

CINE Y LITERATURA EN TIEMPOS CONVULSOS

José Antonio PÉREZ BOWIE, ed., *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2013, 336 pp.



Con *La noche se mueve* –título que remite, no sin ironía, a una conocida película de cine negro de Arthur Penn (*Night Moves*, 1975)–, José Antonio Pérez Bowie culmina un extenso proyecto de investigación dedicado a la cuestión de la adaptación cinematográfica de obras literarias durante el franquismo. Tras escribir en solitario el libro dedicado a la década de los cuarenta, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)* (Salamanca, Cervantes, 2004), y en colaboración con Fernando González García el correspondiente a la siguiente década, *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los cincuenta* (Murcia, Filmoteca Regional

- Ediciones Tres Fronteras, 2010), esta tercera entrega toma forma de libro colectivo, claramente dividido en dos partes: los dos primeros artículos, escritos por los citados profesores Pérez Bowie y González García, cumplen la misión de ofrecer al lector una introducción general sobre el período estudiado, mientras que el segundo bloque, realizado por el resto de los investigadores del proyecto, se dedica al análisis de casos concretos, desde muy diversas perspectivas y métodos, ya que encontramos desde análisis semióticos de secuencias concretas hasta retrospectivas que abarcan la obra de un escritor, las reescrituras de una novela o las manifestaciones de todo un género. De esta manera, el panorama desplegado ante el lector abarca todas las posibilidades de análisis, resolviendo de forma satisfactoria la dificultad de atender a los múltiples aspectos que presenta la cuestión para el investigador.

José Antonio Pérez Bowie lleva muchos años estudiando las confluencias entre el cine y la literatura, tema sobre el que ha publicado numerosos textos: a los libros citados en el párrafo anterior han de añadirse otros igualmente importantes, como *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1898-1936)* (Salamanca,

Reseñas

Cervantes, 1996), *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2004) o *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008), además de multitud de artículos sobre muy diversas cuestiones en torno al tema. El problema de las adaptaciones de obras literarias ya le había llevado a coordinar dos volúmenes, de carácter más general, titulados *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (Salamanca, Plaza Universitaria, 2003) y *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010). No cabe duda, por tanto, de que el presente libro ha de considerarse un referente de la investigación de las relaciones entre literatura y cine, un campo en el que se ve claramente la interdependencia entre la teoría literaria y la literatura comparada.

La necesidad de estudiar las manifestaciones teóricas realizadas en los tres lustros que son objeto de estudio en este libro –la década de los sesenta y los cinco primeros años de los setenta, hasta la muerte del dictador– lleva al profesor Pérez Bowie a proponer en primer lugar un exhaustivo artículo sobre «El discurso teórico en torno a la adaptación cinematográfica durante el tardofranquismo», en el que se revisan todas las aportaciones realizadas al debate sobre las relaciones entre el cine y la literatura en el ámbito de la crítica cinematográfica. El autor atiende en su estudio a todos los frentes, desde el debate sobre la noción de realismo y su aplicación al ámbito cinematográfico hasta las reacciones que suscitan en la crítica las adaptaciones de obras literarias, siempre sospechosas para unos críticos que deseaban, por encima de todo, dar al cine un rango artístico similar al de las artes históricamente acreditadas. Los prejuicios hacia un cine excesivamente «literario», degradado «por su escasa sinceridad y por sus excesos formalistas» (p. 20) contrastan, sin embargo, con el entusiasmo con que se reciben las nuevas modalidades literarias que tienen su correlato en los nuevos cines que triunfan por todo el mundo en esa misma época, al calor de la Nouvelle Vague francesa, lo cual permite percibir cierta maleabilidad en las actitudes hacia lo literario, como demostrarán los siguientes capítulos del libro.

El siguiente capítulo, titulado «El cine español de los sesenta en el contexto internacional. El papel de las adaptaciones», escrito por Fernando González García, traza una aproximación de carácter histórico que complementa la aportación anterior, más centrada en lo teórico. Esta contextualización del cine español atiende a la peculiar coyuntura a que dio lugar la gestión de José María García Escudero como Director General de Cinematografía, que intentó desarrollar la proyección del cine español en el extranjero promocionando a una nueva generación de directores. González García, lejos de aceptar que tal cambio respondiese a una intención aperturista por parte del régimen, revela que el interés de los responsables políticos era en realidad hacer del cine español

un producto lo suficientemente atractivo para triunfar en otros países de la misma manera que lo habían hecho el italiano y el francés, una estrategia que no llegó a buen puerto a causa de los frágiles mimbres que la sostenían: «La nueva ola española llegó tarde al mercado de los nuevos cines, en un contexto de saturación internacional de cine joven, y no pudo convertirse en ese cine exportable para unas amplias minorías, capaz de generar interés y divisa» (p. 107). El autor dedica, seguidamente, un buen espacio al estudio de las coproducciones, verdadero filón económico para un cine español que encontraba en ellas la única posibilidad viable de proyección en el extranjero.

El resto de los artículos del libro, como ya se ha señalado, está dedicado al análisis de cuestiones concretas. María Teresa García-Abad García, en «Evasión y pedagogía de la vida cotidiana. Del “neorrealismo rosado” al “cine de sombrero”: teatro, cine y sociedad en Alfonso Paso» realiza un recorrido por la actividad de este autor, atendiendo sobre todo a las adaptaciones cinematográficas de sus aplaudidas comedias, con especial atención a *El sol en el espejo* (Antonio Román, 1963), basada en *Los pobrecitos* (1957) y que García-Abad García relaciona con la deriva del neorrealismo hacia comedias tan populares como *Pan, amor y fantasía* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953). Paso abandonaría pronto esta línea para dedicarse a un teatro de humor reaccionario y machista, que para la autora tiene al menos la virtud de servir de ejemplo «para desvelar claves esenciales sobre el funcionamiento de las ideologías dominantes en la construcción de género y la eficacia del cine como herramienta de lo que la crítica feminista denomina “tecnología de género”» (p. 147).

En el artículo «Pasiones filmoliterarias, pasiones ejemplares (semiótica del amor adaptado en *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*)», Manuel González de Ávila expone la necesidad de un acercamiento desapasionado a los mecanismos semióticos activados por el cine en la expresión de la pasión amorosa. Con el deseo de «proteger el análisis de sus potenciales derivas psicológicas y de su inflexión por la comprensión espontánea y falsamente inmediata que de la dimensión pasional tienen todos los sujetos sociales, incluidos los semiólogos, por el mero hecho de serlo» (p. 155), el autor ofrece un agudo análisis de una secuencia de *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1970) y de otras dos de *La Regenta* (Gonzalo Suárez, 1974) para demostrar la continuidad de un discurso sobre la pasión que va de la narrativa literaria del XIX a la cinematográfica del XX. González de Ávila denuncia el extremismo que desde estos planteamientos ha llevado al triunfo del emocionalismo en las últimas décadas, haciendo de las pasiones «un principio de moralización social, en lugar de sujetarlas a la moralización social», utilizándolas «como instrumentos de legitimación de múltiples formas de vida y de series enteras de conductas sociales, por absurdas o aberrantes que parezcan» (p. 178). Cabe preguntarse, en todo caso, si la apelación al frío racionalismo científico que se

Reseñas

desprende de estas páginas resultaría una solución factible, toda vez que el autor reconoce que hasta los semiólogos tienen su corazoncito.

«Don Quijote cabalga de nuevo. Reescrituras del mito quijotesco», de Pedro Javier Pardo García, ofrece al lector una taxonomía de las relaciones entre un texto cinematográfico y su fuente literaria partiendo de un texto anterior al corpus analizado en el artículo, la versión «oficial» del cine franquista de la novela cervantina, *Don Quijote* (Rafael Gil, 1948), que se plantea como la versión más respetuosa del clásico español por excelencia. Pardo García hace un ingenioso recorrido por cinco versiones o reescrituras de los años sesenta para desvelar una «puesta al día» del cine español que ya no toma el modelo literario como referente sacralizado para una película que sólo pretende ser ilustración —o puesta en imágenes— del texto cervantino, sino que se esfuerza por encontrar diferentes modos de reescritura, de variación respecto al mismo. Ciertamente que las películas estudiadas no figuran entre lo más granado que ha producido el séptimo arte al acercarse al Caballero de la Triste Figura, pero ahí reside la agudeza del análisis, que desvela el significado sintomático de estas cintas haciendo notar que «los parámetros son políticos más que estéticos y orientan las reescrituras hacia el discurso dominante, lo que da lugar al secuestro del mito quijotesco» (p. 220). De esta manera, el artículo ofrece un certero diagnóstico de la situación que atravesaba el cine español en aquel momento, con un cierto aperturismo hacia los nuevos modelos cinematográficos que triunfaban en el extranjero en aquel momento, pero sin querer renunciar, por otra parte, a la instrumentalización propagandística que había sido el sello más característico del régimen franquista.

Del siguiente artículo, titulado «Un moderno inevitable: Antonioni en la cultura cinematográfica española (1961-1970)» y escrito por Daniel Sánchez Salas, podría decirse que ocupa una posición tangencial en esta colección de artículos dedicados a las adaptaciones de obras literarias, ya que se trata de un ensayo sobre la recepción crítica del cineasta italiano en la época indicada, importante para el debate teórico, casi siempre orbitando en torno a la cuestión del realismo y sus diferentes manifestaciones. Así pues, el artículo puede considerarse un excelente complemento al artículo introductorio de Pérez Bowie por lo que el director ferrarés significó en el contexto de la crítica cinematográfica y los círculos cinéfilos que germinaron al margen de la cinematografía oficial, algo que no pueden tener en cuenta los artículos del libro dedicados a otros géneros preferidos por el público mayoritario. Según Sánchez Salas, Antonioni se convirtió para cierta crítica en «unidad de medida para calcular calidades en la cinematografía española» (p. 250), algo que si bien quedó totalmente al margen de los circuitos comerciales, resulta de gran importancia para establecer los itinerarios del «cine de autor» de la época y los años posteriores.

«En los márgenes del género. Características, paradojas y fuentes literarias del cine negro español (1962-1975)», de Javier Sánchez Zapatero parte de las dificultades que surgen de querer adaptar la etiqueta genérica a una cinematografía que ponía todo tipo de trabas al realismo crítico inherente al modelo estadounidense, pero también de la voluntad por parte de su autor de «desmontar el arraigado tópico acerca de la inexistencia de muestras de género negro en la producción cinematográfica española durante los años de la dictadura» (p. 292). En su artículo, Sánchez Zapatero realiza un magnífico trabajo de síntesis al plantear un panorama general de aquellas películas que, de una manera u otra, pueden incluirse dentro de la categoría «cine negro» durante el período estudiado, para pasar seguidamente al análisis de tres títulos, *Los atracadores* (Francisco Rovira-Beleta, 1962), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963) y *El poder del deseo* (Juan Antonio Bardem, 1975), basados en tres relatos de Tomás Salvador, Ignacio Aldecoa y Manuel de Pedrolo, respectivamente. Las dificultades de adscripción genérica a las que hace referencia el autor del artículo se perciben sobre todo a la hora de analizar una película como *Young Sánchez*, en la que conviven algunos estilemas del cine negro con otros más relacionados con el realismo social literario y su correlato cinematográfico. El excelente resultado alcanzado en el análisis demuestra la idoneidad del método planteado por Sánchez Zapatero, consistente en «no limitar el análisis de los procesos adaptativos al trasvase del lenguaje literario al fílmico, sino insertar la obra cinematográfica en una red interdisciplinar y heterogénea que dé cabida, además de a su fuente literaria, a todo el campo histórico y cultural circundante» (p. 290).

Por último, Javier Voces Fernández aporta un caso curioso en la dinámica de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios, al proponer en «Séneca en el lejano oeste. *Fedra West* (Joaquín L. Romero Marchent, 1968) o la relectura de una tragedia clásica» el caso de una película en la que, en efecto, se realiza una versión en clave de *western* –de *spaghetti western*, para ser más concretos– del mito clásico. Lo más interesante del análisis es la contextualización de la película, sobre todo en lo referido a la cultura de masas de la época, ya que el autor no sólo relaciona *Fedra West* con el género al que, evidentemente, pertenece, sino que también señala su vinculación con el *peplum*, el «cine de romanos» que actúa como referente para un público que ya no conoce de primera ni de segunda mano el texto clásico, pero al que tampoco le son desconocidas estas alusiones: «Así, el filme se beneficia de múltiples afiliaciones, lo que hace que sea suficientemente complejo como para ser desentrañado de un modo sencillo desde el punto de vista del género» (p. 310). El papel del cine de consumo en la revitalización de los mitos clásicos dentro del imaginario popular se pone de relieve en este artículo, en una línea paralela a la que planteaba Pedro Javier Pardo García en su artículo sobre las adaptaciones del *Quijote*.

| **Reseñas**

Quedan fuera del trabajo realizado por el equipo investigador algunas cuestiones, como podrían ser la de las adaptaciones en clave musical, la presencia del fantástico dentro de los géneros transitados por el cine español, o las adaptaciones de textos noventayochistas de Unamuno, Valle-Inclán o Baroja, por poner algunos ejemplos. Sin embargo, este volumen puede servir de modelo para todos aquellos que se decidan a abordarlas, tanto por la diversidad de enfoques metodológicos que conviven en sus páginas como por el rigor científico que les da cohesión. En este sentido, la publicación de *La noche se mueve* ha de considerarse una afortunada oportunidad para comprobar cómo deben realizarse este tipo de investigaciones, además de una excelente exposición de las condiciones que acompañaron a la producción cinematográfica del período estudiado.

Juan Carlos PUEO
Universidad de Zaragoza