

Palacio Valdés en la encrucijada metodológica de la adaptación cinematográfica

ISMAEL PIÑERA TARQUE

LAS BARRACAS DEL CLÁSICO

Resulta difícil resistirse al ligero aire de paradoja que encierra la breve fórmula mágica *Armando Palacio Valdés, un clásico olvidado*, pues parece que, en principio, lo clásico es precisamente aquello que está asegurado contra todo riesgo de los peligros del olvido, aquello que se ha zafado ya para siempre del Tiempo (con mayúscula) y habita fuera de su curso, inmune a sus caprichos y veleidades. Es la misma confianza, la misma fe que el último Palacio depositaba en los (sus) clásicos, a quienes en *Álbum de un viejo* invoca con el fin de conjurar los desvaríos de una modernidad a su juicio deplorable e incómoda; así, en la entrada «originalidad», puede leerse:

El mundo corre desalado en pos de la originalidad. En el fondo no es otra cosa que la pasión de lo nuevo que ha dominado y dominará siempre al género humano. Lo viejo no nos interesa; con placer lo relegamos al olvido. [...] En la literatura la sed de originalidad es aún más ardiente. Quisiéramos beber el mar. ¡Cuanta mueca, cuánta pirueta! Se nos figura que no nos miran si no damos saltos mortales. Los escritores semejan a los payasos que delante de una barraca gritan al público para

que entre a ver un monstruo. Mas en esta feria de vanidades el público suele pasar indiferente y detenerse ante la barraca del algún clásico para escuchar una vieja canción. (pág. 332)

Es en la barraca de los clásicos donde puede olvidarse la estupefacción causada por la extravagancia o la monstruosidad contemporánea, y allí «corremos —continúa Palacio— a refugiarnos», allí donde «respiramos un aire sin mezcla de punzantes malos olores» (pág. 333). Lo clásico, despojado de toda contingencia y libre al fin de la tara del Tiempo, se convierte así en refugio perpetuo para el escritor: por eso los dramas del indio Kalidasa «nos tienen suspensos y embelesados cual si fuesen escritos ayer mismo», por eso la novela *Dafnis y Cloe* «puede ser modelo eterno del género», por eso Shakespeare, por eso Cervantes, por eso Molière...

¿Y Palacio Valdés? El viaje de don Armando por la historia de la literatura ha seguido un recorrido infrecuente, si no inverso, al de muchos de esos grandes clásicos, ya que comenzó por el final: por el éxito unánime de público, el reconocimiento nacional e internacional, las constantes ediciones, reediciones y traducciones, los premios y demás honores; semejante universalismo, condición inexcusable de lo clásico que Palacio satisfizo sobradamente en vida —basta con constatar su pasmosa capacidad para traspasar fronteras lingüísticas y culturales y propagarse hasta límites casi inverosímiles¹—, fue sin embargo excesivamente precoz, y ha terminado por reducirse, tras un penoso viaje de vuelta bajo las sombras crecientes del olvido, a los estrechos márgenes locales y académicos en los que habita hoy. Otras voces se ocupan en este volumen de la posición, méritos y expectativas de futuro que cabe columbrar acerca de este lugar de Palacio Valdés en las páginas de la historia literaria; a mí me corresponde, en cambio, presentar la fortuna de su obra en otra barraca de feria contigua a las anteriores y que debía resultarle, en el fondo, no menos monstruosa: la barraca del cinematógrafo, donde a menudo las viejas canciones de este «clásico olvidado», más o menos afinadas, también pudieron escucharse.

1 Basta consultar la fatigosa lista de «Traducciones de Palacio Valdés» con la que se cerraba la primera edición de *Sinfonía pastoral* (Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1931). Ocupa cinco páginas, e incluye destinos tan exóticos como Suecia, Rusia, Holanda o Dinamarca... En la contraportada del volumen se repite de nuevo, ahora en versión reducida, insistencia que no parece sino un verdadero gesto de ostentación comercial de la fama y prestigio cosechados por el novelista más allá de nuestras fronteras.

ODIOSAS COMPARACIONES: LA ENCRUCIJADA METODOLÓGICA DE LA ADAPTACIÓN.

Pero, a pesar de la concreción inherente al tema, se me perdonará que esboce ante todo una cuestión de principio ineludible, a saber: las bondades o impertinencias que el estudio comparatista entre literatura y cine pudiera reunir, con el fin de establecer su legitimidad última y aclarar en lo posible la posición metodológica desde la que se escribirá lo que sigue; se trata de una declaración de intenciones que en el ámbito del comparatismo² resulta imprescindible, siempre que se quiera evitar el alto riesgo de futilidad que anida en toda confrontación de materiales, obras o medios tan diversos (si no ajenos por completo) como los que nos ocupan. Toda comparación, según legisla el saber popular, tiene mucho de odiosa, más aún cuando se ejecuta sin otra prevención que la simple complacencia en el acto mismo del contraste, del arte por el arte de comparar; habitual juego de espejos y reflejos, cuando no cacería indiscriminada del paralelismo y la divergencia, el análisis enfrentado de realizaciones literarias y cinematográficas es, por desgracia, campo habitual de tales ejercicios.

En realidad tal parece que, situado a medio camino entre el estudio literario y el cinematográfico, el análisis comparatista no corresponde en sentido estricto ni a una ni a otra disciplina, y que por tanto constituye una incómoda tierra de nadie apenas expuesta a ser visitada de paso, sin verdadera intención de edificar un asentamiento disciplinar fértil y duradero. Ante todo porque abundan aún prejuicios jerárquicos que repercuten, sin duda, en la mirada que suscita este difícil objeto de estudio. No cabe engañarse a este respecto: a menudo, el acercamiento a la obra cinematográfica que parte de un original literario está trezado de apriorismos relativos a la dinámica de esa interacción, contemplada, implícita o explícitamente, desde la «superioridad» de un arte sobre otro, esto es, del literario sobre el cinematográfico³. Dichos apriorismos en-

2 Por supuesto que el comparatismo como construcción teórica y como práctica analítica excede con mucho los límites concretos de las relaciones entre literatura y cine y oferta otros muchos campos de trabajo (cfr. a modo de introducción las *Orientaciones en literatura comparada* compiladas por Romero López, 1998); aun así, por razones de economía expresiva, en este trabajo se circunscribirá el uso de la expresión a esta acepción primera relativa al estudio simultáneo de literatura y cine.

3 Quizá no hay mejor síntesis de este aspecto que el siguiente chiste, así narrado por Marsé: «siempre me gustó aquel chiste de la cabra que está pas-

cuentran su manifestación recurrente en el juicio basado en categorías tales como la fidelidad o el grado de traición, la bondad o maldad, la pertinencia o banalidad del intento de adaptación; desde esta perspectiva el film que adapta un texto literario está por lo general condenado a ser bien una «buena adaptación» o bien una «mala adaptación», antes que, simplemente, una buena o mala película. Veremos cómo el propio Palacio Valdés, sin ir más lejos, adoptó hacia la adaptación una postura semejante (al parecer aceptarla en todo caso como medio de propagación de la obra literaria) y cómo no es Palacio, ni mucho menos, el único valor de esta «cierta tendencia»⁴ que relega al cine al estatuto de discurso secundario en funciones de promoción comercial, ilustración pedagógica o difusión cultural del discurso primario que sería la literatura. Por extraño e insostenible que resulte semejante vericuerdo crítico, el juicio de la adaptación suele realizarse en el territorio hostil —si no abiertamente enemigo— de lo literario; mediante tal circunloquio, comparación bien odiosa, la adaptación cesa de ser plenamente película para convertirse en especie híbrida, tierra —otra vez— de todos y de nadie.

No por recurrente es este, por supuesto, el único protocolo legislativo que el hombre de letras ha ofrecido al cine; en las páginas de otro escritor, Francisco Ayala, se encuentra por el contrario una exposición tan lúcida y útil a nuestros propósitos como la que sigue:

Cuando se anuncia una película como adaptación de una novela o un drama, resulta difícil negarse a la tentación de establecer un juicio comparativo entre ambas producciones y de medir la cinematográfica con el criterio de la literaria. Nada más falso, sin embargo, que este punto de vista. La novela o la pieza teatral adaptada sirve de base a la película en la misma forma y con el mismo alcance que podría haberle servido un argumento inventado *ex profeso*, una leyenda popular, un acontecimiento extraído de la Historia o un suceso recogido de un relato periodístico. La novela presta, sencillamente, materia a la película, y lo único que la dis-

tando en un prado, encuentra un rollo de película, se lo come y, al preguntarle su compañera qué le ha parecido, responde: bueno, no está mal, pero me gustó más el libro» (Marsé, 1994).

4 En «Una cierta tendencia del cine francés», artículo fundacional de la Nouvelle Vague, Truffaut acusaba duramente a aquellos guionistas que «se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo» (1954: 233) al pretender rehabilitarlo por medio de la legitimación literaria de sus contenidos.

tinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, eso no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica. Pues la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas, y aun cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirían a creaciones diferentes. (Por otra parte, cada obra de arte es única; y en la medida en que no lo sea, dejará de ser obra de arte.) (Ayala, 1965: 89-90)

En efecto, sólo desde el necesario respeto a la autonomía de la adaptación como obra individual y única de por sí, tal como solicita Ayala, es posible desprenderse de los apriorismos anteriores; el juicio comparatista debería, en suma, evolucionar en igualdad de condiciones y bajo presunción de inocencia, evitando que la adaptación parezca genéticamente culpable del delito de simplificar, reducir, tergiversar o incluso agredir el original (cabe preguntarse, de paso, cómo podría ser de otro modo, y más aún, qué interés tendría ese otro modo si fuera posible, esto es, si existiera el grado absoluto de «fidelidad»...). Las palabras de Ayala permiten proponer entonces un nuevo paradigma de relaciones entre la obra literaria y la adaptación cinematográfica en el que ésta pasa de tributo a reto, de ilustración a lectura, de fotocopia a reescritura. Una y otra obra jugarán su oferta estética en su propio campo y bajo sus propias reglas, no necesariamente intercambiables: no podría —no debería— ser de otra manera, dada la enorme distancia que separa a cada práctica artística en múltiples estratos tanto técnicos, comerciales e industriales (de la escritura a la producción cinematográfica) como expresivos (del texto literario al «texto» audiovisual) y, finalmente, estéticos: siendo vagamente aristotélicos, estamos ante modos, medios, y objetos (así como objetivos, incluso) diversos y singulares en uno u otro territorio. La obviedad de esta perspectiva no debería menguar en absoluto la pertinencia de su constatación, más necesaria que nunca cuando se afrontan corpus tan específicos y problemáticos como el compuesto por las adaptaciones cinematográficas de Palacio Valdés, cuyo interés, desde un punto de vista restringido al único criterio de su posible «fidelidad» con respecto al texto literario, resultaría prácticamente nulo y conduciría, a buen seguro, a un despreciativo juicio final.

El estudio de la adaptación cinematográfica así entendida obliga, en suma, a la formulación de una compleja encrucijada metodológica que reúne tanto a la historia y a la teoría de la literatura, por un lado, como a

la historia y a la crítica cinematográfica, por otro, pues interesa en igual medida a unas y otras disciplinas; la consideración de la concreta fortuna de la obra de Palacio en el cine permitirá sopesar, aun brevemente, las múltiples direcciones y ramificaciones de dicha encrucijada.

TEORÍA E HISTORIA DE LA LITERATURA: TRANSDUCCIÓN Y CANON.

La teoría literaria nos ha recordado que toda traducción, por respetuosa que sea, no es mera retransmisión de su original, sino auténtica transformación del mismo, hecho que resulta más que evidente cuando se aborda la «traducción»⁵ o adaptación cinematográfica de un original literario. El proceso implicado por la adaptación ya no es, en realidad, un asunto de mera traducción sino más bien de auténtica *transducción*, concepto germinal de la semiótica⁶ que guarda un enorme potencial explicativo de tales prácticas en tanto que transducir es siempre, y por definición, el acto de retransmitir un mensaje por medio de su transformación. Se trata de un prisma conceptual desde el cual no cabe ya la sorpresa, la crítica o la mera constatación de los «cambios» que una adaptación infringe en su original, en la medida en que tal mutación no sólo se presupone (eso lo hace el sentido común) sino que se hace ineludible, teóricamente imprescindible. El enfoque deriva entonces desde la simple anotación de la transformación a la investigación de la índole, significado y repercusión que tales transformaciones implican, o al modo

5 No parece casual que, así como el concepto de transducción deriva originalmente de la teoría de la traducción, las reflexiones sobre la adaptación cinematográfica hayan discutido las fluctuantes relaciones entre literatura y cine bajo el concepto —más o menos metafóricamente empleado— de «traducción», ya desde la teoría formalista: para Eichenbaum, «la literatura en el cine [...] no es una escenificación ni una ilustración, sino una *traducción* al lenguaje del cine» (1926: 198); Jakobson habla, por su parte, de una traducción intersemiótica o «transmutación» que consiste de hecho en la interpretación de signos verbales mediante signos de un sistema o sistemas no verbales, «por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura» (Jakobson, 1959: 77). De entonces a hoy, no resulta difícil encontrar la palabra «traducción» en la discusión del fenómeno (por ejemplo en Peña-Ardid, 1996: 13, 24, 28)

6 El concepto semiótico de transducción es presentado de modo general en los trabajos de Dolezel (1986 y 1990: 235 y ss.) o Pozuelo (1988: 79 y ss.); Bobes (1997: 230-236) lo ha aplicado con enorme rentabilidad a la formulación de una teoría de la comunicación teatral; un esbozo de la traslación del concepto desde estos presupuestos a la teoría fílmica puede verse en Llanos López y Piñera Tarque (2002).

en que tales operaciones intentan, logran —o bien ignoran—, por medio de técnicas específicamente filmicas, la postulación ulterior de sentidos similares —o bien divergentes— de aquellos que las técnicas literarias propiciaban en el seno de la obra original.

Anotemos un ejemplo que luego se discutirá más detenidamente: quizá la técnica que mejor singulariza el discurso de *La hermana San Sulpicio* sea, en cierto sentido, la modulación que Palacio Valdés realiza en la novela de la narración personal; la primera persona, omnipresente, del doctor Sanjurjo, filtra de un modo extraordinario los constantes vaivenes que la subjetividad del personaje experimenta, la amplia gama de sentimientos que atraviesa (de la euforia amorosa a la angustia de los celos), e incluso las reprochables contradicciones que conforman su carácter (el cinismo, la petulancia, la desvergüenza que asoman de tanto en tanto). Se trata de una técnica específicamente literaria que a su vez conoce hábiles remodelaciones filmicas, bien literales (la narración verbal del personaje puede permanecer en voz *over* por encima del relato visual), o bien más silenciosamente efectivas, por medio de un cuidadoso trabajo en torno al punto de vista (no sólo físico sino epistémico) y la focalización subjetiva, personal, del relato y sus componentes⁷. La versión cinematográfica de la novela realizada por Florián Rey en 1934 (versión que podría considerarse relativamente «fidel» en términos tradicionales) optó, no obstante, por cancelar completamente dicha estructura enunciativa, y apenas se preocupó por dejar alguna huella de su impacto original. Como se verá, se trata de un proceso de despersonalización responsable, en buena medida, de muchas otras transformaciones y reajustes a diversos niveles (no sólo narrativos, sino temáticos y de sentido) que terminan por convertir al film, pese a la aparente respetabilidad de superficie que ostenta, en una obra de muy distinto calado y objetivos: desprovisto de la perspectiva subjetiva que en el texto literario lo empaña de principio a fin, el mundo narrativo de la película se ofrece

7 Por poner un ejemplo modélico, el film *¡Suspense!* (Jack Clayton, *The innocents*, 1961) es una buena muestra de esta segunda posibilidad, pues por más que en él la estructura literaria de partida, la narración autodiegética diseñada por Henry James en *Otra vuelta de tuerca*, haya sido cancelada, persiste de todos modos una constante infiltración subjetiva de la imagen filmica por medio del laborioso trabajo en torno al punto de vista físico y epistémico de la institutriz, como los detenidos análisis de Company (cf. 1987: 89-108) atestiguan sobradamente.

bañado en una limpidez cristalina y libre de todo borrón; la notable «folclorización» que sufre el costumbrismo ya innegable de la novela no es sino una de las consecuencias derivadas o favorecidas por tal proceso de supresión, que despoja al pintoresquismo sevillano de toda posible carga irónica (juego que no resulta imposible identificar en la novela). No nos engañemos: nada hay de opaco en tal proceso, la obra de Florián Rey es perfectamente sincera en la selección de sus medios y objetivos, y, en tanto que se demuestra de una efectividad manifiesta, no hay lugar para el reproche. Lo hay, como se ha propuesto, para el análisis comparado —desprovisto de jerarquías y apriorismos— de obras distintas con fines distintos, y para el seguimiento del modo en que por obra y gracia de su transformación a determinados niveles (su transducción, en suma) una deviene otra, fascinante metamorfosis que es legítimo objeto de estudio de la teoría literaria contemporánea.

Por su parte, el interés de la historia literaria por la suerte cinematográfica de ciertas obras y autores debería detenerse en un aspecto preliminar al anterior; esto es, en el hecho mismo de la existencia de lo que cabría denominar una determinada «tradición adaptadora», antes que en la valoración y enjuiciamiento de sus méritos. Entendida la adaptación como una traducción más de la obra literaria (no a otra lengua pero sí a otro sistema expresivo), su análisis bien puede servir a la historia de la literatura como un argumento añadido a la hora de evaluar la vigencia de ciertas obras o autores, cuya diversa difusión y suerte cinematográfica constituye un fenómeno válido para la constitución y análisis del canon literario dominante en determinados segmentos de la historia. Volvamos a Palacio Valdés, en quien se confirma lo anterior: los años de mayor reconocimiento y éxito en vida del autor coincidirán, precisamente, con el inicio de esa «tradición adaptadora»⁸, inaugurada por *José* en 1925 y pronto secundada por *La hermana San Sulpicio* en 1927;

8 Así lo suelen reseñar los diversos apuntes biográficos del autor; Magdalena Cueto enumera: «a lo largo de estos años, Palacio Valdés ha alcanzando éxito, fama, reconocimiento y honores. En 1906, sustituye al novelista santanderino José M^o. de Pereda en la Real Academia Española, y tras el fallecimiento de Galdós, en 1920, empieza a ser considerado patriarca de las letras españolas. Se suceden los homenajes en diversas ciudades, se bautiza con su nombre el Casino de Literatos de Kansas, se le concede la Legión francesa, se le elige miembro de honor de corporaciones tan prestigiosas como la Royal Society of Literature of the United Kingdom, se multiplican las ediciones de sus obras, se llevan al cine algunas de sus novelas, como *José* o *La hermana San Sulpicio*, se traducen obras a diversos idiomas, etc. Por dos veces fue propuesto Palacio Valdés para el Premio Nobel de Literatura» (Cueto Pérez, 1989: 15).

tradición que llegará a englobar, hasta el momento actual, nada menos que trece títulos, hecho francamente insólito si se tiene en cuenta que, por ejemplo, Galdós, Valera y Clarín reúnen, en conjunto, quince adaptaciones (Sánchez Salas, 2002: 189), sólo dos más que las atesoradas por el autor asturiano. Pero también es sintomático que, frente al caso de los novelistas anteriores, quienes conocen alguna que otra versión contemporánea (especialmente Galdós y Clarín), dicha tradición se haya estancado hace ya más de treinta años con la última adaptación en 1972 de *La hermana San Sulpicio* (y ello si *La novicia rebelde* de Luis Lucia, que comentaremos más adelante, satisface tal calificación); el olvido literario de Palacio Valdés también es, paralelamente, un olvido cinematográfico no reparado desde las postrimerías del franquismo, verdadera época dorada de su vigencia en el cine nacional en la que los títulos se suceden a un ritmo vertiginoso: *Santa Rogelia*, coproducida con Italia en 1939, *La fe*, de 1947, *Las aguas bajan negras (a partir de La aldea perdida)* en 1947, *Tiempos felices* en 1949, *El señorito Octavio* en 1950, *Bajo el cielo de Asturias (inspirada en Sinfonía Pastoral)* en 1950, *de nuevo La hermana San Sulpicio* en 1952, y otra vez *Rogelia* en 1963⁹.

Dado que la adaptación, más allá de su valía estética, rara vez es una operación comercial e industrial inocente, sino más bien una inversión que pretende asegurar de antemano su rentabilidad acudiendo al prestigio de autores y obras de reconocido éxito (un reconocimiento que dota al film de cierto barniz de legitimación cultural y un éxito que puede suscitar la curiosidad del público conocedor de obra y autor o augura, cuando menos, su potencial interés), la anterior enumeración demuestra sobradamente la confianza que el cine nacional (y no sólo: véase el caso de *La maja de los cantares, sobre Los majos de Cádiz, producida en Argentina* en 1946) depositó, en determinado momento de su devenir, en el autor asturiano, quien no dejó de defraudar tal expectativa en más de una ocasión (así ocurrió con el éxito sin precedentes de la versión de *La hermana San Sulpicio* en los años treinta). La extraordinaria fortuna cinematográfica de Palacio Valdés supone, por tanto, un dato que la investigación de su figura y obra no debiera jamás obviar sino más bien considerar y, más aún, intentar explicar desde criterios tanto comerciales y sociológicos como quizá, en último término, ideológicos (por volver a la comparación anterior, no cabe duda de que Galdós y, por

9 Utrera (1985: 187) proporciona en *Escritores y cinema en España* una ficha detallada de cada una de estas producciones; las páginas de Ángel Quesada en *La novela española y el cine* dedicadas a Palacio Valdés abundan en comentarios y valoraciones de cada una de ellas (1986: 132-147).

supuesto, Clarín, eran desde la óptica del régimen franquista autores más incómodos que Palacio Valdés, cuyas obras más conocidas, caso de *La hermana San Sulpicio*, admitían sin reparos una lectura mucho más populista y descafeinada que, por ejemplo, *La Regenta*). Su desaparición posterior (la actual) de las carteleras, incluso en momentos tan álgidos para la práctica de la adaptación como la década de los ochenta, reitera a otro nivel la pérdida de esa confianza, la progresión de su olvido, su desaparición de ese incierto canon de autores y obras (los «clásicos», de nuevo, en este caso los clásicos de la novelística nacional) que constituye un patrimonio común, difundido más allá de las fronteras académicas, y susceptible por ello mismo de ser reactualizado en la pantalla con éxito.

LITERATURA Y CINE EN LA EDAD DE PLATA (1896-1936)

Del otro lado del espejo, esto es, desde la perspectiva de la historia cinematográfica, la adaptación también ocupa un papel central a la hora de diseñar tanto la evolución general del lenguaje cinematográfico, cuya decantación narrativa tanto debe al seguimiento de los modelos del relato decimonónico¹⁰, como la constitución específica de los diversos cines

10 Apunta Gimferrer en las primeras líneas de su ensayo *Cine y literatura* que «desde el punto de vista del lenguaje narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, sólo ha conocido dos épocas, la anterior a Griffith y la posterior a él»; a Griffith se debería esa orientación del lenguaje cinematográfico hacia la que se consideraba entonces «la más acabada forma de narración: la novela decimonónica» (Gimferrer, 1985: 5-7). El extraordinario legado de Griffith ha permanecido, en efecto, vigente hasta nuestros días: técnicas como el primer plano, el *flashback*, el montaje alterno, etc. constituyen una gramática narrativa específicamente cinematográfica que el propio Griffith afilió de manera explícita al modelo de la novela decimonónica. Así sucede con una de las figuras clave en este sentido, el montaje alterno (el descubrimiento del «mientras tanto» cinematográfico), sobre cuyo hallazgo circula una anécdota bien conocida, relativa al escándalo de los directivos de la Biograph ante la audacia de un salto narrativo proyectado por Griffith para el film *After many years*, salto que consistía en un primer plano de la protagonista (desconsolada por la ausencia del esposo) montado, por corte directo, con un primer plano del marido naufrago. Así cuenta Company el pasmo de los directivos: «¿cómo se puede exponer el asunto dando semejantes saltos? ¡Nadie entenderá nada!» protestaron aquellos; «¿acaso Dickens no escribe así?», pregunta Griffith; «Sí, pero Dickens es Dickens», responden, «él escribe novelas y eso es completamente distinto»; «la diferencia no es tan grande», concluye Griffith, «yo hago novelas en cuadros» (*apud.* Company, 1987: 19). El cineasta soviético S. M. Eiseinstein, en su ensayo «Dickens, Griffith y el film de hoy» (1944), realizó un importante análisis que desentraña toda la verdad que hay en la anterior afirmación: la fuerza narrativa de Dickens, su impacto en el lector y consecuente éxito popular (no ajeno a su gusto por los aspectos melodramáticos), la plasticidad

nacionales, que a menudo acudieron a los vastos depósitos de sus respectivas historias literarias en un doble movimiento de apropiación que aúna la inspiración temática (que afecta especialmente a los repertorios teatrales y novelescos) y la legitimación cultural¹¹, sin menoscabo de que

visual de los relatos, el urbanismo dinámico de los ambientes, las técnicas temporales, incluso su sesgo ideológico (el «humanismo sentimental», según Eisenstein) encuentran en Griffith una reelaboración por medio del montaje, principalmente, que orienta de manera definitiva la posterior evolución del relato cinematográfico. La propia narrativa de Palacio Valdés (quien cita explícitamente a Dickens, junto a otros narradores como Goldsmith, Fielding o Thackeray, en las páginas autobiográficas de *La novela de un novelista* dedicadas a sus «segundas lecturas»; pág. 257) sería fácilmente susceptible de un análisis «precinematográfico», si Carmen Peña-Ardid (1996: 76-86) no nos hubiera advertido ya sobre las inconsistencias metodológicas de tal empeño, según el cual cierta literatura narrativa habría profetizado la estética cinematográfica: se trataría de leer las obras literarias en términos cinematográficos (en tal descripción habría *travellings*, ralentís, etc.) en función de la aparición de técnicas homologables, algo que no ha pasado inadvertido de modo puntual para el caso del novelista asturiano: Jorge Campos (1997: 26) apunta que en la concatenación de la tempestad marítima en los capítulos XV y XVI de *José* «la atención tensa del lector se mantiene» casi «como en un contraplano cinematográfico» (aunque quizá fuera mejor decir que como en un montaje alterno típicamente griffithniano). En efecto, muchos pasajes de la obra de Palacio podrían merecer semejante análisis, ya desde el «fundido» que inaugura su trayectoria narrativa (me refiero a la descripción que inicia el capítulo primero de *El señorito Octavio* por medio de una progresiva iluminación del cuarto del joven desde la oscuridad casi plena hasta que la luz, «cada vez más atrevida», va dejando entrever lo que en él hay), los abundantes «planos-contraplanos» de sus diálogos, o sus aperturas en grandes escenas que poco a poco se van descomponiendo por auténtica progresión de la «escala» —o tamaño del plano— de lo general al detalle (la escena de la misa que abre *La fe*), hasta el abrupto impacto de hechos de enorme fuerza visual y mayor dramatismo como la muerte del perro o de Octavio y la condesa en *El señorito Octavio* o el parecido cierre de *La aldea perdida*, momentos cuya sorpresiva ocurrencia resulta hoy típicamente cinematográfica (para Quesada, tales escenas de la primera novela piden, literalmente, «una cámara para recrearlas»; 1986: 142). Todo lo anterior no viene sino a confirmar la profunda relación establecida entre un modelo narrativo y otro, el literario y el cinematográfico, al margen de herencias explícitas o históricamente constatables (la de Dickens en Griffith); Palacio Valdés, asiduo lector juvenil de trepidantes folletines (la huella romántica late en su gusto melodramático), y buen conocedor de la novelística clásica y contemporánea, es un narrador cuya pericia a la hora de desplegar y combinar el repertorio técnico del relato decimonónico parece innegable; de ahí su indirecta apariencia «precinematográfica», que no es sino, en el fondo, extremadamente literaria. Álvaro Ruiz de la Peña (1991: 43) cierra su «introducción» a *La aldea perdida* señalando, de hecho, la «facilidad del autor para construir mundos narrativos que funcionan como paradigmas para grandes masas de lectores (susceptibles, además, de adaptarse al lenguaje cinematográfico) —a través de un esquematismo psicológico que permite su rápida captación».

11 Bien explicada por Cánovas Belchí como sigue: «cuando surge el cine, las artes

dicha petición de auxilio a los grandes nombres del momento pudiera repercutir favorablemente, como se acaba de señalar con respecto al propio Palacio Valdés, en el éxito comercial de la producción. En el caso del cine español es manifiesto este flujo intertextual, que germinará con especial ahínco en los años veinte; basta un dato como el siguiente: de las 230 películas de ficción realizadas en la década, más de la mitad (126 para ser exactos) tienen su origen en formas más o menos institucionalmente literarias («teatro, novela, libreto de zarzuela, poema o incluso espectáculo de variedades» en la enumeración de Cánovas Belchí, 2002: 27). Esta tradición adaptadora, que prima en un principio el repertorio del teatro nacional (clásico y contemporáneo), pronto mostrará una especial inclinación por el género narrativo¹² que se manifiesta, especialmente, en la segunda mitad de la década, época —como se ha señalado también— de los primeros trasvases de Palacio a la pantalla (*José*, en 1925, y *La hermana San Sulpicio* en 1927). La posterior generalización de las técnicas del sonido sincronizado a partir de 1929, a pesar de la «práctica parálisis» de la producción nacional que ello trajo consigo en los primeros momentos (reduciéndose a ocho títulos la producción del bienio 1931-1932; Fernández Colorado, 2002: 39), no hizo sino facilitar la práctica de la adaptación, ahora que la palabra literaria, en especial el diálogo teatral o novelesco, podía ser restituida en la obra cinematográfica de manera mucho más natural (y tanto menos enojosa) que por medio de los intertítulos del cine mudo. Llegamos así a lo que Gubern califica de

tradicionales están perfectamente asentadas en la sociedad, al igual que los espectáculos públicos. Ambos tienen su ámbito de actuación y su jerarquía, se encuentran ligados de forma clara a públicos socialmente desiguales y están sostenidos por fines contrapuestos: la burguesía y el refinamiento de la sensibilidad en el caso de las artes tradicionales, el proletariado y la simple diversión en los espectáculos públicos. De aquí que el primer debate sobre las pretensiones artísticas del cine esté dominado por el intento de definir su naturaleza específica a partir de las relaciones con las artes institucionales, en especial el teatro y la literatura» (2002: 21).

12 Utrera expone esta tendencia en términos relativamente críticos: «Las innovaciones conseguidas por el Cine español han estado muy alejadas de lo genuino cinematográfico; por comodidad, y han procurado mantenerse como sucursal de otras artes utilizando gloriosos deshechos en lugar de buscar la originalidad de asunto y tratamiento. Ya que Cine y Novela tienen semejanzas genéricas y narrativas, el cineasta ha buscado material filmable en esta zona de la Literatura, un nombre de prestigio en el campo de las Letras que, a priori, asegure la rentabilidad del proyecto cinematográfico. Como consecuencia, el número de novelas adaptadas en la historia del mudo y sonoro español es abrumador. El novelista ha encontrado campo abonado para conseguir otra forma de publicación: la filmación de su obra, la visualización de su literatura» (1985: 19).

verdadero «boom industrial» del cine republicano: «en la temporada que precedió al estallido de la Guerra Civil, la temporada 1935-1936, el cine español alcanzó la cota de prosperidad industrial más alta de su historia, esa cota que ha permitido acuñar después la expresión «edad de oro del cine español»» (1977: 221), edad alumbrada por diversas películas que, en palabras de un cronista de época, «se hacen centenarias en los carteles» dado su enorme éxito en el mercado peninsular (*apud.* Gubern, 1977: 222; en más de un caso se tratará de una adaptación, como sucede con *La hermana San Sulpicio* de Florián Rey, el *remake* sonoro de 1934 sobre la primera versión muda de 1927 dirigida por él mismo). Por desgracia, las convulsiones políticas, sociales, y finalmente bélicas del periodo inmediatamente posterior darían al traste con este halagüeño panorama, y la historia del cine de posguerra debe escribirse ya con argumentos bien distintos.

La segunda mitad de los años treinta es por tanto un apropiado punto de inflexión para nuestros intereses, dado que el arco temporal que se extiende entre 1896, fecha de la primera proyección de los Lumière en España, y 1936, año del estallido de la Guerra Civil, acoge la progresiva penetración del cinematógrafo en los medios sociales del país y su consecuente recepción por parte de las elites culturales y literarias del momento, cuya variable acogida del nuevo «arte» —cuando así se entendió— ilumina las contradictorias relaciones históricas entabladas entre literatura y cine en nuestras fronteras. El propio Palacio, fallecido en plena contienda (en enero de 1938, exactamente), fue uno más de los espectadores de esa paulatina introducción, y por eso mismo interesará después espigar tanto su valoración personal como su implicación real con el nuevo medio.

La reacción de los intelectuales españoles de la época ante el cinematógrafo fue, en dos palabras de Utrera, «un proceso lento y muy diverso» (1985: 16); dada su recientísima incorporación al mundo del espectáculo, su espurio y discutible estatuto en el seno de las artes preestablecidas (de serlo, es un arte nada menos que de máquina y barraca), y su definitiva filiación a un público popular, modesto, en las antípodas de cualquier elitismo minoritario, el carácter de dicha reacción oscila de modo notorio y recorre múltiples escalas, desde la desorientación bienintencionada hasta la indiferencia o el desprecio absoluto:

Los intelectuales van a negarle numerosas veces su condición artística; unos murieron sin llegar a verlo, otros, viéndolo, pero sin llegar

a creer en sus posibilidades artísticas; algunos recurren a la palinodia tras advertir los intereses económicos que suponen las adaptaciones; los menos, convierten su visión en pasión y acaban incluyéndolo en su obra como un tema más. (Utrera, 1985: 27)

Como advertía Baroja en un testimonio relativo a la adaptación cinematográfica de *Zalacaín el aventurero*, y publicado en 1929 en las páginas de *La gaceta literaria* (núm. 53),

Hoy el tope es el cine. El mundo literario y artístico se puede dividir, según algunos, en dos grupos: amigos del cine y enemigos del cine; cinematófilos, a un lado; cinematófobos, al otro. Los cinematófilos esperan del cine algo como el Santo Advenimiento; los cinematófobos auguran que, a fuerza de películas, iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana. (*apud* C. y D. Pérez Merinero, 1974: 136-7)

Román Gubern (2002: 263) retomó recientemente la dicotomía barojiana¹³ para resumir una situación, en términos generales, antagónica: de un lado la generación del 98, que a pesar de notables excepciones —caso de Azorín— habría sido «mayormente cinematófoba» («porque cuando apareció el invento de Lumière sus miembros eran ya personas maduras, que vieron en aquel artefacto óptico y balbuciente un juguete plebeyo, indigno de su interés») y, de otro, la generación del 27, que viviría un «auténtico idilio con el joven arte cinematográfico» junto con el cual, según proclama el verso de Alberti, habían nacido¹⁴, idea idéntica

13 Baroja continúa el párrafo citado considerando su propia posición al respecto: «yo, la verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales; quizá no he cogido el amor a la pantalla a tiempo y me ha pasado con el cine como con la bicicleta y con el fútbol. Tampoco soy cinematófobo. En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón» (para un repaso de las relaciones de Baroja con el cine cfr. Utrera, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, 1981: 53-83).

14 El famoso «Yo nací —respetadme— con el cine». Así recordaba Alberti, en entrevista con Rafael Utrera, este verso: «En «Cal y canto» intento un tipo de poesía influido por el dinamismo de la época: la velocidad de nuestro tiempo. Tal vez tenga contacto con la poesía futurista. Ese verso ha tenido mucha repercusión; es como una definición de la época en la que he nacido. Yo pido una atención especial para los que hemos nacido en el siglo, con el cine, que tanta influencia ha tenido y sigue teniendo en la visión de las cosas. He oído hasta una conferencia sobre ese verso. Para mí el cine era una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica del cine, en la velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena. Con el «respetadme» del verso llamaba la atención sobre algo

a la expuesta por Guillermo de Torre en un texto de título ya más que significativo («Un arte que tiene nuestra edad», rezaba) y publicado de nuevo en las páginas siempre acogedoras¹⁵ de *La gaceta literaria* (núm. 81, 1930):

[...] el cinema posee, sobre todas las demás, una razón de sincronismo que le une estrechamente a nosotros; y es que tiene más o menos la edad del siglo, tiene nuestra edad. Es su coetaneidad con nosotros, su instantismo, su presentismo; en suma, lo que yo vengo designando pertinazmente con un helenismo sabroso: su nunismo (de *nun*, momento). (*apud* C. y D. Pérez Merinero, 1974: 125,127)

CROMOS, LIVIANDADES, DOLLARS: PALACIO VALDÉS Y EL CINE.

Por más que esta polarización sea excesiva, parece admisible concebir que aquellos autores más jóvenes y declaradamente propensos a la exaltación del mundo contemporáneo tomaran partido por el bando «cinematófilo» (la relación entre cine y vanguardia es más que evidente, del futurismo al surrealismo), mientras que la retaguardia cultural se mostraba indiferente, si no abiertamente recelosa al respecto¹⁶. ¿Qué decir,

que iba a ser fundamental. A todos nos interesaba mucho el cine. A Dalí... Buster Keaton era uno de nuestros favoritos. Buñuel trajo a la Residencia el cine nuevo; la palabra vanguardia tenía entonces un sentido grande... todos estábamos interesados por el cine. Yo desde luego, y Dalí y Lorca. Buñuel, no digamos; trajo a Epstein, Cavalcanti, «La coquille et le clergyman». Todo eso lo vimos en «La Residencia» antes de 1930» (Utrera, 1987: 40, 46; un análisis de las sesiones del cineclub de la Residencia de Estudiantes se encuentra en Gubern, 1999: 260-271).

15 Gubern dedica todo un capítulo de su *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* a analizar la actividad cinematográfica de *La gaceta literaria*, y menciona entre otros (como luego en 2002: 268) dos famosos números, uno dedicado a las relaciones entre literatura y cine y otro sobre el cine sonoro en 1929 (Carlos y David Pérez Merinero antologaron alguno de esos textos en *En pos del cinema*, 1974). Diversas personalidades, como el propio Luis Buñuel, formaron parte de la redacción de la *Gaceta* e impulsaron esta dedicación cinematográfica. Fundada por Giménez Caballero —responsable del posterior giro fascista que teñirá a la revista a partir de 1931— y de primera aparición en 1927, la revista fue en palabras de Gubern «puente de enlace y plataforma de convergencia de las generaciones del 98, del 14 y del 27» e, incluso, de lo que quedaba de la escuela realista-naturalista (el propio Palacio Valdés, sin ir más lejos, publicará el breve artículo «Nuestros novelistas y el cinema», núm. 27, 1-II-1928).

16 Los testimonios y documentos sobre la diversa aceptación del cine en la España

entonces, de Palacio Valdés, entronizado desde la muerte de Galdós en 1920 como patriarca de las letras españolas y postrer representante de una escuela literaria —si no de todo un mundo— cada vez más en franco desfase estético con las nuevas tendencias vigentes¹⁷? No hace falta demasiada imaginación para intuir que su postura ante el nuevo hallazgo y sus posibilidades expresivas será, cuando menos, notablemente escéptica. Utrera cita (de *Primer Plano*, n^o 79, 19 de abril de 1942) un testimonio suyo de ironía rotunda y elocuencia suficiente:

Vinieron a mí unos amigos que estaban en la noble iniciativa de hacer un Quijote cinematográfico... les recomendé que renunciaran a tan ardua empresa [...]. La cámara cinematográfica no podría obtener sino las imágenes; en modo alguno la intención del libro, ni el lenguaje... ¿No quedaría todo en una colección de cromos como aquellos que se hacían para aliciente del chocolate? (*apud* Utrera, 1985: 91)

Arte visual en sentido estricto, para Palacio el cine, o más concretamente la adaptación, no puede «obtener sino las imágenes», en modo alguno la «intención» (el sentido, quizá) de la obra originaria; la denuncia de una semejante mengua es síntoma evidente de la poca o ninguna confianza que Palacio parece depositar en la capacidad estética del medio, aunque le reserve, eso sí, un función subalterna destinada a aquel lector aquejado de insuficiente inventiva (se trata ahora del inicio del artículo «Nuestros novelistas y el cinema», publicado una vez más en *La gaceta literaria*, núm. 27, 1 de febrero de 1928):

La cinematografía es un prodigioso invento que aún no ha logrado toda su eficacia. Yo lo estimo como un poderoso auxiliar de la literatura, muy particularmente de la novela. Porque si es cierto que los lectores dotados de imaginación se representan escenas y paisajes con toda verdad y relieve, los que de ella carecen encuentran en el cinematógrafo un ade-

de la primera mitad del siglo XX son abundantes y variopintos; véanse por ejemplo los *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España* antologados por José Antonio Pérez Bowie en 1996.

17 Como recuerda Ruiz de la Peña, en las páginas (de nuevo) de *La Gaceta Literaria* apareció en 1928 «una encuesta realizada entre un grupo de jóvenes escritores, con motivo del setenta y cinco aniversario del escritor» cuyos resultados son bien poco halagüeños para Palacio, pues no pasan del «sarcasmo», la «censura» o, como mucho, la «indiferencia» por su obra novelística (Ruiz de la Peña, 1991: 10, 12).

cuado estímulo para saborear las páginas trazadas por el novelista. (*apud* C. y D. Pérez Merinero, 1974: 166)

El texto es de un sabroso paternalismo capaz de relegar al cine a la mera condición de «auxiliar» («poderoso», pero auxiliar) de la novela, postura desde la que puede cumplir la caritativa tarea de equipar de «escenas y paisajes» al lector minusválido de imaginación; con el fin siempre, eso sí, de disfrutar («saborear») las páginas de la novela, no las imágenes de la propia película: el cine se concibe como una experiencia subrogada y no como una actividad autónoma que posea finalidad estética por sí misma. E incluso ello pasa por una necesaria purga que libre al cinematógrafo de su estado de depravación, descrito con un acento naturalista que condena la adulación del instinto tan propia de esta «sórdida» industria:

Pero el cinematógrafo, como todas las cosas excelentes de este mundo, se corrompe por la malicia de los hombres. Hasta ahora, desgraciadamente, más ha servido para el mal que para el bien: escuela de ladrones y asesinos, academia de liviandades. La codicia de sórdidos empresarios ha explotado la insana curiosidad de la muchedumbre, los viles instintos que yacen en el fondo de nuestra naturaleza animal. Preveo, sin embargo, y lo deseo, que, calmada la fiebre de ladrones y detectives, y sosegados también los arrebatos de la sensual voluptuosidad, el cinematógrafo, en manos de empresarios honrados y de artistas que merezcan tal nombre, será con el tiempo, no solamente recreo de los ojos, sino aliciente del alma, maestro y propagador de la bella y sana literatura. (*apud* C. y D. Pérez Merinero, 1974: 167)¹⁸

18 Resulta curioso anotar hasta qué punto los reproches de Palacio Valdés confirman los temores que, algo más de treinta años antes, había formulado Máximo Gorki en su primera visita al cinematógrafo (muy temprana, data de julio de 1896), relativos precisamente a su inevitable contaminación por el «vicio». El texto titulado «el reino de las sombras», y bien conocido por los historiadores de cine, terminaba proclamando: «estoy persuadido de que estas imágenes serán pronto reemplazadas por otras más de acuerdo con el tono general del *Concert Parisien*. Por ejemplo, proyectarán una película titulada: El desnudo, o La dama en el baño, o Una mujer en la intimidad. También podrían filmar una sórdida pelea entre marido y mujer y ofrecérsela al público con el título de Las bendiciones de la vida en familia. Sí, indudablemente se harán este tipo de películas. Ni lo bucólico ni lo idílico tienen ningún futuro en el mercado ruso, sediento de cosas picantes y extravagantes» (antologado en Geduld, 1972: 17-21).

Al reproche artístico y moral hay que añadir aún un último recelo típicamente palaciovaldesiano, aquel que sitúa al cinematógrafo en la órbita de los símbolos más característicos de la civilización del progreso técnico, según se deja entender de una breve nota de acento clariniano (por vetustense) que abre la entrada «Vulcano» de su póstumo *Álbum de un viejo*:

En la heroica ciudad del norte de España donde transcurrió mi adolescencia y parte de mi juventud, sus honrados habitantes no se solazaban por las noches bebiendo *whisky* o asistiendo al «cine» y a las sesiones de boxeo. La razón principal es porque aún no existían estos elementos del progreso. Formaban tertulias en las trastiendas, jugaban al tute, murmuraban de la señora del alcalde y elogiaban los sermones del señor magistral. (pág. 446)

La ironía de semejante alusión a la existencia y hábito del cine resulta palmaria a la luz de las abundantes ocasiones en que Palacio Valdés anotó su escepticismo generalizado ante el progreso técnico y material, en absoluto sinónimo —a su modo de ver— del progreso espiritual; sin partir del mismo *Álbum*, en la entrada titulada precisamente «la ilusión del progreso», se puede leer:

Sin duda, el progreso industrial ha sido enorme en los últimos tiempos; mas el espiritual camina en pos de él muy rezagado [...] las artes industriales han aguzado la sensualidad, pero no la razón. [...] Los progresos industriales nos ahogan [...] el progreso indefinido no es más que una ilusión. (pág. 364)¹⁹

Pese a lo anterior, tiene razón Utrera (1985: 19) cuando afirma que Palacio Valdés pertenecerá a ese ligeramente contradictorio grupo de

¹⁹ Afirmaciones que evocan de algún modo el conocido y bastante agorero cierre de *La aldea perdida*, cuando don César de las Matas de Arbín exclama, ante la terrible escena última de la novela: «decís que ahora comienza la civilización... Pues bien, yo os digo..., ¡oidlo bien!... ¡yo os digo que ahora comienza la barbarie» (pág. 354). Guadalupe Gómez-Ferrer ha matizado prudentemente el juicio sobre el posible antiprogresismo de Palacio Valdés (especialmente en relación con *La aldea perdida*) identificándolo, ante todo, como un rasgo generacional: «Para una adecuada comprensión del escritor asturiano no se puede olvidar la gran dosis de antiindustrialismo común a todos los escritores de fin de siglo»; su incoherencia personal sería así «la que subyace a esta generación de intelectuales pequeñoburgueses que vive la transición de un siglo a otro» (1983: 126).

«novelistas con opiniones negativas del cine» más o menos encubiertas (según se aprecia en los testimonios espigados hace un momento, que oscilan entre la condena, la aparente apreciación positiva dictada, no obstante, desde el prejuicio paternalista, y la definitiva ironía acerca del sesgo «progresista» del invento) pero que, no obstante, «aceptan gustosamente la filmación de sus obras» y demuestran incluso una preocupación explícita por la producción cinematográfica. Respecto a esta última posibilidad cabría profundizar en la relación de Palacio Valdés con la empresa ECESA. (Estudios Cinema Español), constituida en 1932, que venía a secundar la iniciativa de C.E.A. (Cinematografía Española Americana), surgida a lo largo del año anterior. Si en las filas de esta última se contaron personalidades de la literatura contemporánea como Carlos Arniches, Jacinto Benavente —su presidente de honor—, Pedro Muñoz Seca o los hermanos Álvarez Quintero, el nombre de Palacio Valdés figuró asimismo, junto con otros de la época, en el trasfondo de la primera. Según glosa Gubern (1977: 62-70), ambas operaciones surgieron como alternativa a la cada vez más poderosa cinematografía hollywoodiense, y buscaron a su modo la consolidación de una industria patria²⁰ que fuera capaz de una producción sonora de interés suficiente como para pujar contra aquella; de ahí la participación de prestigiosos nombres del momento que, como en el caso de CEA, se comprometieron tanto a ceder su producción inédita para la filmación como a redactar guiones originales²¹ (así sucedió con su exitoso primer largometraje, *El agua en el suelo*, según un argumento de los Quintero). La actividad de ECE-

20 El sesgo patriótico de ambas operaciones se deja entrever en sus campañas de publicidad en búsqueda bastante desesperada, al parecer, de capitales; en palabras de Gubern, E.C.E.S.A. se presentó «a modo de réplica nacionalista al reto de Hollywood» y su camión de promoción recorrió el país exhibiendo un cartel «que mostraba a la Península Ibérica atenazada con fuerza por una y mano» y bajo el slogan «¡Españoles! España está en manos del cine extranjero» (Gubern, 1977: 68).

21 No sin el espanto de otros sectores claramente reacios a la contaminación del cine español con el tipo de teatro desarrollado por estos dramaturgos; Gubern (1977: 65) cita así el elocuente artículo de Hernández Girbal titulado «Al cine español le estorban los autores teatrales» que es posible consultar en las páginas de Pérez Bowie; su tono y argumentos no pueden ser más rotundos: «pretensión errónea de hacer de la pantalla una continuación de la escena; lamentable equivocación de unos hombres ilustres que con el solo anuncio de su firma popular pretenden dar vida a un arte de juventud con las mismas ideas y las mismas obras que hacen caminar el teatro —su teatro— hacia la ñoñez y la vulgaridad; deseo quizá de buscar un ingreso en el cine, cuando los rendimientos de la escena se le van de entre las manos como justo castigo a su ambición por tratar de anular en sí al artista premeditadamente, convirtiéndose en fabricantes fríos

SA., que al parecer contemplaba en su diseño previo la adaptación de diversos éxitos literarios de los autores que, como Palacio, figuraban en su entramado, se vio desde el primer momento seriamente lastrada por «acusados problemas de tesorería» (Fernández Colorado, 2002: 44) y sus estudios, inaugurados en 1933, pronto pasaron —tras un escaso año de actividad— a manos de los acreedores²².

Pero a la hora de aclarar la postura de Palacio hacia la industria cinematográfica resulta mucho más interesante consultar las cartas cruzadas entre nuestro autor y el emigrante asturiano (asentado en Nueva York) José Manuel Bada²³, relación epistolar en la que se advierte suficientemente el manifiesto interés que Palacio, al menos durante unos años (la segunda mitad de los veinte, especialmente), demostró por la filmación de sus obras tanto por parte del cine nacional como por parte de la industria norteamericana; de hecho, la carta que inaugura la comunicación de Palacio con Bada, fechada el 1 de abril de 1924, entra muy pronto en esta última materia (no sin que Palacio le avise antes de que «abreviadamente voy a abusar de su amabilidad»):

Es el caso que según noticias que el propio Blasco Ibáñez me ha comunicado, una casa de ese país le ha dado una gran cantidad de dólares por la exclusiva de sus obras para ser adaptadas al cinematógrafo. Aquí en España varias empresas han venido a proponerme algo semejante, pero la cantidad que me ofrecen, le confieso que no me seduce. ¿Le sería a usted posible ponerme al habla con el representante de esa casa cinematográfica o de otra parte para ofrecerle la exclusiva de mis novelas? Aquí me dicen que algunas de ellas harían efecto en la América Latina,

de comedias a medida; esto es, sentirse derrotados y pasarse al enemigo con armas y bagaje» (*apud* Pérez Bowie, 1996: 54).

²² Quien sí se benefició de las anteriores operaciones fue la Compañía Industrial Film Española, más conocida como C.I.F.E.S.A., fundada en 1932, y orientada en un principio a la distribución; el éxito obtenido en tal ámbito al distribuir precisamente *El agua en el suelo*, la primera película que produjo C.E.A., impulsó a C.I.F.E.S.A. a lanzarse a la producción propia, actividad que inició precisamente en 1934 con *La hermana San Sulpicio* de Florián Rey, película que por cierto —las vueltas de la vida— se filmó prácticamente en su integridad en los estudios de E.C.E.S.A. durante el escaso lapso de tiempo que esta compañía ostentó su titularidad (cf. Gubern, 1977: 77-78).

²³ Debo a Francisco Trinidad, quien precisamente se ocupa en este mismo volumen del epistolario palaciovaldesiano, la indicación de la existencia de estas interesantísimas cartas, publicadas por Salvador Blanco Piñán en 1974 en el *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*.

por ejemplo *La Aldea Perdida*, *Los majos de Cádiz*, *La alegría del Capitán Ribot*. Si esos señores no me conocen puede mostrarles la edición inglesa de Tristán, que acaba de publicarse y en cuya cubierta viene la opinión sobre mí del propio Blasco. (*apud* Blanco Piñán, 1974: 39)

No hay duda alguna de que el interés de Palacio por la adaptación cinematográfica de sus obras descansa, ante todo, en los beneficios económicos resultantes, y así lo demuestra una tajante afirmación fechada casi seis años después: a la altura del 18 de febrero de 1930, cuando Palacio ya había visto adaptarse *José* (en 1925) y *La hermana San Sulpicio* (en 1927), escribe: «aquí se han estrenado con excelente éxito ya dos novelas mías y se preparan otras dos adaptaciones. Esto no da gloria, pero sí, dinero» (Blanco Piñán, 1974: 52). Desde el inicio de la relación epistolar Palacio no parece abrigar duda alguna sobre la potencialidad cinematográfica de su narrativa, pues según afirma ya en julio de 1926, «por lo que yo pienso y por lo que me dicen amigos y conocidos casi todas mis novelas se prestan a la película» (Blanco Piñán, 1974: 43); de hecho, a lo largo del epistolario con Bada casi todas sus obras publicadas y reconocidas hasta entonces salen a relucir, y el entusiasmo alcanza incluso a sus proyectos literarios más recientes: así por ejemplo, el 22 de octubre de 1927 Palacio notifica a Bada lo siguiente:

He terminado una novela. Se titula *Los Cármenes de Granada*. No se publicará hasta los primeros días de Enero. Creo que con ella se podría hacer una película interesante porque el paisaje de Granada es admirable y los monumentos igualmente. (*apud* Blanco Piñán, 1974: 48)

A pesar de su reticente postura ante el cine como medio expresivo, no deja Palacio de advertir, a lo largo de estas cincuenta cartas que se prolongan hasta 1936, problemas específicos de la producción cinematográfica, de la adaptación de obras preexistentes, o de la viabilidad general de determinados proyectos, demostrando una evidente lucidez al respecto: así, le parece «que *Santa Rogelia* se presta poco para el cine porque es un estudio psicológico», y ya antes advertía, a propósito de su posible producción, que «los gastos serían grandes pues se desenvuelve en cuatro medios»; en cierta ocasión cavila que «acaso *La hermana San Sulpicio* por razón del ambiente tendría buen éxito» y «hallase mejor acogida por parte de las compañías», o bien teme «que la película de *José* no agrade porque es demasiado apacible» (*apud* Blanco Piñán, 1974: 45, 42, 44). A lo largo del epistolario, pese a su relativa brevedad,

es posible seguir el rastro de la producción y estreno del *José* de 1925, acontecimiento que el propio Palacio parece haber observado de cerca²⁴,

24 El 25 de junio de 1925 afirma haberla vendido, junto con *La aldea perdida*, «en condiciones muy aceptables». El 19 de diciembre escribe «todavía no se ha ofrecido al público la película de *José*, pero yo la he visto ya. Está admirablemente hecha sobre el mismo terreno (Cudillero)», y el 1 abril de 1926 reitera que «está bien hecha y sigue con fidelidad la novela. Aquí ha gustado. El día del estreno yo la presencié en un palco y cuando el público advirtió mi presencia me hizo una calurosa ovación. [...] El pueblo de Cudillero es único en el mundo y hay hermosos paisajes de Covadonga, Ribadesella, Gijón, Luanco, etc.» (cfr. Blanco Piñán, 1974: 40-42). Hace unos años el diario gijonés

El Comercio editó una serie de números conmemorativos de su historia, a medio camino entre la reproducción facsimilar y la antología; no me resisto a citar íntegramente, a propósito de *José* y de estas palabras de Palacio, el artículo que da portada al número correspondiente a 1925-1926, titulado *Mostremos Asturias a través del cine. Una idea dedicada al gran novelista Armando Palacio Valdés*, y firmado por Tula Ríos el 27 de enero de 1925. Dice así: «Visto el enorme éxito de la cinematografía nacional, con asuntos exclusivamente españoles, apareciendo casi siempre en pantalla lo más típico de nuestras ciudades famosas (Toledo, Córdoba, etc.), o espléndidos panoramas de campos y montañas (dehesas y sierras andaluzas), se me ha ocurrido que sería hermoso llevar al cine alguna novela asturiana del gran Palacio Valdés, o bien rogar a este genial novelista se decida escribir algún guión con argumento asturiano que lleve al espectador por los diferentes paisajes de montaña, campo y marina de nuestra provincia. Seguro que firmado el asunto por don Armando, la flamante empresa cinematográfica nacional se apresuraría a convertirlo en película. De esta forma conseguiríamos para el anuncio de nuestro turismo, tanto en España como en el extranjero, más de cuanto podamos desde periódicos y revistas. ¿No sería bello asunto, después de pasar por pantalla lo que merece exhibirse de Gijón, combinar una plegaria de pescadores en momento angustioso de lucha contra la tormenta, y luego hacerlos ir camino del Cristo de Candás? ¿Y que recorran en tranvía el espléndido paisaje de mar y tierra que une ambos puertos para poder apreciarlo? Covadonga entraría en acción durante una boda, cosa bien generalizada, y así, buscando motivos naturales y típicos, podrían llevarse a la pantalla multitud de asuntos que despertarían en los turistas deseos de conocer Asturias. No es la primera vez que pienso y digo algo sobre la conveniencia de llevar al cine nuestra propaganda estival, pero creo que el medio segurísimo de hacer que se proyectase muchas veces, y en todas partes, lo despertaría un argumento de Palacio Valdés. Sería garantía de seguro éxito. Si encuentra viable la idea, señor director, ruego la aliente con el entusiasmo que acostumbra y haga valer su amistad cerca de don Armando para que no caiga en el vacío» (páginas más tarde, en el mismo número conmemorativo, puede encontrarse un anuncio del estreno de *José* en el Teatro Dindurra, calificado de «¡acontecimiento cinematográfico asturiano!», cuya prosificación pudiera decir así: «estreno de la preciosa novela de ambiente regional, en ocho actos, JOSÉ, según la hermosa obra del ilustre literato asturiano D. Armando Palacio Valdés. Llanes, Ribadesella, Candás, Cangas de Onís, Luanco, Peñas-Juntas, Teverga, Cudillero, Gijón, San Esteban, Riberas de Pravia,

sus gestiones para que se estrene en el mercado norteamericano, o la expectación ante el estreno de *La hermana San Sulpicio* en 1927... Pero llega un momento, en torno a 1930, en que el interés de Palacio por el tema parece decaer, y de hecho ni siquiera hará mención ya a Bada de la siguiente —y muy exitosa— adaptación que Palacio aún conoció: *La hermana San Sulpicio* de 1934.

Dado que, a continuación, se dedicará cierto tiempo a examinar la fortuna cinematográfica de esta afamadísima novela de Palacio, conviene recordar cómo se plantea, sin partir del mismo epistolario, su primera adaptación, hoy perdida. En su segunda carta al emigrante asturiano (del 6 junio de 1925), Palacio afirma:

La hermana San Sulpicio es la única novela que no quiero ver adaptada al cine. Me la han pedido ya repetidas veces y he negado siempre autorización. Es cuestión de conciencia religiosa la que me impide otorgarla. (*apud* Blanco Piñán, 1974: 40)

Pero poco más de seis meses después esta rotunda negativa declina ya en atención, de nuevo, al interés económico de la operación; el 19 de diciembre del mismo año escribe Palacio a Bada: «he pedido 50.000 pts. por *la Hermana San Sulpicio*. Dicen que las van a dar. Para mí es una lotería pues nunca he soñado ni me he propuesto ganar dinero con mis obras sobre todo en el cinematógrafo» (*apud* Blanco Piñán, 1974: 41²⁵). Aun así, a la altura de 1927 todavía sigue Palacio ofreciéndole a Bada la novela: «¿no cree usted que *La hermana San Sulpicio*, podría gustar en el cine? Aquí todos la querían. Yo no he querido hasta ahora dar la contestación aunque se me ha pedido varias veces» (*apud* Blanco Piñán, 1974: 46). Finalmente, tras el relativo ultimátum que Palacio envía a Bada en marzo de 1927, en el que reitera la existencia de ciertas ofertas

sirven de fondo a esta incomparable novela asturiana. Película completa, ocho partes; puntualmente: a la seis y media y diez y media»).

25 Los testimonios que proporciona Cruz Rueda confirman en cierto modo esta reticencia inicial de Palacio: «en septiembre de 1925 nos comunicaba desde su residencia de Cap Bretón que le escribían desde Asturias se estaba «terminando la confección de la película José. En octubre podré verla. Me piden con gran insistencia *La hermana*... Hasta ahora me he negado. Ya veremos» (Cruz Rueda, 1949: 37). Pero con respecto a la oferta económica, Cruz Rueda señala que no una sino «las dos versiones cinematográficas, muda y sonora [de *La hermana San Sulpicio*], le proporcionaron 50.000 pesetas» (1949: 41).

nacionales que no desea dejar escapar²⁶, comienza el rodaje de la primera adaptación (habría tres más) de la novela, con una jovencísima Imperio Argentina a la cabeza del reparto. El 29 de junio de 1927 Palacio, no sin cierto escepticismo, comenta:

En estos momentos se está laborando la película de *La hermana San Sulpicio* en Sevilla. Los empresarios están muy entusiasmados y quieren hacer algo notable gastando todo el dinero necesario.

Días pasados me trajeron a casa a la protagonista. Es una bella joven de 18 años que aseguran posee grandes dotes artísticas. Allá veremos. (*apud* Blanco Piñán, 1974: 47)

EN QUÉ PARÓ *LA HERMANA SAN SULPICIO*

Una vez llegados a este punto, conviene cerrar la presentación de la problemática teórica e histórica de la adaptación cinematográfica, y de la oscilante orientación que tanto Palacio Valdés como su obra han seguido en dicha encrucijada, por medio de un breve caso práctico que nos devuelva a la realidad de los textos literarios y de las versiones cinematográficas que forman parte de esa «tradición adaptadora» palaciovaldesiana; ya se ha señalado, a partir por ejemplo de la comparación con coetáneos suyos tales como Galdós, Valera o Clarín, cómo el número de adaptaciones que conforman esa tradición es llamativamente abultado. Es cierto que, como concluye Quesada (1986: 147), «de la extensa obra de Palacio Valdés restan numerosas obras que no han sido objeto de adaptación cinematográfica»²⁷, pero no tantos autores clásicos o con-

26 Fechada el 12 marzo de 1927, la carta arranca así: «Querido Bada: le ruego me haga saber lo más pronto posible si hay esperanza de que alguna casa americana adquiera mi novela para el film. Estos días he recibido algunas proposiciones y he aplazado la contestación alegando que estoy en tratos con una casa americana. Desde luego las proposiciones que han hecho son modestas, pero como decimos en España *de lo perdido lo cogido*» (*apud* Blanco Piñán, 1974: 46).

27 No nos atrevemos a secundar la afirmación siguiente, esto es, que «la mayoría no merecen la pena de ser llevadas a la pantalla porque no conectan con la mentalidad y los problemas del presente»; Quesada sólo exime de tal juicio a *El Maestrante*, por «plantear un problema que hoy día sigue saltando con relativa frecuencia a las páginas de los periódicos, por lo que da una ocasión a una denuncia sobre la crueldad con víctimas inocentes desencadenada por las pasiones de los adultos» (1986: 147). Discutibles o no, lo cierto es que los juicios de Quesada inciden en un aspecto central para evaluar la actual

temporáneos pueden presumir hasta la fecha, en el ámbito del cine nacional, de tener nueve novelas adaptadas por un total de trece filmes (ni mucho menos que una de ellas, caso de *La hermana San Sulpicio*, haya generado hasta cuatro versiones). La amplitud y especiales características de semejante corpus cinematográfico hacen dificultoso, cuando no directamente imposible (hecho literal cuando se refiere a las versiones mudas de *José y La hermana San Sulpicio*, hoy perdidas), su ponderación exhaustiva, menos aún si cabe dentro de los estrechos límites y puntuales objetivos de este trabajo. Por ello es necesario realizar una pequeña cirugía metodológica que, a despecho de su violencia, pueda resultar ilustrativa de los extremos (casi polos opuestos) que ciñen a dicha tradición: el cotejo de una de las novelas más populares de Palacio, *La hermana San Sulpicio*, y de dos de sus versiones cinematográficas, enormemente dispares entre sí, puede ayudar a dibujar al menos los trazos más gruesos de ese perfil.

Quizá el estatuto más superficialmente evidente de la novela, publicada en 1889, siga siendo aún hoy su explícita vocación costumbrista; sirviéndose de un paradigma narrativo nada inusual en el relato decimonónico, esto es, la figura del «extranjero» que accede al espacio desconocido que resulta ser la ciudad de Sevilla, no velada en ningún momento por cualquiera de los topónimos imaginarios (Vetusta, Orbajosa, etc.) tan del gusto del siglo, y del propio Palacio Valdés (Peñascosa, Rodillero... he ahí un gesto de inmediato apunte hacia la realidad externa, una inminente voluntad de propiciar el reconocimiento y la identificación de ese espacio), la novela establece una confrontación inmediata entre el temperamento y punto de vista del narrador, el poeta y médico gallego Ceferino Sanjurjo, y el carácter alegre y vivaracho de la tierra y gentes andaluzas, condensado al máximo en la pizpireta figura de la hermana San Sulpicio, Gloria antes y después de los hábitos. El contraste de perspectivas camina en una doble dirección y resulta entonces en un juego de espejos sutilmente complejo, que refleja la mirada de Sanjurjo hacia

sequía de la tradición adaptadora de Palacio y predecir su futuro inmediato; si, efectivamente, la lectura preponderante hoy día de Palacio Valdés incide en su desconexión del «presente», su pérdida de vigencia, su falta de interés contemporáneo, entonces el autor asturiano ha perdido definitivamente la batalla en pos del clasicismo, en tanto que lo clásico —retomando lo expuesto al comienzo de este trabajo— es aquello que no se oxida jamás y no deja nunca de tener un significado; si a Palacio sólo le queda la posibilidad señalada por Quesada relativa al «maltrato infantil», entonces poco resquicio hay para la esperanza.

esa «otredad» andaluza y viceversa (la mirada andaluza sobre su adusto carácter norteño); según opinión recurrente, lo que emerge de dicha dialéctica compositiva es una rica y completa imagen costumbrista, «la impresión total de vida andaluza» que señalaba Rafael Altamira²⁸ o el resurgir de una «Andalucía hecha carne y milagro por su pluma» que admiraba Rafael Carbona (1941: 121), aunque Altamira no deje de advertir que «no son todo flores lo que el autor dice» en la medida en que «la ironía, eterna compañera de Valdés, y la burla fina e intencionada, brillan en todo el libro y en la pintura de todos los personajes», incluido el propio Sanjurjo.

En efecto, según se ha adelantado ya, la narración en primera persona de Sanjurjo condiciona por completo el discurso novelesco de *La hermana San Sulpicio* al tiempo que aporta una dimensión problemática, compleja, a la técnica costumbrista. Por supuesto que Sanjurjo se verá más de una vez enajenado por el repertorio de fascinaciones típicamente pintorescas de Sevilla y sus habitantes (de modo que la ciudad podrá ofrecer «un aspecto mágico, un encanto que turbaba el ánimo y convidaba a soñar» y sus «aromas embriagadores» la convertirán en «confuso laberinto» para nuestro héroe; pág. 139), pero en su recorrido por lugares y ambientes diversos tampoco deja, en otras muchas ocasiones, de infiltrar una mirada relativamente sardónica, cuando no claramente crítica, sobre dicho repertorio: así, la visita a la fábrica de tabacos se saldará con una grotesca y algo espeluznante bronca («¡Bronca! ¡Bronca!... ¡Bron...ca! ¡Bron...ca! —empezaron a repetir las cigarreras. El grito se extendió por todo el taller. Y acompañado por él, oyéndome llamar cabrón por tres mil voces femeninas, salí del recinto haciéndome que reía, pero abroncado de veras»; pág. 157); el paseo por el barrio de Triana conduce a una valoración poco optimista («la calle de San Jacinto tiene soportales feos y de sucia apariencia»; pág. 158) y concluye, para colmo, con la cruel y violenta escena en que la cigarrera Paca azota a su marido; la vista del Guadalquivir puede, en función del desengaño amoroso, perder «de pronto todo su encanto» (pág. 168); el constante calor de la ciudad provoca en ocasiones una desasosegante «atmósfera de fuego» (y nada, «ni los quitasoles, ni los sombreros de paja, ni los trajes de dril» pueden librar de la «ardiente saña de aquel sol que desde lo alto del cielo

²⁸ Ésta y la siguiente opinión de Altamira, procedentes de *Tierras y hombres de Asturias* (México, 1949), se citan a partir del apéndice que cierra la edición manejada de *La fe* (págs. 355-256).

amenazaba secar los árboles, el cauce del río y hasta la vida de nuestro cerebro»; pág. 176); el mundo de los calaveras y señoritos andaluces, representados por el Conde de Padul, puede provocar sensaciones tales como el desinterés y el aburrimiento (así sucede con su «profunda erudición» sobre el arte de los toros; pág. 196), cuando no directamente la repulsión, el hastío o la repugnancia por su bestialismo, barbarie y vicio (la voz de un tango puede ser «ronca, aguardentosa, desagradable; el sonsonete lúgubre»; una sonrisa «delata el cansancio y el vicio», ciertas facciones son «marchitas»; pág. 198), y termina provocando auténticas escenas de pesadilla («las grotescas y bárbaras escenas que presenciaba me infundían profundo malestar»; pág. 204). Lejos de ser una novela *souvenir*, por tanto, *La hermana San Sulpicio* puede leerse como un relato de relativa complejidad en el que la penetración de ese extraño, ese extranjero que es Sanjurjo, en los diversos ambientes de la ciudad (la tertulia de las Anguitas, pequeña célula de la vida social sevillana, la casa de huéspedes y su variopinto repertorio de personajes, las calles de Santa Cruz, la vida en los corrales de Triana, las fondas, las timbas de naipes, las juergas de señoritos...), propicia una descripción matizada, valorativa, cuando no abiertamente ácida, de los tópicos y convenciones más folcloristas. Quedémonos con un solo ejemplo; en efecto, como recordaba Palacio en la «Invocación» inaugural de *La aldea perdida*, su musa «se estremeció de amor por las noches bajo la reja andaluza» (pág. 52), pero resulta interesante recordar los términos en que la novela presenta tal motivo, cuyo convencionalismo no deja de ser denunciado con cierta ironía; ante la expectativa de la cita, Sanjurjo se dejará divagar de la siguiente manera:

Todos mis sueños se realizaban a la vez. Gloria me quería, me daba una cita, y esta cita tenía el singular atractivo para un poeta y un hombre del Norte de ser a la reja. ¡La reja! ¿Verdad que este nombre ejerce cierta fascinación, despierta en la fantasía un enjambre de pensamientos dulces y vagos, como si fuese el símbolo o el centro del amor y la poesía? ¿Quién es el que, por poca imaginación que tenga, no ha soñado con un coloquio amoroso al pie de la reja en una noche de luna? Estos coloquios y estas noches tienen además la incalculable ventaja de que pueden describirse sin haberlos visto. No hay mosquito lírico de los que zumban en las provincias meridionales o septentrionales de España que no haya expuesto sus impresiones acerca de ellos y armado un tinglado más o menos armonioso con «los dulces acordes de la guitarra», «el aro-

ma de los nardos», «la luz de la luna esparciendo sus hebras finísimas de plata sobre la ventana», «el cielo salpicado de estrellas», «el azahar», «los ojos fascinadores de la doncella», «su aliento cálido, perfumado», etc., etcétera. (págs. 118-119)

La denuncia del tópico y su desgaste no eximirá al propio Sanjurjo, quien, como en otras ocasiones, es el primer perjudicado por la ironía de su relato; como continúa,

Yo mismo, en calidad de poeta descriptivo y colorista, había barajado en más de una ocasión estos lugares comunes de la estética andaluza, con aplauso de mis convecinos. Mas ahora la realidad excedía y se apartaba un poco de este convencionalismo poético. Por lo pronto, yo no reparé al entrar en la calle de Argote de Molina, a las once, si había en el cielo luna y estrellas. Debía de haberlas, porque son cosas naturales; pero no reparé. Lo que sí vi divinamente fue al sereno que estaba arrimado con su chuzo y farol a una puerta no muy lejos de Gloria. «¿Habrá que esperar que este tío se vaya?», me pregunté con sobresalto. Por fortuna, a los pocos minutos de espiarle se apartó de aquel sitio y se fue calle arriba. Además, yo iba a la cita sin guitarra ni capa, sólo con un junquillo en la mano y vestido de sencilla e inofensiva americana. Nada de brioso corcel tampoco, negro, tordo o alazán. Sobre las propias y míseras piernas, que por cierto me temblaban demasíadamente al acercarme a las ventanas de la casa. (pág. 119)

El juego de oposiciones del fragmento (sereno *vs.* luna, americana *vs.* guitarra, piernas temblorosas *vs.* brioso alazán...) no puede ser más ilustrativo de la denuncia explícita del contraste entre tópico y realidad, entre experiencia literaria, convencional, y experiencia efectiva, real; tal es la distancia entre el pintoresquismo plano y el costumbrismo problemático que, por medio de la ironía, articula la novela de Palacio.

Naturalmente, la adaptación cinematográfica de la novela producida por CIFESA en 1934 y dirigida por Florián Rey, con Imperio Argentina a la cabeza de nuevo del reparto (según sus propias declaraciones, ella habría recibido la cuarta parte del presupuesto total del film, hecho que para Gubern evidencia «la atención con que Cifesa reproducía en su actuación el modelo yanqui de protagonismo del star-system»; 1977: 78), estaba muy lejos en sus intenciones de esta posible veta crítica del original literario; y ello pese a tratarse de una adaptación notablemente res-

petuosa a diversos niveles, desde el tono humilde con el que los títulos de crédito anuncian la filiación de la obra («según la famosa novela del ilustre autor Armando Palacio Valdés», proclaman literalmente) hasta la cita expresa del propio objeto libro en sendos planos (la transición de cierta elipsis, marcada por una cita visual del título del capítulo XVI, «En qué paró la hermana San Sulpicio», y el fin mismo de la película, que vuelve a citar el libro, esta vez su última página en la que se lee, igualmente, «fin»), pasando por la repetición casi literal de numerosos diálogos y pasajes verbales (así los textos prácticamente idénticos de las cartas escritas por Gloria a Sanjurjo²⁹), o la conservación del repertorio básico de personajes, situaciones, nudos y desenlace. De hecho, en términos narrativos puede considerarse una adaptación incluso hábil, en la medida en que elide sin contemplaciones aquellos pasajes de la novela de escasa o nula rentabilidad para la progresión del relato, y enlaza con elegancia y concreción los motivos restantes hasta conseguir trasplantar, en escasa hora y media, el esqueleto básico de la gruesa historia original.

Pero este respeto de superficie no alcanzará en absoluto a otros niveles más profundos. Se ha mencionado ya el hecho de que la película prescinde por completo de la narración personal propia de la novela; ciertamente, restan algunos resquicios de aquella estructura en lo que se refiere al diseño del punto de vista del film, que mantiene por ejemplo el eje de fascinación visual de Sanjurjo por la hermana en diversas secuencias, especialmente las iniciales, aquellas que transcurren en el balneario y tienen por objeto inscribir nítida y rápidamente su enamoramiento. Tras una serie de planos de exteriores que ubican la historia en el balneario, la acción pasa al interior de la «fuente grande» donde Sanjurjo se encontrará por vez primera con Gloria; el interés del médico quedará registrado desde este primer momento por medio de su interrogación verbal («¿y aquellas monjitas?»), seguida de inmediato por un *travelling* que liga expresamente su mirada y su objeto de contemplación, las tres hermanas. Ese eje de mirada se mantendrá durante todo

29 A modo de ejemplo, compárese el texto del mensaje enviado por Gloria a Sanjurjo tras salir del convento: en la novela, se lee «Ya estoy fuera del convento —me decía—. Si usted quiere recibir las calabazas prometidas, pase usted a las once por delante de mi casa. Estaré a la reja, y hablaremos» (pág. 118). En el film se introduce un plano inserto que nos muestra dicha nota manuscrita y firmada por Gloria; el texto, abreviado pero prácticamente idéntico, dice así: «Ya estoy fuera del convento. Si quiere recibir unas magníficas calabazas pase por mi reja a las once de la noche».

el planteamiento del film, incidiendo ya en la construcción y sentido del plano (abundan las miradas fervorosas de Sanjurjo, las posiciones de cámara que reiteran la predominancia de su punto de vista) o ya en la lógica correlativa del montaje (por ejemplo cuando, celoso, Sanjurjo observa que mientras él atiende a la monja enferma, la hermana San Sulpicio se va con su rival amoroso, en un simple pero eficaz efecto de plano y contraplano, de mirada y objeto de mirada). Se trata de una creciente fascinación visual que, trascendiendo los límites de la diégesis, intentará afectar asimismo al propio espectador del film: en una tensa secuencia que transcurre en la sala de lectura del balneario, bajo los rasgueos de la guitarra y el compás visual marcado por diversos insertos de manos y pies que siguen el ritmo de los acordes, el espectador se verá impelido a escrutar sin alternativa el rostro de Imperio Argentina gracias a la creciente reducción del tamaño del plano, que pasa de la escala general al primer plano del rostro y, más aún, a un acentuado plano de detalle que, por tres veces, llegará a encuadrar únicamente sus vivaces ojos, ya de constante hechizo en la novela (recuérdese que «una [monja] de ojos negros y vivos» es la primera apreciación que Sanjurjo tiene del personaje, pág. 25). La secuencia es hábil trasunto del pasaje original de Palacio, cuya mayor temperatura física (pues allí Sanjurjo se regodea explícitamente en la contemplación del cuerpo de la hermana mientras ésta baila³⁰) se reelabora en prudente fascinación limitada al rostro que, acto seguido, cantará (no bailará) para sus espectadores diegéticos (los personajes del film) y cinematográficos (los verdaderos espectadores).

Pero más allá de tales rescoldos, no por residuales menos efectivos, la compleja mirada ya no física sino valorativa de Sanjurjo ha desapare-

30 Antes de iniciarse el baile, Sanjurjo manifiesta que «me daba saltos el corazón de puro anhelo», y cuando éste da comienzo, se entrega a una voluptuosa contemplación: «mis ojos de enamorado percibieron por encima de la tosca estameña, el bulto adorable del muslo de la hermana San Sulpicio». Ante semejante espectáculo, debe admitir: «yo no miraba más que a la hermana San Sulpicio, no sólo por la afición que la tenía, sino porque en realidad era la que mejor bailaba. Su prima, o por temor o vergüenza, o porque no la hubiese dotado la naturaleza con gran cantidad de sal, limitábase a señalar los movimientos y a guardar el compás. Ella los acentuaba en cambio briosamente, gozándose en las actitudes donde la esbeltez y la flexibilidad de su cuerpo se mostraban a cada instante de un modo hechicero. [...] En aquel momento podía jurarse que no nos veía, absorta enteramente en el placer de ir mostrando una a una las mil combinaciones elegantes a que su airosa figura se prestaba. La pasión del baile era la pasión de su cuerpo, era la adoración extática de su propia gracia». Por ello Sanjurjo admite estar «crispado de la cabeza a los pies» o ser «presa de extraña y dulce inquietud» (págs. 54-55).

cido de la película; en consecuencia, los distintos elementos folclóricos, abandonados a su mera apariencia, quedan ahuecados de sentido y despojados de cualquier capa crítica, en un proceso evidente de espectacularización de la novela apreciable en la nula profundidad de sus ingredientes, caso, sin ir más lejos, de la escena en la reja de Gloria, carente de toda connotación irónica (muy al contrario, la escena será excusa perfecta para una nueva presentación esplendente del personaje de Imperio Argentina, ahora ya Gloria y no hermana San Sulpicio, libre de hábitos y, por tanto, objeto posible de galanteo bajo el rumor de una lejana guitarra). La superficialidad del tratamiento queda sintetizada al máximo en la ambientación, una Sevilla de cartón piedra rodada exclusivamente en los interiores y decorados de los estudios de ECESA, excepción hecha de los exteriores primeros del balneario; se trata de un andalucismo escenográfico reiterado, a su vez, a muchos otros niveles de significación, del vestuario al acento. Pero no se insistirá lo suficiente en que tal proceso de transducción no debiera merecer un juicio valorativo sino, más bien, un análisis genealógico: esto es, cómo la novela de Palacio Valdés desemboca en la película de Florián Rey, cómo la primera se aviene, transducción de por medio, a los objetivos bien distintos de la segunda, que no son otros que la creación de un espectáculo satisfactorio, óptimo, al servicio de Imperio Argentina y en busca de la captación mayoritaria de un público bien dispuesto y receptivo; la perfecta imbricación de la historia original con los accesorios más populistas que la película aporta (las secuencias musicales, el folclorismo a pie de calle de chistes, ambientes y personajes) lograron que ese proceso de espectacularización de la «famosa novela» de Palacio fuera todo un rotundo éxito cinematográfico tanto en España como en Latinoamérica (lo que permitiría a CIFESA, apostilla Gubern, abrir una filial en Buenos Aires; 1977: 78) hoy considerado un auténtico clásico del cine de la Segunda República.

Aun cuando no lo parezca, no media mucha distancia entre el planteamiento de partida de *La hermana San Sulpicio* de Florián Rey y *La novicia rebelde* de Luis Lucia, igualmente inspirada en la novela de Palacio, aunque los medios puestos en juego por esta última terminen por distanciarla mucho más del texto literario de partida, ya desde los títulos iniciales: lejos de la pleitesía rendida por el film de CIFESA en 1934, los créditos de esta nueva entrega sólo afirman que la película es una «versión libre de *La Hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés», y bastaría quizá el contraste entre estos dos gestos, estos dos planos, para significar el recorrido histórico de Palacio desde los laudatorios ad-

jetivos de entonces («ilustre autor», «famosa novela») a las precavidas advertencias («versión libre») de ahora. Ante todo, por ceñirnos a los aspectos puestos de relieve hasta aquí, hay que señalar que *La novicia rebelde* parte de una significativa inversión de la estructura enunciativa del original literario: la primera persona de Sanjurjo no sufre ahora la atenuación (o simple reducción al dominio del punto de vista físico) observada en *La hermana San Sulpicio* de Florián Rey, sino un curioso desplazamiento a la órbita del personaje femenino; es la hermana quien a partir de un excéntrico prólogo filmado, entre otras cosas, contra el tabú de la mirada prohibida a cámara (pues en él Rocío Durcal apela directamente con su mirada al espectador rompiendo la barrera invisible que regula el pacto de ficción en el film), toma la palabra para contar «una historia que conoce muy bien»; y será la hermana (ni siquiera San Sulpicio sino Sacrificio, por cierto) quien sostenga, desde entonces, todo el punto de vista del relato. El gesto es síntoma claro de la opción narrativa tomada, y sus consecuencias resultan evidentes: sin ir más lejos, toda la estructura de extrañamiento basada en la figura del narrador viajero que accede a un mundo desconocido, y que no era sino la puerta tanto del costumbrismo ácido del original literario como del pintoresquismo amable de la versión de 1934, entra profundamente en crisis desde el giro enunciativo y focal infringido por el prólogo. El esquema narrativo conserva aún la figura de Sanjurjo, encarnado en el homónimo médico mejicano que viene a España para regir el hospital granadino en el que transcurre la acción, pero, pese a su carácter aún «extranjero», se trata de una figura despojada de los valores antedichos. Anotemos un ejemplo relativo al efecto provocado por su desaparición del planteamiento del relato, hecho que obliga a que el proceso de fascinación por el personaje femenino que la mirada de Sanjurjo, aun recortada, todavía habilitaba en la película de Florián Rey, tenga que repartirse ahora en otras miradas secundarias, esporádicas y desprovistas de centralidad argumental: así, en la primera secuencia perteneciente al relato, tras el prólogo, Gloria demuestra su habilidad en el arte del toreo mientras es apreciada, desde las gradas o el burladero, por diversos personajes de escasa o nula importancia posterior (un joven torero que admira su arte, su sacerdote, otros personajes que la vitorean...). Sea fortuita o no, la disposición espacial de la secuencia es elocuente: Gloria ocupa en ella una posición central (la arena) y es literalmente rodeada (el ruedo) por múltiples miradas cuya acumulación, en el montaje, intenta inscribir esa fascinación que en el original literario o la versión de Rey sólo sufría

—y gestionaba, narrativamente— Sanjurjo. Añádase a lo anterior que el Sanjurjo mejicano tarda relativamente bastante tiempo en incorporarse al relato en igualdad de condiciones, y que tarda más aún en sentir interés alguno por Gloria: sus sentimientos hacia la rebelde novicia pasan antes por la aversión y el recelo, y sólo finalmente se convierten en casto amor.

Relegada a un segundo plano la presencia de Sanjurjo por esta inversión de perspectivas, el relato se centra casi exclusivamente en el personaje omnipresente de Gloria, desprovisto por ello mismo de ese aire de infranqueable lejanía que, en tanto condimento básico del deseo, tenía su función en los relatos previos. No resta siquiera la inaccesibilidad primera de la hermana de Palacio o de Rey: Gloria, al principio de esta última película, todavía no es monja sino que se dispone a ello: los hábitos son entonces un dato transitorio, casi un accidente, en el diseño inicial del personaje, y el espectador está bien avisado de ello ya desde el prólogo, que anula toda inquietud sobre el posible devenir de la historia. *La novicia rebelde* ya no es, además, una simple película con canciones (sucede así en la obra de Rey) sino que se presenta como una auténtica comedia musical; y en sintonía con las leyes clásicas del género, abundan los números musicales que puntúan el relato con la aparente función de glosar la perspectiva subjetiva del personaje femenino y adentrarnos en su mundo de ensueños e ilusiones. Pero ello sucede de nuevo al precio de sustituir la continuidad diegética que las intervenciones canoras de Imperio Argentina poseían en 1934 por una esteticista arbitrariedad cuando menos discutible: pues, en efecto, su extensión y falta de pertinencia debilita constantemente el progreso del relato, puesto en crisis en más de una ocasión. El ligero interrogante narrativo que alimenta la obra de Palacio y colea aún en el film de Rey prácticamente se diluye en esta última versión, y por ello es posible afirmar que la historia de *La hermana San Sulpicio* no es ya, en propiedad, la historia que articula *La novicia rebelde*.

En realidad, es necesario considerar a *La novicia rebelde* como un film construido plenamente al servicio de su estrella, Rocío Durcal, y por ello su planteamiento es en principio homologable al incipiente *star-system* movilizad por Florián Rey y CIFESA (a propósito de Imperio Argentina) en 1934. Pero lo que entonces se realizaba por medio de una férrea construcción narrativa claramente arraigada en el original de Palacio, por más que desprovista de sus posibles vetas críticas, aquí se ejecuta con una absoluta despreocupación por el hecho mismo del rela-

to que no hace, en última instancia, sino perjudicar profundamente la viabilidad del espectáculo (según Quesada fue estrenada «sin pena ni gloria», 1986: 137). La película se ve reducida a una serie de cuadros autónomos sin verdadera ligazón, cerrados en los límites escenográficos, coreográficos y musicales de cada canción; el leve hilo narrativo en que se ensartan estas secuencias, al margen de su debilidad —objeto de crítica en todo caso de un estudio estrictamente cinematográfico, no de uno comparativo— poco o nada debe ya a Palacio Valdés más allá de las funciones actanciales básicas de la novicia, el médico, y su relación amorosa. El proceso de espectacularización del texto literario iniciado en la versión de Florián Rey ha concluido aquí, llevado a sus extremos más radicales; ni siquiera cabe hablar de exacerbación pintoresca: *La novicia rebelde* tampoco es un film folclorista en sentido estricto, ya que si moviliza algunos «lugares comunes de la estética andaluza» (por recoger la expresión del Sanjurjo original), caso de los toros, los briosos alazanes o el baile flamenco (ni siquiera es un film sevillanista, pues transcurre principalmente en Granada), también los confunde y los diluye con una chocante estética pop, superpuesta especialmente en los números musicales (hay un concreto un número de innegable sabor a la estética *Beatle* del «Yellow submarine»), que iconiza cierta idea de «modernidad» contraria a tales tópicos, o que es, en todo caso, otro tópico por sí misma, el tópico desarrollista de los años sesenta y primeros setenta (quizá a ello responda la insistencia tecnológica del prólogo, que se regodea en la cita visual de potentes tocadiscos o lustrosos teléfonos de góndola, un minimalista mobiliario, etc.).

FIN

Fascinantes como son, los imprevisibles vericuetos de la transducción nos han conducido desde el decimonónico texto de partida a semejantes puntos de llegada; en último caso, y más allá de las conclusiones puntuales que este recorrido parcial pudiera inspirar, los objetivos de este trabajo quedarían satisfechos en la medida en que se hubiese logrado transmitir un argumento central; esto es, que la obra narrativa de Armando Palacio Valdés supone una excusa óptima para el estudio de la poliédrica encrucijada metodológica de la adaptación cinematográfica. La fortuna histórica de su obra en el cine, el carácter variable pero siempre divergente con respecto al original de tales relecturas, su posición en

el devenir mismo del cine nacional³¹, todo ello hace de la adaptación un objeto de estudio pertinente para la teoría de la literatura, para la historia de la literatura, y para la historia del cine, un objeto que entrecruza constantemente lo particular (el estudio de un autor concreto como Palacio Valdés, por ejemplo) y lo general, creando un espacio interdisciplinar de extremada complejidad y riqueza.

En el caso específico de Palacio Valdés, autor que es además espectador y partícipe de una época clave en la historia del cine, aquella de su progresiva implantación en los medios sociales y culturales tanto nacionales como internacionales, un vistazo mínimo a la amplia filmografía que su obra ha suscitado, así como a las peculiaridades de su «tradición adaptadora», nos informa de su oscilante posición en el canon literario del pasado siglo XX (al menos aquel canon instituido por la práctica de la adaptación), de su centralidad primera y su progresiva pérdida de vigencia, de las notables metamorfosis y diversas relecturas que su obra suscitó. Este camino, apenas desbrozado aquí, bien pudiera suponer en el futuro una vía más por la que reconducir a nuestro clásico y librarlo, por fin, del sombrío callejón sin salida del olvido, en el que lleva demasiado tiempo aparcado.

(*Envío*: este trabajo está dedicado a Josefina, la primera lectora entusiasta de don Armando que conocí; pues una tarde soleada de hace ya más de diez años me encontró terminando *La aldea perdida* y, con el voluntarioso ímpetu que sólo es posible encontrar en una abuela, al pronto me cedió los viejos volúmenes de Palacio

31 En la segunda jornada del Congreso, los participantes y asistentes tuvieron la oportunidad de comprobar este fenómeno en uno de sus casos quizá más interesantes, gracias a la proyección de la versión cinematográfica de *La fe* (Rafael Gil, 1947), actividad que propició un intenso debate posterior. Es evidente que las muy especiales circunstancias de la industria cinematográfica nacional en la década de los cuarenta, dada la extremada presión ejercida entonces por el aparato censor, hacían de *La fe* original, la concebida por Palacio, una historia francamente incómoda desde la óptica del nacionalcatolicismo; las diversas elecciones tomadas en el proceso de su transducción fílmica lograron, no obstante, reconducir y ajustar la trama y el carácter de los personajes (por medio, entre otras cosas, de la alteración del final del relato) a las perspectivas ideológicamente ortodoxas del régimen, sin que por ello deje de ser *La fe* de Gil un film interesante, puntuado de notables aciertos en el uso expresivo de los componentes específicamente fílmicos (iluminación, composición escenográfica, montaje, uso de voces *over*... incluida una curiosa escena de combate dialéctico entre libros impíos, por un lado, y crucifijos, por otro).

Valdés que aún conservaba de sus lecturas juveniles. Sirvan estas páginas como modestos réditos de aquel préstamo.)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Obras de Armando Palacio Valdés citadas:

La hermana San Sulpicio. En: *Las tres novelas andaluzas: La hermana San Sulpicio. Los majos de Cádiz. Los cármenes de Granada*. Oviedo, GEA, 1995.

Sinfonía Pastoral. Novela de costumbres campesinas. Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1931.

La novela de un novelista. Álbum de un viejo. Oviedo, GEA, 1992.

La aldea perdida. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

José (novela de costumbres marítimas). Madrid, Cátedra, 1997.

La fe. Oviedo, GEA, 1992.

El señorito Octavio. En: *Obras selectas (El señorito Octavio. La aldea perdida)*. Oviedo, Hércules-Astur de Ediciones, 1992.

b) Bibliografía secundaria:

AYALA, F. (1965). «Novela y cine en cotejo». En: *El escritor y el cine*. Madrid, Cátedra, 1996. (págs. 89-90)

BLANCO PIÑÁN, S. (1974). «Cincuenta cartas de Palacio Valdés y un emigrante asturiano en Nueva York». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 81, enero-abril 1974. (págs. 33-60)

BOBES NAVES, C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco Libros.

CAMPOS, J. (1997). «Introducción». En: PALACIO VALDÉS, A., *José*. Madrid, Cátedra.

CANOVAS BELCHÍ, J. T. (2002). «La legitimación artística de un nuevo espectáculo. Fuentes literarias del cine mudo español». En: HEREDERO, C. F. (2002). (págs. 21-38)

CARBONA, R. (1941). *Palacio Valdés o la armonía*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

COMPANY, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra.

CUETO PÉREZ, M. (1989). «Prólogo». En: PALACIO VALDÉS, A., *Obras selectas (El señorito Octavio. La aldea perdida)*. Oviedo, Hércules-Astur de Ediciones.

DOLEZEL, L. (1986). «The semiotics of literary communication». En: *Strumenti Critici*, 1. (págs. 5-48)

—, (1990). *Historia breve de la poética*. Madrid, Síntesis, 1997.

EICHEMBAUM, B. (1926). «Literatura y cine». En: ALBÉRA, F. (comp.). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona, Paidós, 1998. (págs. 197-202)

EISENSTEIN, S. M. (1944). «Dickens, Griffith y el film de hoy». En: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Rialp, 1999. (págs. 249-308)

FERNÁNDEZ COLORADO, L. (2002). «Voces y sombras en una república de las letras. Escritores y cinema en España (1931-1939)». En: HEREDERO, C. F. (2002). (págs. 39-55)

GEDULD, H. M. (ed.) (1972). *Los escritores frente al cine*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997. (págs. 17-21)

GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona, Planeta.

GÓMEZ-FERRER, G. (1983). *Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.

GUBERN, R. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona, Lumen.

—, (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama.

—, (2002). «Máquina y poesía. La generación del 27 y el cine». En: HEREDERO, C. F. (2002). (págs. 263-272).

HEREDERO, C. F. (Coord.). *La imprenta dinámica. Literatura Española en el cine español. Cuadernos de la Academia*, 11-12, 2002.

JAKOBSON, R. (1959). «En torno a los aspectos lingüísticos de la transducción». En: *Ensayos de Lingüística general*. Barcelona, Ariel, 1981 (2ª ed.). (págs. 67-77)

LLANOS LÓPEZ, R. e I. PIÑERA TARQUE (2002). «Transducción dramática y transducción fílmica». En: ROMERA CASTILLO, J. (ed.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor libros. (págs. 381-397)

MARSÉ, J. (1994). «El paladar exquisito de la cabra. La literatura en la gran pantalla». *El País*, 13-XI-1994.

PEÑA-ARDID, C. (1996). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.

PÉREZ BOWIE, J. A. (1996). *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España*. Salamanca, Librería Cervantes.

PÉREZ MERINERO, C., y D. PÉREZ MERINERO (eds.) (1974). *En pos del cine*. Barcelona, Anagrama.

POZUELO YVANCOS, J. M^a. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1993.

QUESADA, L. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid, Ediciones JC.

ROMERO LÓPEZ, D. (comp.) (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco.

RUIZ DE LA PEÑA, Á. (1991). «Introducción». En: PALACIO VALDÉS, A., *La aldea perdida*. Madrid, Espasa Calpe.

SÁNCHEZ SALAS, D. (2002). «En otras realidades. La obra literaria de Clarín, Galdós y Valera en el cine español». En: HEREDERO, C. F. (2002) (págs. 189-209).

TRUFFAUT, F. (1954). «Una cierta tendencia del cine francés». En: ROMAGUERA I RAMIO, J. y H. ALSINA THEVENET (eds.) (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1998 (3^a ed.). (págs. 226-246)

UTRERA MACÍAS, R. (1981). *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

—, (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid, Ediciones JC.

—, (1987). *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla, Alfar.