I: Fernando Rey, Catherine Deneuve.
- A un dios desconocido* (1977), de Jaime Chávarri. I: Héctor Alterio, Javier Elorriega.
- El sur* (1983), de Víctor Erice. I: Omero Antonutti, Iciar Bollain.

- La noche oscura* (1989), de Carlos Saura. I: Juan Diego, Fernando Guillén.
Don Juan en los Infiernos, (1991), de Gonzalo Suárez. I: Fernando Guillén,
Charo López.
La Lola se va a a los puertos (1992), de Josefina Molina. I: Rocío Jurado,
Francisco Rabal.
El perro del hortelano (1995), de Pilar Miró. I: Emma Suárez, Carmelo
Gómez.