



Susana Pastor Cesteros

Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Susana Pastor Cesteros

Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos

Prólogo

Mi idea de afrontar el problema de las relaciones entre cine y literatura me ha permitido ir perfilando un espacio de análisis básicamente centrado sobre los géneros narrativos literarios. En principio nada hay de original en ello, pues es un hecho que varias décadas de intensa dedicación narratológica a dichos géneros y, posteriormente, a los cinematográficos, han determinado todo un modo de acercarse a estas cuestiones.

Desde que Aristóteles por primera vez construyó un sistema de las artes, diferenciando entre medios auditivos y visuales; desde que el Renacimiento elevó las artes plásticas a su gran categorización moderna y Lessing, en el siglo XVIII, distinguió entre poesía y pintura, la evolución artística puesta en evidencia, sobre todo, por la gran síntesis del género de la ópera, ha conducido en nuestro tiempo a nuevas síntesis de medios, como ha sucedido con el cine, con el añadido de lo tecnológico y sus capacidades de reproductibilidad. Sin duda, el problema de la relación entre las artes, una vez incluido entre éstas el cinematógrafo, amplía el arco de realizaciones y de discusión en torno a las mismas, especialmente desde una perspectiva comparatista.

Con todo, ya Bergman señaló un aspecto central, real y, por lo demás, bien conocido, de la crítica cinematográfica:

Nada más lejos de mi intención, evidentemente. En realidad, lo único que pretendo con este libro es un acercamiento a la realidad cinematográfica desde el punto de vista en que confluye con la narrativa literaria.

El estudio que presento aborda en su primera parte las líneas básicas de la discusión histórico-cultural acerca de las relaciones entre cine y literatura, las cuales se especificarán más tarde sobre la obra de Jesús Fernández Santos. He tratado lo referente a la postura de los escritores frente al cine y la importancia de su vinculación con el medio a la hora de estudiar su obra; la evidente presencia de la literatura en el cine, así como la más problemática presencia del cine en la literatura; el cine como referente literario y la adopción del tema literario en tanto que tema cinematográfico; el problema de las adaptaciones y, finalmente, en la segunda parte, el modo en que las técnicas narrativas del relato cinematográfico se adaptan o se diferencian de las del relato literario.

La tercera parte consiste en una aplicación histórica y crítica sobre la obra del mencionado Fernández Santos. En este autor confluyen, por un lado, su actividad cinematográfica como director, documentalista y guionista y por otro, su intensa producción novelística y crítico-cinematográfica, a lo que debe añadirse el hecho de que dos de sus novelas fueron objeto de adaptación cinematográfica a manos de otros directores.

En un plano más concreto, he intentado describir pormenorizadamente los elementos cinematográficos en los textos narrativos de Fernández Santos, pues a pesar de que existen múltiples anotaciones a este respecto, nunca se había llevado a término un análisis detallado. Como se comprobará, he incluido, a fin de completar la imagen del autor, un apéndice en el que consta la relación íntegra de sus críticas cinematográficas publicadas en la prensa.

No quisiera finalizar esta pequeña introducción sin dejar constancia de mi agradecimiento a Dña. María Castaldi, viuda de Fernández Santos, entre otras cosas, por la generosidad que en todo momento ha demostrado a propósito de la documentación sobre el autor. También quisiera agradecer al profesor Miguel Ángel Lozano sus orientaciones y consejos durante la realización de la tesis doctoral que ha dado como fruto el presente libro, y a cuantas personas contribuyeron de un modo u otro a que aquellas reflexiones cobraran tal forma. Espero que no haya sido una tarea vana y que las relaciones entre cine y novela, que continúan definiéndose con cada nueva publicación o cada nuevo estreno, despierten el interés del lector. También a él, a ti, gracias.

- I -

Consideraciones generales sobre las relaciones entre cine y literatura

1. Consideraciones sobre una relación dificultosa. Comentario bibliográfico

Si, como es evidente, desde el momento de la aparición del cine se observa la íntima relación que el nuevo medio de expresión, integrador, mantiene con el antiguo literario (en un principio, por supuesto, con el teatro y, posteriormente, y conforme se afianzaron sus propios recursos expresivos, con la novela en particular) no será de extrañar que también, desde entonces, se haya producido una rentable confrontación entre los diversos puntos de vista acerca del modo en que tal conexión se establece. A menudo, fueron los propios escritores quienes, ya ofendidos por la agresión que suponía competencia tan evidente como la cinematográfica, ya entusiasmados por la novedad y las posibilidades artísticas de sus medios, alzaron la voz en continuas polémicas sobre el asunto.

Desde luego, el estudio de las relaciones entre el cine y la literatura, desde una mayor o menor especificidad comparatista o en general teórico-crítica, posee una evidente tradición a lo largo del presente siglo. Resultaría prolijo explicar esa tradición y, por lo demás, no entra en el marco de este proyecto. No es mi propósito, pues, reconstruir una historia del cine y los modos de evolución a través de los cuales han ido cambiando las imbricaciones entre uno y otro medio.

Me voy a limitar en lo que sigue a efectuar un breve comentario muy selectivo acerca de aquellos textos que de manera eficiente, directamente o no, se ocupan del problema de las relaciones entre cine y literatura, esto al margen de la utilización que en adelante se hará de los mismos. Quiero advertir, por otro lado, que no voy a dar entrada aquí a los grandes aspectos estéticos referentes a la clasificación de las artes y sus estatutos categoriales.

A propósito de la constitución del lenguaje cinematográfico, planteada como punto de partida de toda reflexión sobre sus relaciones con el lenguaje literario, dos obras probablemente deban tomarse como básicas: ¿Qué es el cine?, de André Bazin, y El lenguaje del cine, de Marcel Martin. La primera de ellas, que no constituye una teoría sistemática, consiste en una recopilación de artículos que plantean una seria reflexión sobre aspectos esenciales cinematográficos, su relación con la pintura, el teatro o la novela y las obras de algunos cineastas importantes. La segunda, por el contrario, ofrece un repaso al arte cinematográfico, mediante el análisis de los procedimientos fílmicos, ya sea el montaje, los distintos tipos de diálogo, las técnicas narrativas a través de elipsis, enlaces y transiciones, metáforas y símbolos, o las diversas estructuras temporales y espaciales del relato cinematográfico.

Entre los estudios que realizan una presentación histórica de las diversas teorías elaboradas sobre el hecho cinematográfico, conviene subrayar la ya clásica Historia de las teorías del film, de Guido de Aristarco, y la más reciente Principales teorías cinematográficas, de A. Dudley. En lo que tiene que ver con la aportación de las principales escuelas teórico-críticas a la definición del arte del cine, es preciso tener en cuenta, Cine y lenguaje, del formalista Viktor Sklovsky. Ciertamente, Eisenstein fue uno de los primeros en establecer semejanzas estructurales entre cine y literatura, especialmente en su teoría del montaje, presente sobre todo en El sentido del cine, Teoría y técnica cinematográficas o Reflexiones de un cineasta.

Desde el respaldo de las metodologías semiótica y narratológica comparatista, muy importantes durante las pasadas décadas, las obras de Christian Metz y Jean Mitry configuran sin duda el inicio de una de las corrientes fundamentales en la interpretación del fenómeno fílmico. En lo que más nos concierne, Metz, en Lenguaje y cine, se aplica al establecimiento de códigos y subcódigos, la relación del lenguaje cinematográfico respecto de otros lenguajes, así como las interferencias entre éstos. Mitry, por su parte, en Estética y psicología del cine, efectúa un notable análisis respecto de los efectos psicológicos que crean los movimientos de cámara y las diversas posibilidades del montaje, además de la relación existente entre drama-teatro y cine, las estructuras visuales y semiológicas del film y la lógica del mismo. Por lo demás, puede verse una actualización de la corriente semiótica en cuanto a la interpretación del hecho cinematográfico, la cual tiene en cuenta asimismo las últimas aportaciones crítico-literarias, en el estudio de Seymour Chatman Historia y discurso: la estructura narrativa de la novela y el cine. En él, el punto de partida es la determinación de aquello que es «la narrativa en sí misma», a fin de estudiar los componentes de la «historia» y analizar a continuación los medios a través de los cuales ésta puede transmitirse, es decir, el «discurso», bien sea éste literario o cinematográfico. A propósito de estos dos objetos, pero en el plano de una mayor particularización documental, son también fundamentales los estudios de John L. Fell, El film y la tradición narrativa, y de Pio Baldelli, El cine y la obra literaria. Este último ha contribuido principalmente al

tratamiento de la adaptación cinematográfica de obras literarias, sobre la cual establece una interesante clasificación tipológica.

Existen varias y muy útiles antologías que reúnen una amplia gama de las posturas mantenidas por los escritores ante el cine. De entre éstas conviene recordar en primer término *Los escritores frente al cine*, de H. M. Geduld, aparte de algunas otras que también incluyen las opiniones de estudiosos, críticos y cineastas, tal las de los italianos G.P. Brunetta, *Letteratura e cinema*, y O. Moscariello, *Cinema e/o letteratura*.

En lo que tienen de aproximación general, pero a su vez de profundidad y capacidad de estímulo, *Cine y literatura*, de Pere Gimferrer y la más reciente *Literatura y cine* de Carmen Peña-Ardid, podríamos considerarlas, hoy por hoy, obras básicas. El ensayo de Gimferrer, a pesar de su evidente voluntad divulgadora, posee una indudable penetración a propósito tanto del carácter narrativo de los dos lenguajes, como del análisis de algunas de las obras maestras del teatro y la novela adaptadas al cine.

El libro de Peña-Ardid, de carácter más académico y erudito, presenta con exhaustividad documental las relaciones entre las dos artes mediante un procedimiento crítico que es capaz de afrontar el aspecto fundamental de las mismas. Parte de una perspectiva amplia desde la cual considera cómo se inventa y revela la realidad artísticamente, y cómo se cuenta una historia mediante los artificios del cine y la literatura.

2. La postura de los escritores frente al cine

La relación de los escritores frente al cine ha sido desde un principio más bien tortuosa; los hay que manifiestan la más desatada admiración y los hay que expresan el desprecio más absoluto. Una de las razones por las que, en un principio, se ofrecía tan atractivo el nuevo medio era la intuición de las muchas posibilidades que como arte presentaba, pero, al mismo tiempo, se temía una competencia que echara al traste el prestigio acumulado durante siglos por la literatura y una influencia que pudiera malograr la independencia artística de la misma.

Entre las acusaciones que se lanzaron contra el cine por parte de algunos de sus iniciales detractores (entre los que se cuentan escritores de principios de siglo como Gorki, Huxley o Chesterton) estaba su carácter escasamente realista y su falta de verosimilitud, justamente algunos de los rasgos que hoy en día se consideran más representativos del cine. Hay que tener en cuenta que por entonces el cine era aún un arte que se estaba constituyendo como tal. Pero en España, en cambio, casi por las mismas fechas, había quienes, como Pío Baroja, aunque se referían al cine con un cierto distanciamiento, si no recelo, aceptaban cuando menos que se trataba de un arte distinto de la literatura, aunque un arte al fin y al cabo:

En cualquier caso, hay que notar que quizá se haya difundido en exceso la idea de un general desinterés de los escritores frente al cine, cuando, antes al contrario, como afirma Peña-Ardid, «el acercamiento del escritor al cine ha estado sometido a fluctuaciones continuas y ha sido mucho más importante, cualitativa y cuantitativamente hablando, en unos dominios culturales -Francia, Italia, EE.UU.- que en otros como España». Aquí, no obstante, ha habido épocas, como el primer tercio de siglo, por ejemplo, en que los escritores del momento veían en el nuevo cine un acicate para el desarrollo de las artes; y, entre ellos, sobre todo, los procedentes del medio teatral, pues, como es sabido, en un principio el cine se vinculó más estrechamente con el teatro que con la novela, como sucede ahora; y, por tanto, también es lógico que las interacciones entre teatro y cine se plantearan en los años 20 a través de la adaptación por parte de éste de numerosas obras procedentes del primero; pero desde el momento en que se pasó del cine mudo al sonoro, la situación cambió, en la medida en que se requería la versión de los guiones en diferentes idiomas. Y en tal labor, también, colaboraron de un modo entusiasta hombres de teatro como Jardiel o Arniches.

No es cierto, pues, el tópico del generalizado desinterés de los intelectuales españoles por el cine, ya que, si, por un lado, los del noventayocho no le prestaron excesiva atención, los escritores de los movimientos de vanguardia, por otro, sintieron gran atracción por el medio, que se agudizó con los miembros del grupo de la generación del veintisiete. Por aquellos años se publicaban numerosos libros sobre cine, se había formado un Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (el GECCI, fundado en el 33) y existía, en fin, una cierta preocupación por el medio entre nuestros escritores, que colaboraban como actores, guionistas, adaptadores, directores o críticos, como hemos comentado a propósito de los procedentes del medio teatral. Ahora bien, la evolución de esta relación no sufrió un proceso normal: «La guerra civil significó para el cine y la literatura, como para tantos otros aspectos de la vida cotidiana, una ruptura de lo ya conseguido. La aproximación hecha por los hombres del veintisiete se interrumpió y sólo en la década de los sesenta se ha asistido a un nuevo acercamiento. Las posturas, claro, son muy distintas: para los escritores actuales es algo cotidiano, ha perdido el valor que como novedad tenía».

Por otra parte, conforme el cine iba afianzándose como arte, la conexión de los escritores con él no se limitó a la de un mero público privilegiado, por su condición de artistas. A partir de un cierto momento, hay escritores que toman como argumento de sus novelas el mundo del cine, por un lado, y, por otro, hay quienes participan en el sistema de producción mediante su colaboración como guionistas (a veces fructífera, a veces nefasta) y también como teóricos del arte fílmico. Por tanto, a la hora de afrontar este tema, habría que distinguir entre aquellos escritores que opinan del cine «desde fuera», exclusivamente en su calidad de espectadores que, además, escriben, y aquéllos que, en un momento determinado de su carrera, han sustituido, temporal o definitivamente, la pluma por la cámara y son autores, por tanto, de una obra literaria y una obra cinematográfica. Este último caso es, por ejemplo, el de Ionesco, Beckett o Genet, como ilustra Molina Foix en su artículo ya citado, pero también el de otros muchos escritores como Marguerite Duras, Susan Sontag o, en nuestro ámbito, Gonzalo Suárez, por citar sólo algunos ejemplos.

Partiendo de esta distinción, confrontaremos a continuación la opinión de dos autores españoles, Miguel Delibes y Mario Vargas Llosa, para ejemplificar el modo en que cambia

la perspectiva con que se enfocan las similitudes o diferencias entre cine y literatura, según opine quien tan sólo escribe o quien, además, ha dirigido alguna película. Miguel Delibes, al que no se puede achacar un desconocimiento del medio cinematográfico, sino, antes bien, una continua preocupación e interés por el mismo (como queda demostrado en el libro del que extraemos la cita que sigue) se expresa del siguiente modo al plantear la cuestión:

Vargas Llosa, por su parte, además de su labor como novelista, más conocida, ha llevado a la pantalla también como correalizador su propia novela *Pantaleón y las visitadoras*, que a su vez había comenzado siendo un guión cinematográfico; tras esta experiencia, Vargas Llosa encuentra serias dudas acerca de la pretendida continuidad poética de procedimientos en los medios literario y cinematográfico:

De todos modos, la actitud de los escritores frente al cine no siempre se manifiesta de modo individual. A menudo viene motivada por una moda o por una especial relevancia del tema en el momento. Ha habido, así, épocas de especial contacto entre escritores y cine, como los años 50-60, con el movimiento de la *Nouvelle Vague*, que en España se refleja, por ejemplo, en la particular vinculación no sólo de Fernández Santos, según tendremos oportunidad de comprobar, sino de otros muchos de sus compañeros de generación. Por citar sólo algunos casos, se recordará a Ignacio Aldecoa, tres de cuyas obras se han convertido en sendas películas, dirigidas todas ellas por Mario Camus: *Young Sánchez* (1963), en el guión del cual también colaboró el propio autor; *Con el viento solano* (1965) y *Los pájaros de Baden Baden* (1974). Juan García Hortelano, por su parte, intervino también en el guión de la adaptación de su novela *Nuevas amistades*, que se convirtió en una película de idéntico título dirigida en 1963 por Ramón Comas, así como en el guión, esta vez junto con Juan Marsé y Germán Lorente, de *Dónde tú estés*, realizado por este último. Juan Marsé, también, escribió el guión de *Libertad provisional* (1976), dirigida por Roberto Bodegas y basada en una novela suya, para cuando ya este escritor estaba habituado a colaborar profesionalmente en diversos proyectos cinematográficos. Y Carmen Martín Gaité, por último, también colaboró en el guión de la película *Emilia, parada y fonda*, dirigida en 1976 por Angelino Fons, basada en uno de los cuentos que componían su volumen *Las ataduras*.

El contacto creativo con el cine constituyó una práctica habitual entre los escritores del cincuenta de la que también participó, aún más directamente si cabe, Fernández Santos, como comprobaremos en capítulos siguientes; todo ello permite afirmar que, durante esta época, las relaciones de los escritores con el medio cinematográfico fueron intensas y fructíferas, algo que iría cambiando con el tiempo, a medida que una cada vez mayor especialización fuera invadiendo la práctica profesional del cine.

3. Un fenómeno de retroalimentación: la literatura en el cine y el cine en la literatura. El conflictivo mundo de las adaptaciones y el cine como «narrativa en imágenes»

La primera cuestión que debiera plantearse es, sin duda, a qué disciplina o corriente metodológica correspondería el problema de las relaciones entre cine y literatura: estética, literatura comparada, teoría de la comunicación, semiótica... Esto comienza por hacerlo Peña-Ardid, en el plano más particular de relevantes concreciones teóricas. A diferencia de lo que sucede en la tradición francesa, en la cual existe un interés perdurable por estos asuntos, no sucede así en la española. A propósito de la pregunta sobre qué hay que comparar y con qué objetivo, Peña-Ardid adopta un criterio histórico que halla su fundamentación en los dos tipos de problemas que convendría estudiar: «La indudable existencia de una tradición comparativa que nació con el mismo cine y, paralelamente, la existencia de una tradición de relaciones conflictivas que ilustra bien el estatuto jerárquico en el que se sitúan nuestros objetos culturales».

La modalidad del comparatismo que busca influencias en el cotejo de la literatura con el cine debe estar atenta al riesgo que suponen los prejuicios acerca de la jerarquía de prestigio entre ambos y, sobre todo, al problema de limitarse a señalar influencias temáticas en lugar de señalar el paso de elementos formales de un sistema semiótico a otro. Por eso, intentando marcar los principios metodológicos que permitan confrontar en condiciones de igualdad el discurso narrativo literario y fílmico, Peña-Ardid ha pretendido analizar en qué dimensión pueden cine y novela ser comparados como artes del relato, en primer lugar; qué elementos de la tradición narrativa literaria, y en especial de la novela del XIX, asimiló en su conformación como tal el cine, en segundo lugar; y, finalmente, cómo el estudio se debe enfocar más hacia el modo en que se cuenta que hacia el contenido de la narración.

En este sentido, la diferencia más obvia que separa la narración literaria de la cinematográfica es que la primera cuenta mediante palabras y la segunda mediante imágenes. Pero ello, que es esencialmente cierto, no debería dar pie a un equívoco que se repite constantemente al hablar de cine y es el hecho de considerarlo exclusivamente desde el punto de vista de la imagen, cuando en realidad la comparación de este medio con la novela sólo puede establecerse a partir del resultado final producido por la combinación de sus heterogéneas materias de expresión: la imagen, por supuesto, pero también las palabras, la música y los ruidos.

Hecha esta precisión, es evidente que existe una tendencia generalizada a considerar el cine como una «narrativa en imágenes». Cuando un cineasta como Jean Renoir afirma: «Soy un narrador de historias», lo que está haciendo es una equivalencia entre el cine y la literatura en la medida en que el objetivo sería siempre el mismo y sólo cambiaría el medio. Algo que hemos venido repitiendo hasta ahora, por ejemplo a la hora de explicar el modo en que abordaba el tema S. Chatman.

Otros, por su parte, han intentado especificar en qué consiste la diferencia de lenguajes. Entre los cineastas españoles, José Luis Borau ha defendido siempre la importancia de la acción como elemento cinematográfico y, fundamentalmente, de la imagen; algunas de sus declaraciones ilustran ampliamente tal idea: «En una película puede haber valores literarios, valores arquitectónicos, valores fotográficos y plásticos... pero el cine no es una mera superposición de estos componentes. Si así fuese, hablaríamos de un arte complementario

[...] ¿Qué es el cine? Todo aquello que ha exigido una imagen en movimiento para ser contado mejor. Al hacer cine se pone en marcha una historia que sólo viéndola podrá ser asumida fundamentalmente». Borau, en definitiva, reivindica un tipo de cine en que haya no sólo una unidad de estilo visual, sino también una unidad de narración, en que la imagen y sus elementos se imbriquen armoniosamente. Y este nuevo lenguaje debe ser juzgado como tal, no desde una perspectiva literaria, como sucede a menudo cuando leemos críticas que hablan de la trama, del guión o de los actores, olvidando que es precisamente la combinación de todos esos elementos con la imagen la que le concede su carácter esencial. Ciertamente, existe una tendencia general a emitir un juicio comparativo entre una película y la obra literaria en que se basa, algo hasta cierto punto lógico: el error estriba en adoptar un criterio exclusivamente literario en el análisis de la producción cinematográfica resultante.

A su vez, precisamente porque se trata de un medio audiovisual, a diferencia de la literatura, y porque se presenta de un modo preciso y único en la pantalla, integra al lector en un mundo perfectamente perfilado, mientras que en la lectura de la novela nos adentramos más profundamente en los dominios de la imaginación. Este elemento añade una importante distinción entre los dos medios, que remite en este caso al punto de vista de la recepción, desde el que cabe interpretar los argumentos de Mario Paoletti: «La principal diferencia entre el cine y la literatura es que el cine tiene un espectador y la literatura tiene un lector. El consumidor de literatura 've' con su imaginación y debe proyectar su propia película (en ese sentido, todo lector es un director de cine). El consumidor de cine, en cambio, recibe imágenes ya hechas, que él no fabricó, y debe imaginar a partir de ellas (y es por eso, me imagino, que el espectador de cine imagina poco durante la proyección, pero imagina mucho cuando ya ha salido del cine y debe trabajar con el recuerdo de la película)».

De un modo similar, en una de las ocasiones en que Fernández Santos ha comparado estas dos artes con las que tan vinculado estaba, establecía también dicha comparación a partir del punto de vista del receptor, cuya actitud varía en uno y otro medio:

Al encabezar este capítulo con el título de «un fenómeno de retroalimentación», nos referíamos a la mutua influencia que se establece entre el cine y la literatura. Pero hay que hacer notar el hecho de que esta interdependencia no fue recíproca desde el principio, pues se estableció inicialmente una supeditación por parte del cine respecto a la literatura y sólo más tarde, tras años de desarrollo, el cine fue capaz, sutilmente, de influir en el modo y el contenido de la escritura literaria. Ésta quizá sea la razón de que durante mucho tiempo la mayor parte de los estudios sobre estas relaciones trataran precisamente del problema de la adaptación. Porque desde sus orígenes, el cine comenzó haciendo adaptaciones literarias, impelido, por ser considerado inferior, a ser reconocido como arte: la literatura le concedería, así, la «altura» de que por sí mismo carecería, pretendidamente, el film, conclusión a todas luces equivocada. En cualquier caso, según Peña-Ardid, cuyo argumento aceptaremos: «El paso del texto literario al fílmico supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido

de la obra de origen». Toda adaptación, por tanto, implica dos principales consecuencias: la transformación, por un lado, y la condensación y reducción del texto de partida, por otro.

Sobre el problema de la extensión de una película en relación a la obra original, esta última consecuencia se perfila como inevitable. Susan Sontag, en un artículo sobre el tema titulado precisamente «De la novela al cine», parte de la base de que la duración normal, estipulada convencionalmente, de un film, puede servir para adaptar un cuento o una obra teatral, pero no una novela, porque ésta se basa precisamente en su capacidad casi ilimitada de expansión (de hecho, en su artículo habla de una película extremadamente larga, Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder, válida en la medida en que, con sus quince horas de duración, se aproxima a la forma abierta y a la capacidad acumulativa de toda novela). Pero antes de continuar con la aparente idoneidad del cuento para ser adaptado, postura que ha encontrado muchos defensores, véanse las consecuencias que Sontag extrae de tal afirmación: «Parece que la esencia misma del cine -con independencia de la calidad de la cinta en cuestión- fuerza a abreviar, difuminar y simplificar la novela que adapta. [...] Los clásicos parecerían malditos: que el cine se alimentaba mejor de ficción barata que de verdadera literatura se convirtió casi en ley. Una novela menor podía servir como pretexto, como un repertorio de temas con los cuales el director puede jugar libremente. Con una buena novela, en cambio, existe el problema de ser fiel a ella».

Sobre esta misma cuestión, Miguel Delibes ha puntualizado con oportunidad la opinión de Sontag, subrayando de nuevo la importancia del concepto de la extensión: «Adaptar al cine, convertir en una película de extensión normal una novela de paginación normal obliga inevitablemente a sintetizar, porque la imagen es incapaz de absorber la riqueza de vida y matices que el narrador ha puesto en su libro [...] Susan Sontag, aparte el problema de la extensión, ve en el fenómeno de adaptación de una novela al cine la cuestión, para ella insoluble, de que el filme asuma la calidad literaria del libro, problema que, para mí, deja de serlo desde el momento en que, de lo que se trata, es de contar la misma historia mediante un instrumento distinto, esto es, la calidad literaria sería sustituida en el cine por la calidad plástica, cosa que no siempre sucede, pero es a lo que se aspira. De este modo, el problema número uno en este tipo de adaptaciones y prácticamente el único [...] es el de la extensión».

Efectivamente, a menudo se ha repetido que la técnica de exposición selectiva (más que en ningún otro género) propia del cuento se asemeja a la técnica cinematográfica en la medida en que ambas expresiones artísticas cuentan historias mediante una serie de sugerencias, gestos, matices e imágenes con tal precisión, que no requerirían mayor elaboración o explicación. No en vano decía el británico H. E. Bates, uno de los maestros del género cuentístico, que no era mera coincidencia que algunas de las películas de más efecto fueran adaptaciones de novelas cortas. Con esta opinión parece coincidir el propio Fernández Santos cuando afirma, en el prólogo a su antología de cuentos, ya citada, Siete narradores de hoy que:

Partiendo de este estado de cosas, la postura de escritores y críticos ante el hecho ha sido diversa. El papel de un autor ante el proceso de adaptación al cine de una novela suya

puede ser muy diferente: de indiferencia (como era el caso de Georges Simenon), de resignación e incluso de indignación, pero también de satisfacción. A su vez, por curiosidad, necesidad o simple interés, se han dado muchos casos en que el propio autor ha colaborado en tal proceso de transformación de su obra literaria: hay quien escribe él mismo el guión de su propia novela, solo o en colaboración con un guionista; quien hace el guión de obras que no son suyas (como hizo Cela con el Quijote televisivo de Gutiérrez Aragón) o quien crea incluso sus propios guiones autónomos, aunque en este caso podría hablarse más bien de un escritor que en ocasiones trabaja como guionista o viceversa (es el caso del ya citado Gonzalo Suárez, novelista y también realizador y guionista cinematográfico). En cualquier caso, el abanico de independencia de que puede gozar el cine en relación con la literatura es casi infinito: bastaría recordar las diferentes versiones (hasta cuarenta) que de la Carmen de Merimée existen y entre las que destacan la de O. Preminger, F. Rosi, C. Saura, J. L. Godard y P. Brook.

A partir de ahí, las polémicas en torno al tema se han establecido a menudo alrededor de si convenía la fidelidad a la obra literaria (o por el contrario el cineasta tenía plena libertad) y de si existían determinadas obras más apropiadas que otras a la adaptación. Junto a la opinión de los escritores, interesa también considerar la postura de los críticos ante el fenómeno de la adaptación, el modo en que lo han tratado en sus estudios. Existe un análisis comparado de obras individuales a cargo de Pio Baldelli y de J. M. Company. La consideración de las adaptaciones como un medio de profundizar en las diferencias entre cine y novela ya la había ofrecido G. Bluestone; la atención no sólo al cambio semántico sino también al pragmático la hallamos en G. Bettetini; y, finalmente, J.M. Clerc presenta el estudio de las versiones cinematográficas que diversos escritores han hecho de su obra.

Un procedimiento habitual en la crítica española ha sido el de la realización de repertorios de obras y autores, como el ya citado de Gómez Mesa o el de Luis Quesada.

No toda la influencia de la literatura en el cine se limita al hecho de haberle proporcionado una cantidad abundante de material adaptable; también, fundamentalmente, según se comprobará en el siguiente apartado, ha habido un influjo latente, y a veces también manifiesto, por parte de las técnicas narrativas del relato literario, sobre todo decimonónico, como señalaba ya Griffith al hablar de su deuda respecto a Dickens. Incluso, posteriormente, el espíritu de renovación novelística que proclama la desaparición del héroe o del argumento influyó también en el cine: por ejemplo, en la obra de Godard aparecen a menudo violentas rupturas del discurso o incoherencias formales en apariencia, que podrían corresponderse con las propias del teatro, la poesía o la novela modernos.

Al mismo tiempo, y progresivamente, el cine ha invadido el terreno de la literatura, proporcionándole nuevas perspectivas, nuevos modos de engarzar el relato y también nuevos temas, los correspondientes precisamente a esa nueva realidad creada. No obstante, deben ser matizadas las opiniones excesivamente rotundas sobre este último aspecto; las presentadas, por ejemplo, allá por los años cuarenta, por C. E. Magny en su conocido estudio La era de la novela norteamericana, a pesar de la novedad de sus criterios, han sido puestas en entredicho por su exagerado entusiasmo acerca de un influjo absolutamente verificable del cine en dicha narrativa. Magny intentaba mostrar, ejemplificándolo en los libros de escritores como John Dos Passos, Hemingway o Faulkner, las concomitancias del

lenguaje novelesco estadounidense con el lenguaje del cine, presumibles en rasgos tales como las descripciones escuetas, de carácter más óptico que literario, el peculiar montaje de espacios y tiempos o el uso de la elipsis, propios todos ellos del discurso fílmico y que, según el autor, iban originando en la literatura estadounidense una nueva manera de novelar, cuyo influjo se expandiría a toda la literatura occidental. Esta tendencia acabaría culminando en las propuestas del «nouveau roman»; Robbe-Grillet, por ejemplo, consideraba como meta del novelista la supuesta «objetividad cinematográfica» y llegaba aún más lejos al considerar como instrumento lingüístico más apropiado para la nueva novela el uso de un tipo de adjetivo «óptico, descriptivo, el que se limita a medir, situar, delimitar y definir». No, por tanto, un tipo de adjetivo que valore, califique, adorne o interprete. ¿Con qué intención? Evidentemente, con la de eliminar de la novela su tradicional subjetividad, tanto la del autor como la de los personajes. El novelista, en su opinión, debiera adoptar la visión propia de la cámara cinematográfica. Y esa identificación no la concebía sólo desde un punto de vista teórico, sino también práctico, en la medida en que se decidió a ponerse tras las cámaras para dirigir, en 1963, la película *L'immortelle*.

Me voy a permitir concluir, a varios propósitos, recordando algunas consideraciones interesantes de Anderson Imbert: «El cine ha influido sobre la educación visual de los narradores de nuestro siglo; educación que suele traslucirse en el lenguaje, la composición y el estilo de sus cuentos. Hemos aprendido del montaje cinematográfico, modos de ver, de contar las escenas, de ligarlas, de superponerlas. Así, con el cine a la vista como modelo, el narrador refuerza y extrema sus propios procedimientos narrativos: el ritmo, el don de la ubicuidad, la simultaneidad de imágenes, la agilidad para analizar un detalle desde muy cerca. Palabras usuales en la crítica cinemática se usan también en crítica literaria [...] El personaje queda físicamente inmóvil en el espacio y vemos las imágenes de su pensamiento en un tiempo vertiginoso; o al revés, el tiempo se detiene y vemos una laberíntica simultaneidad de paisajes. Esta coexistencia de vida interior y realidad exterior es especialmente útil en las técnicas para describir los procesos mentales».

- II -

Sobre las técnicas narrativas del relato cinematográfico y literario

1. Acerca del punto de vista narrativo

Uno de los conceptos crítico-literarios más relevantes a la hora de examinar la composición de una novela (y uno de los que la determinan de modo más concluyente) es la noción de la perspectiva narrativa. Y del mismo modo que ésta es la cuestión a la que todo novelista debe enfrentarse en primer término cuando comienza su obra, también en el cine es el punto de vista el que resuelve la esencia y belleza de lo que se nos presenta. Paralelamente, es también ésta la categoría narrativa que de modo más claro permite observar el papel que el cine desempeñó en una tradición novelesca que ya desde comienzos de siglo se ha mostrado cada vez más interesada por esta cuestión.

El primer aspecto que convendría aducir es que, respecto al punto de vista narrativo, el cine, por un lado, se ha acercado a determinadas tipologías de la novela, pero, por otro, y debido a sus peculiares características, ha aumentado su complejidad. Cuáles son estas peculiares características es algo que ha acertado a definir el crítico F. Casetti, según el cual en toda película existe «al menos un elemento que remite a la enunciación y a su sujeto y que justamente no abandona nunca el film [...] el punto de vista desde el cual se observan las cosas [...] el eje alrededor del cual giran las imágenes (y los sonidos) y que, conjuntamente, determina sus coordenadas y perfiles». Y es que, precisamente porque se trata de un medio audiovisual, el cine posee una doble dimensión, la narrativa y la representativa. Ahondando en esta singularidad, Peña-Ardid, se ha referido al modo en que se distingue la perspectiva cinematográfica de la literaria: «El concepto de punto de vista en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico; antes que nada, es, literalmente, 'un punto de vista óptico', el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira -y se da a ver- un objeto dado. Incluso si el problema de la 'perspectiva' se refiere a la actitud ideológica y a la valoración que de los hechos narrados hace un observador [...] dicha actitud viene reflejada no tanto por el contenido de la imagen como por la posición ocular y por determinados procedimientos técnicos como la mostración. El paso del punto de vista óptico al punto de vista narrativo -y con él al problema de la distribución de las informaciones en el relato- se opera, por un lado, en el proceso de montaje donde se reorganizan las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación [...]; por otro, con el concurso de los elementos auditivos y sus distintas relaciones con la imagen». Existe, pues, una combinación de elementos narrativos en el cine cuyo punto de partida son, invariablemente, las imágenes que la cámara ha filmado desde distintas perspectivas. Ese carácter ubicuo de la cámara cinematográfica, que aporta información al espectador (el cual «sabe» de la historia a través del sistema de montaje) es precisamente el que a menudo ha sido equiparado con la ubicuidad del narrador omnisciente de la novela tradicional (que ofrece una visión interna y externa de sus personajes). Ambos modos de narrar juegan con la posibilidad de ocultar información al lector/espectador.

Ahora bien, existen otros medios más rudimentarios para suplir, en el relato fílmico, la función del narrador literario: desde los intertítulos del cine mudo hasta la figura de un comentarista en persona (como el que recuperaba Fellini en *Amarcord*); con ellos se pretendía cumplir con la necesaria función de resumir parte de la acción no visualizada, transmitir los pensamientos de los personajes o situar espacial o temporalmente la acción. Posteriormente, se adoptaron otros procedimientos como los títulos iniciales y finales (que introducen al espectador en la historia o redondean su desenlace) y, sobre todo, la voz en off relatora (tan usual, por ejemplo, en el neorrealismo, por su afán documental). Esta última, en cierta medida, puede considerarse una reminiscencia literaria; a su través, el director se permite introducir un punto de vista más subjetivo que el que pueda presentar cualquier encuadre o toma. Cuando esta voz en off es la de un narrador externo a la historia contada, se está identificando con la figura del narrador omnisciente literario; en cambio, cuando es la de un personaje, equivale, combinada con determinadas imágenes, más bien a su conciencia, en forma que recuerda la de un monólogo interior.

Efectivamente, cuando uno de los personajes del film actúa también en ocasiones como narrador, la película adquiere el carácter de un relato subjetivo en primera persona. Sobre

todo, cuando la cámara se identifica también con el punto de vista de ese mismo personaje, mostrando al espectador solamente aquello que dicho personaje podría observar. El uso de este procedimiento, llamado «cámara subjetiva», a lo largo de todo un film, aunque ha sido llevado a cabo en alguna ocasión, no ha obtenido, en cambio, el efecto esperado. Si se pretendía que el espectador se identificara con el personaje, de un modo similar a lo que sucede en una novela contada en primera persona, la cámara debía mostrar continuamente a aquél, alguna parte de su cuerpo que nos recordara que estábamos viendo con sus ojos, porque de lo contrario el espectador acababa por identificarse con la cámara en lugar de con el personaje.

En realidad, del mismo modo que en la novela no se suele aplicar rigurosamente a lo largo de toda ella una focalización interna de manera que nunca se describa desde fuera a ese personaje desde cuya perspectiva se cuenta (ello sólo sucede en el monólogo interior), en el cine, si se filman largos períodos desde la posición de un solo personaje lo que sucede es que el espectador, en lugar de percibir dicha subjetividad, se habitúa a ella y acaba por perderla. En cierta manera, lo que sucede es que no puede hablarse propiamente de relato en primera persona en el cine, sino que el modo más aproximado de definirlo sería hablar de un «relato fílmico de la historia de uno que cuenta una historia desde su perspectiva». Asimismo, «en un sentido estricto, el relato en primera persona del cine sólo lo es en la banda de sonido, dado que las marcas de dicha enunciación -los déicticos- existen en la lengua, pero no en las imágenes». De otra parte, Prósper Ribes, tras exponer detallados ejemplos acerca de la utilización de la cámara subjetiva, concluye que el plano subjetivo constituye un procedimiento adecuado para proporcionar el punto de vista de un personaje, pero nunca por sí mismo y utilizado de modo exclusivo, sino sólo cuando aparece integrado en una estructura general y combinado con la presencia en la historia de un narrador.

En íntima relación con la cuestión del punto de vista, se puede afirmar que ha sido pretensión del cine casi desde sus inicios el intentar que las imágenes por sí solas fueran capaces de contar al espectador historias complejas, sin intervención mediadora de voces narradoras que explicaran los procesos psicológicos de los personajes, por ejemplo. Esa pretensión, llevada al límite, es la que ha conducido a la errónea identificación del cine, en su «decir» sólo mostrando, con un supuesto objetivismo inherente al medio. En esta dimensión influyó enormemente el cine sobre la novela moderna, en la que, durante un tiempo, se practicó una especie de ataque contra el narrador omnisciente, (nos referimos a la mentira del objetivismo narrativo y su origen cinematográfico) olvidando la crucial importancia de ese narrador implícito que es el que «monta» las secuencias literarias elegidas, en un determinado orden, para dar forma en definitiva a un universo, ya de por sí fragmentado, como es en la realidad.

Quizás el hecho de que el cine sea, en cierto modo, un arte tecnológico, puede considerarse el origen de la equivocada noción de la «objetividad» y «no manipulación» del mismo. Es como si, por ofrecer la cámara una posibilidad de reproducción fiel de la realidad, eso significara que los resultados visibles, por ejemplo, en un film, no hubieran estado expuestos a una manipulación como sucede con el lenguaje literario. Actualmente, esta concepción está prácticamente superada, pero fue lugar común durante los años cincuenta y en ella se centraron las reflexiones sobre la novela objetiva, convirtiéndose en

el argumento que permitía identificar el distanciamiento del narrador literario con esa pretendida objetividad de la cámara.

El cine indudablemente ha influido en la novela contemporánea -y por supuesto en la novela española del Medio Siglo- en ese intento tan suyo de mostrar las localizaciones exactas desde las que se ven los objetos y de justificar el hecho de que se pueda ver y desde dónde se ve. En esta línea cabe interpretar la observación de Peña-Ardid de que muchos de los personajes de las novelas de esta época se dedican a mirar por la ventana (como veremos más adelante, con un ejemplo de *Los bravos*, precisamente), aspecto con el cual se enlaza el problema del punto de vista narrativo con el del espacio, pues se conjuga la noción del personaje que mira y el lugar desde el que lo hace.

2. Acerca de la espacialización, la temporalización y el ritmo narrativo

En el último capítulo de su *Historia de la literatura y el arte*, titulado precisamente «Naturalismo e impresionismo. Bajo el signo del cine», Arnold Hauser analiza la entidad del arte cinematográfico y su relación tanto con las demás artes, como con el contexto social en que surge y se desarrolla. De este modo, y en el terreno de la literatura del s. XX, comenta la crisis de la novela psicológica en tanto que fenómeno muy significativo, una crisis que comenzaría con Proust, quien, al llevar el género a su cumbre, marcó a su vez su recta final; así, el *Ulises* de Joyce podría considerarse una continuación extremada de la novela proustiana: se elimina el argumento y el héroe y en su lugar aparece una corriente de conciencia y un ininterrumpido monólogo interior; se produce de ese modo la sensación de un movimiento continuo, de una continuidad heterogénea, de un caleidoscopio en el que se funde un mundo desintegrado. Pues bien, partiendo de tales hechos, Hauser insiste en la transformación que, en el arte del siglo XX, sufre a consecuencia de ellos el concepto de tiempo, el cual simultanea los contenidos de la conciencia, reincorpora el pasado en el presente, ofrece diferentes períodos de tiempo fluyendo a la vez y relativiza el devenir temporal, así como el espacio.

Ahora bien, la importancia de la apreciación de Hauser no estriba sólo en la definición de este nuevo concepto temporal, sino en la matización de que en tal cambio confluyen y contribuyen los principales rasgos del arte moderno, a saber: «el abandono del argumento, del motivo artístico, la eliminación del héroe, el prescindir de la psicología, el método automático de escribir y, sobre todo, [el subrayado es nuestro] el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine. El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad y cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales, en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte joven».

Hauser llega incluso a afirmar, observando las coincidencias entre los métodos técnicos del cine y las características de la nueva idea del tiempo, que «las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica; y se inclina uno a considerar la película misma como el género más representativo estilísticamente, aunque cualitativamente quizá no sea el más fecundo».

Así pues, frente al estatismo del espacio en las artes plásticas o la dirección definida (en una sucesión ordenada, al menos en un cierto tipo de literatura y hasta una cierta época) del tiempo en la literatura, en el cine, por el contrario, se alteran tales funciones espacio-temporales, en la medida en que el espacio se convierte en dinámico y, paralelamente, las relaciones temporales adquieren mayor libertad y pierden su continuidad ininterrumpida y dirección irreversible. En una película, el tiempo puede detenerse (con primeros planos), retroceder (con flash-backs), repetirse (con recuerdos), o superarse (con visiones del futuro o flash-forwards). Se pueden presentar acontecimientos simultáneos de modo sucesivo o viceversa, sucesos temporalmente distanciados de modo simultáneo, sea en doble exposición, sea con un montaje alternativo. Muchas de estas novedades han sido incorporadas a la narrativa del siglo XX gracias precisamente al cine. No puede afirmarse, no obstante, que tales procedimientos, desde el punto de vista literario, no existieran en absoluto en la literatura universal. Pero sí que es a partir de la aparición del cine cuando se generalizan y aumenta su empleo, de un modo consciente y con voluntad de cambio y modernidad, de renovación del lenguaje literario.

Siguiendo con Hauser, es importante resaltar cómo no se limita a constatar la particular conciencia del tiempo representada por el cine, sino que intenta a su vez dar una explicación filosófica sobre los fundamentos histórico-sociales de tal manifestación. Afirma así que el hombre moderno se impregna del presente inmediato (del mismo modo que en la Edad Media estaba «más allá de este mundo» o en la Ilustración se fijaba en el futuro). Gracias a las innovaciones técnicas, el hombre de hoy es consciente de cuanto sucede en otras partes del mundo en el mismo momento en el que hace cualquier otra cosa o simplemente lo está pensando; Hauser se refiere a este fenómeno como «la fascinación de la simultaneidad», origen, en su opinión, de la nueva concepción del tiempo y, por tanto, indirectamente, del modo en que el nuevo arte moderno describe la vida. Y en este punto de su argumentada reflexión, introduce Hauser su defensa del evidente influjo del cine en la literatura actual, que expresa del siguiente modo: «Esta calidad rapsódica que distingue la novela moderna claramente de la antigua es al mismo tiempo el sello más característico de la mayoría de sus efectos cinematográficos. La discontinuidad de la trama y del movimiento escénico, el carácter inesperado de los pensamientos y de los estados de ánimo, la relatividad e inconsistencia de los patrones temporales son lo que nos hace recordar en las obras de Proust y Joyce, Dos Passos y Virginia Woolf, los cortes, 'flous' e interpolaciones del cine y es sencillamente magia cinematográfica cuando Proust presenta dos incidentes, que pueden estar a treinta años de distancia, estrechamente unidos, como si sólo hubiera entre uno y otro dos horas».

Tiempo y espacio, por tanto, son conceptos fundamentales en la configuración de la novela y el cine como artes. En ambos casos se nos presentan acciones, pero en la primera se nos narran lingüísticamente y en el segundo se nos representan audiovisualmente. Éste es el motivo por el cual algunos críticos consideran que la novela ofrece mayor flexibilidad en la expresión de la temporalidad, mientras que el cine se presenta como una sucesión de representaciones de un presente. De ahí se deduce también que una novela adaptada al cine suponga la mayor parte de las veces el paso de un relato en pasado a un relato en presente, porque se pasa del telling al showing. En cualquier caso, es evidente que no se puede hacer una tajante división de estos dos elementos, sino que, antes al contrario, existe una esencial

interdependencia entre espacio y tiempo. Dicha interdependencia se establece, pues, en la medida en que el paso del tiempo se verifica en los objetos y en los personajes, pero todos ellos se mueven en un espacio determinado.

Seymour Chatman, por su parte, ha analizado las diferencias existentes entre el espacio de la historia y del discurso, tanto en el ámbito cinematográfico como en el literario y ha llegado a las siguientes conclusiones: «Así como la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, la de la existencia de la historia es el espacio. Y así como distinguimos el tiempo de la historia del tiempo del discurso, debemos distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso. La diferencia se aprecia más claramente en las narraciones visuales. En las películas, el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en la pantalla en ese momento. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla, pero que es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere». Hecha esta distinción, Chatman se introduce en un comentario acerca del distinto modo en que dicho espacio de la historia se representa en el cine y en la narrativa verbal. Frente a la literalidad del primero, en la medida en que en el cine los objetos representados, sus dimensiones y relaciones, son análogos a los de la realidad, en la narrativa verbal el espacio posee un carácter abstracto en tanto en cuanto necesita de una reconstrucción mental por parte del lector: «En la narrativa verbal, el espacio de la historia está doblemente distante del lector porque no existe la representación o analogía que proporcionan las imágenes fotografiadas en una pantalla. Si es que los existentes y su espacio se 'ven', se ven en la imaginación, transformados de palabras a proyecciones mentales. No hay una 'visión estándar' de los existentes como la hay en las películas. Mientras lee el libro, cada persona crea su propia imagen mental de Cumbres borrascosas, pero en la adaptación cinematográfica de William Wyler su aspecto ya nos viene dado. En este sentido se dice que el espacio de la historia verbal es abstracto. No es que no exista, sino que es una construcción mental y no una analogía.

Por otra parte, también es cierto que no en todas las novelas el elemento espacial tiene la misma importancia; en la narrativa social, por ejemplo, el espacio -entendido como paisaje, condiciones de trabajo, entorno, etc.- supone un elemento fundamental en la configuración ambiental de la novela. Evidentemente, en todo realismo ha existido siempre la voluntad de enmarcar al personaje en un contexto físico y mostrar sus relaciones con los demás personajes, pero en este tipo de novela ha cambiado ahora el talante del escritor. Y ese cambio se verifica, en opinión de Peña-Ardid, precisamente por mediación e intervención del cine: «Aunque no nos interesa profundizar ahora en la poética de la narrativa social, una de sus novedades en este ámbito y donde se aprecia la impronta del cine sin que se intente necesariamente emularlo en su concreción visual, es el hecho de que el espacio no se describe 'de una sola vez' -en la urgencia de localizar la historia o de caracterizar al personaje a través de sus objetos- ni se concibe como un minucioso repertorio descriptivo propio de la novela decimonónica. Se intenta, más bien, producir la impresión de que está siempre presente, recordando con más o menos insistencia que el hombre vive sumergido en él». De ahí, por ejemplo, las referencias no sólo al ámbito en que se mueve un personaje o a lo que ve, sino también a lo que queda fuera de su campo visual. Algo que hallamos en las novelas iniciales de Fernández Santos -según se verá más adelante-, pero también, por ejemplo, en gran parte de la narrativa de Ignacio Aldecoa: ambos casos muestran una visión del hombre sometido al tiempo en un espacio concreto.

Resulta evidente que mientras el tiempo empírico es objetivo, progresivo e ininterrumpible, el concepto novelístico y cinematográfico del tiempo es fundamentalmente subjetivo. A medio camino entre uno y otro estaría el tiempo dramático, que mantiene una cierta continuidad temporal, pero que tampoco coincide estrictamente con el tiempo objetivo. Pero es que, además, otro elemento que relativiza el sentido del tiempo en el cine -y que, aunque de un modo más velado, también puede ser extrapolable a la literatura- es la velocidad que se quiera imprimir de secuencia a secuencia, dependiendo de que se use un movimiento rápido o lento, cortes rápidos o largos, o más o menos primeros planos. En este sentido, y en el ámbito literario, cabe interpretar la técnica narrativa del ralenti, que nombrábamos anteriormente, como un remedo de la técnica cinematográfica de la foto-fija. Según dice Darío Villanueva, «el tiempo del relato puede hacerse mayor, por amplificación estilística, que el de la historia», y ejemplifica tal procedimiento mediante el capítulo XXIX de *La Regenta*: la descripción del Regente viendo desde el exterior de su casa cómo un hombre se desliza desde el balcón de la habitación de Ana Ozores podría considerarse una narración ralentizada que, más aún que el tempo lento, consiste en paralizar el tiempo del relato, describiendo muy minuciosamente una determinada acción. No en vano gran parte de la crítica ha hablado del precinematografismo de *La Regenta*. Otros ejemplos citados por Villanueva son el famoso episodio de la magdalena de Proust o *L'agrandissement* de Claude Mauriac, quien desarrolla a lo largo de las 200 páginas de la novela, en un solo párrafo, las sensaciones y pensamientos del protagonista en el tiempo que transcurre desde que, tras despedirse de él, su esposa e hija bajan las escaleras y se encaminan a la calle.

Sea como fuere, la utilización del recurso del ralenti en el transcurso textual (no ya tanto, quizá, en los dos últimos ejemplos citados, que son más bien una hipérbole del mecanismo, como una demostración de saber hacer narrativo) está siempre relacionada con la semántica del discurso narrativo, dependiendo de la relevancia expresiva que se quiera dar a un personaje, un objeto o un episodio. De igual forma, la expresión de la duración de las acciones, en el cine, se puede materializar a través del interior de un plano -en el que el movimiento mismo de los personajes implica el paso del tiempo-, por la duración del plano -que determina el ritmo de la película- y por el montaje.

En consecuencia, es posible, aunque no usual, que en un film coincidan el tiempo real de la acción con la duración del mismo (todo lo cual se identificaría, a su vez, con el tiempo de la percepción por parte del espectador, en una presentualización absoluta del conjunto). Esta coincidencia del tiempo de la historia y del tiempo del discurso es también posible, siempre aproximadamente, en la novela; y especialmente, la novela contemporánea se ha planteado a menudo la expresión del tiempo desde un punto de vista objetivo y subjetivo y ha desarrollado -por ejemplo, la novela española de los cincuenta- la técnica de la reducción temporal, según la cual una novela, en lugar de abarcar vidas enteras o épocas, tiende a reducir el tiempo descrito a unos pocos días o incluso horas en la vida de los personajes. Entonces, ¿qué protagonismo cabe atribuir al medio cinematográfico en la configuración de este sistema reductivo del tiempo en la novela? Es innegable, por ejemplo, la relación existente entre la pretensión de la estética neorrealista cinematográfica italiana de representar casi documentalmente la realidad, mostrando escenas cotidianas, en cortos lapsos de tiempo, y la tendencia a esos mismos rasgos por parte de la novela española de los cincuenta.

Puede suceder también que dicha reducción temporal se limite al relato primero, para, a partir de él, retroceder en el tiempo y recordar un pasado que, efectivamente, puede ocupar toda una vida (tal sucede, por ejemplo, en *Cinco horas con Mario*). En este caso, se recurre a un procedimiento de recuerdo equivalente al que se considera más característico del cine, el flash-back, mediante el cual se intenta distinguir el pasado del presente, superando las limitaciones del medio para expresar los tiempos verbales. Según Peña-Ardid: «Si el cine ha encontrado en la novela un modelo para organizar toda una trama en función de ciertas memoraciones [...] la novela imitará a su vez ese modo de actualizar el pasado con la misma y falsa nitidez aparente que el presente».

Si recordamos otros de los elementos que permiten la expresión de la reversibilidad temporal en el cine, como los retrocesos, repeticiones o anticipaciones, es seguro que se aclarará bastante el sentido de la siguiente apreciación de Peña-Ardid sobre el carácter de «código aprendido» de muchos de ellos: «procedimientos para marcar la temporalidad como el fundido en negro, el flash-back (anafórico) o flash-forward (catafórico) no serían, en ningún caso, signos fijos de un código temporal constituido, ya que sólo el contenido de las imágenes y el contexto del discurso fílmico significan, bien un hiato temporal, bien una referencia al pasado y al futuro».

La novela ha heredado del cine la estructuración temporal de la acción en tanto que sucesión de fragmentos cuyas relaciones temporales recíprocas no se especifican: se trata más bien de estructurar la trama mediante construcciones yuxtapositivas. Ahora bien, a menudo, cuando la crítica se ha enfrentado al estudio de novelas con estructuras de este tipo muy marcadas, ha utilizado términos como los de «montaje en la novela», matizables en la medida en que se habría de evitar una exagerada asociación de términos y un indiscriminado uso de los correspondientes a cada medio en el ámbito del otro, a la hora de analizar los distintos modos de desarrollarse la trama en el discurso literario y en el fílmico.

En cuanto a este último aspecto, cabría preguntarse si la novela, de igual manera que tiene una forma ya aceptada de expresar la corriente de conciencia, habría creado a su vez un modo a través del lenguaje de contar la sucesión de momentos y de acciones. Pero aunque lo hubiera hecho, los resultados no son los mismos que en el cine, porque en éste estamos habituados a las elipsis dramáticas y los cambios espacio-temporales y éstos son captados súbitamente, mientras que en la novela, el uso de procedimientos similares acentúa la dificultad de comprensión de la historia. Sin embargo, también es cierto que dichos recursos no eran completamente ajenos a la novela y, por ello, más que de influencia, habría que hablar de equivalencia.

La elipsis, por consiguiente, puede aparecer tanto en cine como en novela y puede deberse a motivos de censura o buen gusto o, simplemente, a la voluntad del autor de recortar la trama. El relato fílmico, por ejemplo, se sirve de diferentes procedimientos elípticos, dependiendo del alcance del fragmento resumido. Así, la superposición de imágenes que hagan ver los escenarios y las actividades de un determinado personaje, sin diálogos, puede retratar un período indefinido de tiempo que alcanza desde unas horas o unos días hasta varios años que conformen una etapa de la vida del mismo.

Si hasta aquí hemos tratado, al abordar los diferentes tipos de configuración del tiempo narrativo, de la temporalización lineal (aquella en que el orden temporal del discurso coincide con el de la historia) y anacrónica (cuando ambos no coinciden y el relato se presenta mediante retrocesos y anticipaciones o, en terminología cinematográfica, que en cierta medida se ha impuesto ya en la crítica literaria, flash-backs y flash-forwards), restará, en consecuencia, analizar lo que Villanueva ha denominado temporalización múltiple y definido como «un desdoblamiento espacial en el tiempo de la historia que se proyecta en sucesión en la escritura o tiempo del discurso». Efectivamente, los novelistas más innovadores han intentado, valiéndose de diversos procedimientos tipográficos, mostrar tal simultaneidad: Pérez de Ayala mediante una doble columna que ofrece dos escenas paralelas en *El curandero de su honra*, algo que también se podrá encontrar en *La saga/fuga de JB*, de Torrente Ballester, o en Cortázar, en la secuencia de *Rayuela* (capítulo XXXI) cuyas líneas pares e impares relatan historias distintas.

En cine, tales procedimientos equivaldrían a los casos en que la pantalla se divide en dos o más partes para mostrar imágenes diferentes (el ejemplo más típico es la escena de una conversación telefónica, en la que la pantalla se divide y presenta a ambos interlocutores). Pero lo más usual es la alternancia de flashes o secuencias fílmicas que suceden al mismo tiempo en espacios diferentes, técnica que a su vez puede hallarse en la novela y remite, en gran medida, a cuanto decíamos anteriormente a propósito del procedimiento de la yuxtaposición: «Los narradores interesados por el logro de la simultaneidad han acabado por preferir la articulación del texto en fragmentos más o menos extensos, como los flashes o las secuencias fílmicas, que al intercalar breves relatos de lo que va sucediendo al mismo tiempo en lugares diferentes, nos recuerdan con eficacia que lo que leemos obligatoriamente en progresión corresponde en realidad a un mismo instante».

3. Acerca de la expresión de lo abstracto y lo concreto y el problema de la descripción

Una vez esbozados los aspectos sobre técnicas narrativas, procederá ahora atenderse al problema de la descripción tanto cinematográfica como novelística, sobre todo en lo que se refiere a la expresión de lo abstracto y lo concreto, lo cual de inmediato enlaza con la cuestión de la mostración de los pensamientos y movimientos de los personajes, respectivamente.

Fue común, cuando se comparaba cine y novela, atribuir al medio cinematográfico una mayor facilidad para la expresión de lo concreto, defendiendo la práctica imposibilidad del mismo para mostrar ideas abstractas o generales. Sin embargo, no resulta tan evidente la concreción del contenido de un plano o una imagen, justamente porque la sucesión de imágenes de una película adquiere una significación (por su composición, su orden, la intencionalidad y habilidad del autor, etc.) que trasciende lo meramente representativo. En realidad, la comprensión de un discurso fílmico (si bien depende, por supuesto, de su complejidad) requiere un proceso mental en el cual el espectador, mediante el reconocimiento y la actividad asociativa y de relación del mensaje que recibe, puede llegar a percibir esa expresión de abstracciones que parecían negársele al cine, según ha quedado dicho. Es decir, la sucesión de imágenes no posee menor potencia significativa que la

palabra, aunque, eso sí, su captación por parte del espectador dependerá de su sensibilidad, su formación y el procedimiento con que el director se haya expresado, del mismo modo que no todos los lectores aprovecharán igualmente las reflexiones de un novelista si no poseen idéntica competencia narrativa. Respecto de las limitaciones del cine en lo que se refiere a la expresión de lo concreto y lo abstracto Peña-Ardid explica que «la narración cinematográfica nos sitúa ante un universo de personajes, acciones y objetos mucho más preciso y concreto que la novela, mientras que su ambigüedad es mayor cuando intenta expresar pensamientos y procesos introspectivos con la sola ayuda de las imágenes».

En lo que específicamente tiene que ver con la descripción, la crítica ha venido señalando desde finales de los años cincuenta el evidente influjo del cine sobre la novela actual, en la medida en que ésta pretende visualizar aquello que se está narrando más que recurrir a un tipo de descripción más tradicional. Ahora bien, las implicaciones de este proceso pueden ser interpretadas diversamente. Hay quien, como Lacalamita, en su estudio de la novela de la Lost Generation y de los neorrealistas italianos, considera que esta nueva visión cinematográfica de la novela ayuda a poner de manifiesto la interioridad psíquica de los personajes; y quien, por el contrario, interpreta la mera descripción de lo exterior y visual como un intento de evitar toda referencia psicológica de los mismos y toda intervención subjetiva del autor.

Ante la creencia según la cual escribir una historia para el cine permitiría sólo visualizar comportamientos y actitudes y escuchar diálogos, pero no describir, literalmente, escenas, creencia que oculta la consideración de la descripción como una de las limitaciones del cine respecto de la novela, algo que sólo los grandes maestros consiguen, Peña-Ardid tiende a relativizar el problema: «Toda imagen es en sí misma descriptiva y no tiene objeto monopolizar para la novela precisamente el concepto de descripción -que apunta en primer lugar a las representaciones icónicas-, negándose al medio fílmico ¿No habría que poner entre comillas, con mayor motivo, las nociones de espacio, acontecimiento o punto de vista aplicadas a la novela?». Tras esta apreciación, la misma autora presenta las diferencias señaladas por Jean Ricardou entre la descripción fílmica y la literaria: por un lado, mientras en la pantalla aparecen multitud de objetos, en la narrativa escrita, el solo hecho de tener que enumerarlos y/o describirlos les concede una importancia mayor y limita su extensión; y, por otro, en el primer caso, los percibimos de un modo global e inmediato -aunque sólo en un plano general, porque un primer plano de un objeto o un detalle puede ir recalcando u orientando la visión-, y en el segundo, de un modo secuencial y sintético (al describir el novelista sólo aquellos aspectos que considere oportunos).

Naturalmente, no se trata de subrayar las «carencias» de un medio respecto del otro, sino de distinguir objetivos: una descripción literaria no puede pretender sustituir lo representado, sino realzar ante el lector relaciones o cualidades de los objetos. En este mismo sentido, Seymour Chatman parte de la base de que las narraciones verbales tienen la facultad de ser «no escénicas» si así se pretende -cuando una novela sucede, por ejemplo, en el mundo de las ideas, pero no en un lugar concreto- cosa que para una película es prácticamente imposible, por la evidente necesidad del cine de mostrar el lugar en que se desarrolla (en una novela, el modo de mostrarlo sería describirlo): «el cine no puede describir en el sentido estricto de la palabra, es decir, detener la acción. Sólo puede 'dejar que sea visto'. Hay estrategias para hacerlo, primeros planos, ciertos movimientos de la

cámara y así sucesivamente. Pero no son realmente descripciones en el sentido normal de la palabra. Los cineastas pueden usar la voz superpuesta de un narrador, pero este efecto no les parece artístico y generalmente lo limitan a las presentaciones. Demasiada descripción verbal explícita implica una falta de confianza en el medio, del tipo que Doris Lessing consideraría deplorable. Así que el cine debe buscar apoyos de claro simbolismo visual».

Hay, de todos modos, un aspecto importante que distingue el funcionamiento descriptivo del cine del de la novela. En el primero, al igual que sucede, por ejemplo, en los comics, la imagen es a su vez narrativa y descriptiva, como ya anteriormente dijimos, mientras que la novela, en función de la voluntad del escritor, puede presentar la descripción tanto del espacio en que se desenvuelven los personajes, como la de estos mismos y su conducta, por separado o conjuntamente, haciendo ambas tan explícitas como se desee. Ello permite, por lo demás, que haya novelas, así las de Unamuno, en que la descripción de ambientes es prácticamente inexistente, o por el contrario, en que son fundamentales, así las de Galdós. Sin embargo, en el cine, aunque es cierto que una película puede prestar mayor o menor atención a los elementos descriptivos, es innegable que la simple visión de cualquier plano, aunque sólo pretenda mostrar la acción de un personaje, muestra también el entorno en el que se produce aquélla y, desde luego, el aspecto físico de éste.

Todas estas cuestiones adquieren especial interés referidas a las novelas denominadas objetivistas, las cuales fundamentan el relato en la descripción tan sólo de las acciones de los personajes, el lugar en que se desenvuelven y el diálogo mantenido entre ellos, dejando de lado justamente la descripción de su interioridad, que había constituido la base de la novela tradicional.

Mención aparte requiere la expresión de lo abstracto y lo concreto, de lo objetivo y lo subjetivo y, sobre todo, en el ámbito del subjetivismo, de la expresión del pensamiento de los personajes. La presunta dificultad del cine para reflejar la psicología de los personajes procede de la imposibilidad de utilizar de modo constante un punto de vista subjetivo, o de expresar la corriente de conciencia (del modo en que lo hace el monólogo interior), la memoria, la imaginación, los estados oníricos, etc. Si bien es indudable que el cine no puede mostrar directamente estos fenómenos, tradicionalmente ha recurrido a determinados procedimientos para representarlos: las sobreimpresiones, las disolvencias, el flash-back, la visualización de los sueños, etc. Cualquiera de ellos, por artificial que pudiera parecernos, no lo es más que su verbalización en una novela, lo que sucede es que en este medio lo hemos admitido convencionalmente en razón de su pertenencia a la tradición narrativa.

Pero de todos los recursos destinados a la exteriorización del pensamiento de los personajes, es la banda sonora (sea a través de diálogos, sea a través de una voz en off) la más usual y eficaz. Y, además del elemento verbal, también pueden expresarse sentimientos y sensaciones de personajes a partir de lo que éstos ven, aunque sea insinuándolo o de modo sutil. Esto precisamente es lo que invalida la identificación del cine con la psicología conductista y lo que también, en cierta medida, ha influido en la novela. Porque el cine puede transmitir los sentimientos de los personajes, y es lo que hace, mediante los aspectos no verbales del relato: conductas, percepciones, gestos, miradas o silencios, que, en una novela, habrían de ser descritos verbalmente. Ahora bien, ¿de qué

modo esta expresividad inherente a la visualización del personaje en el cine se transmite a la novela? O, planteado de otro modo, ¿cuál es la influencia cinematográfica sobre la novela en cuanto a la expresión de los aspectos no verbales del relato? Evidentemente, existe y es muy variada: por ejemplo, un personaje puede ser descrito en una narración en su aspecto o manera de comportarse mediante un referente fílmico que presupone en el lector, eso sí, una determinada competencia cinematográfica y que establece entre éste y el autor una complicidad indudable. Otra posibilidad es la individualización de un personaje a partir de un elemento físico o psicológico que le identifique, por ejemplo, en *El Jarama*, cuando Sánchez Ferlosio presenta a un personaje tan sólo como al «hombre de los zapatos blancos», como si, trasladado a la pantalla, sólo se visualizara, en un plano detalle, esa fracción de su cuerpo. Una muestra muy similar a esta última se encuentra en *Los bravos*, de Fernández Santos, según se verá más adelante.

- III -

La vinculación de Jesús Fernández Santos con el mundo cinematográfico

1. Perfil bio-bibliográfico del autor

Para el conocimiento de la obra de Jesús Fernández Santos (Madrid, 1926-1988), convendrá tener presentes algunos elementos biográficos: su familia se puede considerar perteneciente a la burguesía media de la época. El padre procedía de Cerullada, pueblo de las montañas de León, fronterizas con Asturias, geografía que tendrá presencia constante en sus obras, pues no sólo *Los bravos* es una suerte de homenaje a sus habitantes, sino que en otras muchas de sus novelas también queda representada. Tal vez se pueda decir que esa región adquiere veladamente una constitución mítica. Un segundo lugar con el que cabe relacionar la experiencia vital de Fernández Santos, y que nuevamente se vincula al núcleo temático de su producción literaria es Madrid, donde vivió la infancia, con la incidencia de la muy temprana muerte de la madre. Fernández Santos, que asistió al colegio de los Hermanos Maristas, debió habituar su carácter introvertido a la sucesión de lecciones e interminables sesiones de cine. Al inicio de la guerra civil, se encontraba en una colonia de verano de la sierra del Guadarrama, cerca de San Rafael, donde habitualmente pasaba sus vacaciones la familia. La inesperada prolongación de las mismas dio lugar a una evacuación a Segovia, donde comenzó el Bachillerato. Como para todos aquellos niños que de un modo u otro vivieron la guerra, ésta fue una experiencia decisiva en su vida y su memoria personal.

Fernández Santos ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras en 1943, en ella conoce a quienes llegaron a ser sus «compañeros de viaje»:

Del 43 al 48 data su actividad teatral como autor y director del T.E.U., junto a Florentino Trapero y Alfonso Sastre, quienes pusieron en escena obras de Claudel, Tennessee Williams, Benavente, Strindberg o Goldoni e incluso la única pieza teatral escrita por Fernández Santos, Mientras cae la lluvia, inédita, en la que actuaba el mismo Sastre. En el intento de representar La casa de Bernarda Alba, de Lorca, la intervención de la censura deshizo el proyecto y el grupo hubo de desaparecer.

En este tiempo, abandona la vida académica. Aldecoa fue uno de los primeros en dejar la Facultad. Fernández Santos se matricularía en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que era, en realidad, la recién creada Escuela de Cine, en la que ingresaron también por entonces Carlos Saura, Eugenio Martín y Julio Diamante. A partir de 1952, comienza a trabajar como director.

De la época de la Facultad procede su perdurable amistad con Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile e Ignacio Aldecoa, entre otros, que habitualmente frecuentaban las tertulias del Café Gijón a principios de los cincuenta. De ahí surgieron varias experiencias, así la creación, a instancias de Antonio Rodríguez Moñino, de Revista Española, en la que todos ellos comenzaron a publicar. Asistían también a la tertulia de las Cuevas Sésamo, donde se organizaban certámenes literarios. Escribió Carmen Martín Gaité: «Jesús Fernández Santos era un estudiante de Letras, interesado también por asuntos de cine. Modesto, tímido y burlón, huía con marcada repugnancia -característica que ha conservado siempre- de todo exhibicionismo y apenas hablaba a nadie de sus escritos».

Durante estos años, Fernández Santos realizó cortometrajes y publicó su primera novela, Los bravos, en la editorial Castalia, en 1954, gracias de nuevo a la intervención de Rodríguez Moñino. A esta primera novela siguió En la hoguera; con ella obtuvo el Premio Gabriel Miró en 1957. En el 58 editó un primer libro de relatos, Cabeza rapada, cuyos cuentos, escritos al tiempo que Los bravos, habían sido publicados en diversas revistas de la época. Paralelamente, estrenó su primer corto, España 1800. Después vendrá su primer largometraje, Llegar a más, cosa que le permite decidir su exclusiva dedicación al documental.

En 1964, su tercera novela, Laberintos, que representa el ambiente de los círculos de pintores no figurativos que el escritor conocía. Esta obra continúa el estilo y las pretensiones de las dos anteriores, dentro de la tendencia neorrealista. El hombre de los santos fue Premio de la Crítica en 1969. En esas fechas dijo:

Durante la década de los setenta se sucede la publicación del grueso de su obra: en 1970, Las catedrales, un libro de relatos que presenta una peculiar cohesión interna: cada uno de los cuentos está ambientado en una catedral diferente, pero todos están precedidos por una descripción de la misma. Algo similar sucederá con Paraíso encerrado (1973), relatos que tienen en común el hecho de desenvolverse en un mismo lugar, el Retiro madrileño. Un tercer volumen de cuentos, por último, A orillas de una vieja dama, aparece al final de la década, en 1979. En lo que se refiere a las novelas, la década de los setenta comenzó en

1971 con Libro de las memorias de las cosas, Premio Nadal y Premio Ciudad de Barcelona en 1970. De 1978 y 1979, datan La que no tiene nombre (Premio Fastenrath 1979) y Extramuros, (Nacional de Literatura de ese mismo año). Ambas corroboran la madurez del escritor.

Así contestó Fernández Santos a la tónica y difícil pregunta de por qué alguien se dedica a escribir.

Desde comienzos de los setenta, el novelista trabajó en Televisión Española. En 1977 recopila sus artículos ensayísticos Europa y algo más. Ejerció como crítico de cine en el diario El País a partir de su fundación (1975).

Fernández Santos abandona en 1982 su columna periodística e interrumpe su trabajo creativo. Una hemorragia interna le apartó de su trabajo y le puso a las puertas de la muerte. Superado el peligro inicial, declara:

Durante los años ochenta, preparó dos volúmenes que recopilan sus trabajos como articulista: Palabras en libertad (1982) y El rostro del país (1987). Sus últimas novelas continuaron editándose año tras año: Cabrera (1981), el Planeta Jaque a la dama (1982), Los jinetes del alba (1984), El Griego (Premio Ateneo de Sevilla, 1985) y Balada de amor y soledad (1987). Tras larga y penosa enfermedad, muere en 1988.

2. La importancia del cine en el contexto cultural español de los años cincuenta en adelante

Se ha podido decir a propósito de la importancia de las relaciones entre cine y literatura en los años en que aparece la llamada generación del Medio Siglo (en la que nuestro novelista, en su primera época, es incluíble): «el cine ha ejercido una influencia decisiva en la forma novelesca del medio siglo, pero su trascendencia creo que es todavía mayor porque no se trata sólo de determinar influencias directas, sino de las profundas relaciones existentes entre los cultivadores del cinematógrafo y los narradores».

El mismo crítico comenta las actividades paralelas en ambos medios por parte de algunos miembros de esa generación, citando a aquéllos que trabajaron como guionistas (Daniel Sueiro o Juan Marsé) así como el hecho de que determinadas novelas en su origen fueran guiones cinematográficos (por ejemplo La isla, de Juan Goytisolo). Fernández Santos, considerado predecesor por los narradores del Medio Siglo, ya ejercía profesionalmente como director de cine.

Aparte de estas circunstancias personales, hay otros fundamentos que explican las relaciones cine/literatura en la época. Según estudia Sanz Villanueva, en este sentido podemos esquematizar lo siguiente:

- En primer lugar, el interés y la progresiva inquietud por los temas cinematográficos hallaron cabida en ciertos medios de difusión de evidente influjo entre los jóvenes novelistas. Algunos de ellos eran revistas como *Objetivo*, publicada entre 1953 y 1955 y que defendía el neorrealismo; *Cinema Universitario*, editada, entre 1955 y 1963, por el Cineclub del S.E.U. de Salamanca; *Nuestro cine*, publicada desde 1962 y que ayudó a asentar los postulados realistas; *Cinestudio*, *Film Ideal*, *Griffith*, etc.
- En segundo lugar, existía una evidente concomitancia entre los postulados del neorrealismo cinematográfico y la estética narrativa del Medio Siglo: temas extraídos de la vida rural, protagonistas que no han de ser forzosamente actores profesionales, predominio del espacio real mediante el rodaje en exteriores, huida del lenguaje convencional y escaso contraste de la técnica cinematográfica.
- En tercer lugar, puede afirmarse que el cine comenzó prácticamente antes que la novela a retratar críticamente la realidad: *Esa pareja feliz*, por ejemplo, de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, fue rodada en 1951 y estrenada en el 53, y *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, es también del 53; ambas muestran ya la dureza de la vida rural y el problema de la emigración y de la vida y el trabajo en las ciudades.
- En cuarto lugar, se conocía y ensalzaba el cine italiano (aunque quizá fuera más conocido por alusiones en libros o revistas que directamente a través de películas) y de hecho fue un tipo de cine que influyó, según ellos mismos han confesado, en aquellos por entonces jóvenes novelistas: en 1950 se estrenaron, por ejemplo, *Roma, città aperta*, de Rossellini y *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica y, tres años más tarde, ya en el ámbito de la cinematografía española, *Bienvenido, Mr. Marshall*, de Berlanga.
- Por último, en los años cincuenta tuvieron lugar algunos acontecimientos que contribuyeron a crear un favorable ambiente literario-cinematográfico: la I Semana de Cine Italiano, en 1951, que se encargó de difundir el neorrealismo; la creación y proliferación de numerosos cine-clubs; y, sobre todo, las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca (1955) que, por su trascendencia, comentaremos más adelante.

Puede hablarse de una cierta simultaneidad entre determinados sucesos cinematográficos y literarios. En 1955, por ejemplo, coinciden la publicación de *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio y el estreno de *Muerte de un ciclista*, de J. A. Bardem (siempre crítico para con el cine español), de quien se ha podido decir que «era el equivalente en el celuloide de las novelas antiburguesas de los hermanos Goytisolo y [que] guarda cierto parecido con los libros de García Hortelano». Bardem, en efecto, le reprochaba al cine español el que mostrara repetidamente una imagen adulterada de la realidad, el que un espectador de películas españolas no pudiera saber por ellas cómo vivían en verdad los españoles, el falseamiento, en definitiva, de la visión del mundo. Esta queja enlaza justamente con la de aquellos novelistas que pretendían también ofrecer un retrato veraz de la auténtica España. No en vano se suele considerar tanto a Bardem como a Berlanga como los correspondientes, en cine, a los cultivadores de la novela social, con unos mismos objetivos artísticos. Además del ejemplo ya citado de *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor*, también de

Bardem, retrata perfectamente el ambiente provinciano y el miedo a la soltería que aparece a su vez en algunas de las primeras novelas de Carmen Martín Gaité.

Se ha referido Sanz Villanueva al Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, inicialmente convocado en el 54 para que tuviera lugar en el 56, siendo rector de la Universidad Central Laín Entralgo, y que después de todo no llegó a celebrarse, pero cuyas propuestas de debate evidenciaban la confianza en un renacer de la cultura a manos de los jóvenes universitarios y que hubiera tenido, de haberse celebrado, una significación similar a la que tuvieron las Conversaciones de Salamanca, organizadas, como decíamos, en mayo del 55 por el cine-club de aquella ciudad y al amparo de su universidad. A propósito de lo que significaron estas Conversaciones en el desarrollo del cine español, es opinión común que lo acordado durante su transcurso sobrepasó con creces a lo que se habían propuesto sus organizadores. César Santos Fontenla, en su ensayo *Cine español en la encrucijada* resume el contenido de las discusiones y preocupaciones que motivaron a los participantes: «En un llamamiento que firmaban Basilio Martín Patino, Joaquín de Prada, J.A. Bardem, Eduardo Ducay, Marcelo Arroita-Jáuregui, J. M^a Pérez Lozano, Paulino Garagorri y Manuel Rabanar Taylor se decía: '[...] El cine es la fuerza de comunicación y entendimiento humano más eficaz que ha producido nuestra civilización. Por eso el cine es nuestro arte. [...] El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es ese testigo de nuestro tiempo que nuestro tiempo exige a toda creación humana. Dotar de contenido a ese cuerpo deshabitado del cine español tiene que ser nuestro propósito. Contenido que debe inspirarse en nuestra tradición genuina (pintura, teatro, novela)».

En este marco de intenciones y buenos propósitos para el cine español, el neorrealismo se consideraba entonces uno de los caminos posibles a seguir, probablemente el más acertado, no en un sentido mimético, sino más bien entroncándose en la tradición literaria y pictórica nacional. Apoyaba la celebración de aquellas Conversaciones, que podrían considerarse, como las ha calificado Agustín Sánchez Vidal, «un prólogo cinematográfico» de la ruptura de las nuevas generaciones frente al Régimen, la consolidación de una recién aparecida promoción de cineastas que había surgido de las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Su papel en la dirección de cine-clubs y de revistas especializadas sobre cine como las anteriormente citadas prepara la labor de revisión profunda del cine español que llevaron a cabo las jornadas salmantinas. En éstas se reivindicaba un sentido realista del cine, la reforma del código de censura y de organización de cine-clubs, la ayuda estatal al I.I.E.C. y un sistema de protección estatal al cine más justo y eficaz. En cuanto a los resultados obtenidos, según describe Rodríguez Lafuente: «Las consecuencias de estas Conversaciones, si bien no tienen resultados prácticos inmediatos, significan la rotura definitiva de la industria cinematográfica española en dos modelos radicalmente distintos. En efecto, por un lado quedará el modelo oficialista, de pura evasión, en el que prevalecen los géneros de siempre, con el mismo tono de anacronismo y decadencia: comedia rosa, valores religiosos e, incluso, el recién incorporado cine-con-niño [...]; y por otro un tipo de cine que denuncia y ahonda en la compleja realidad política y social española con la cautela, siempre, de la acechante censura y las constantes prohibiciones».

El cine español renace, internacionalmente hablando, en esta época, aunque no se debe olvidar el efecto provocado durante todo este tiempo por la censura y la autocensura,

fenómeno paralelo al literario. Como tampoco puede dejarse de lado la oposición manifiesta entre el cine extranjero (americano fundamentalmente) y el nacional, así como el modelo del cine italiano y francés y, sobre todo, la inmensa frecuentación cinematográfica en nuestro país a lo largo de estos años. La cinefilia de los cincuenta en España era un hecho evidente. Vázquez Montalbán la ha explicado así: «Éramos conscientes de que había otro mundo, otra realidad y, en cierto sentido, eso nos forzaba a ser drogadictos de cualquier posibilidad, de cualquier ventana abierta a la evasión. Y quizá algún día, a través de ese mecanismo, podamos explicar por qué fuimos tan cinéfilos, por qué buscábamos en las salas oscuras de los cinematógrafos aquellas realidades brillantes alternativas, aquel mundo en technicolor o en un privilegiado claroscuro que no se parecía en nada a la realidad cotidiana que encontrábamos cuando salíamos de los cines».

Primero, pues, como meros espectadores, y después ya como creadores, es evidente la importancia que en la formación cultural del escritor de la generación del Medio Siglo tuvo el medio cinematográfico, un hecho generalizado que ha sido aceptado por la crítica y del que el caso de Fernández Santos puede resultar ilustrativo.

3. La actividad cinematográfica de Fernández Santos

A pesar de que finalmente la dirección cinematográfica constituyó su principal medio de vida, Fernández Santos siempre confesó que sus inicios en el cine fueron motivados por su situación económica y, al mismo tiempo, siempre consideró su dedicación al mismo como una profesión secundaria respecto de su vocación novelística. Con todo, ello no le impidió reconocer que las claves de su obra narrativa debían mucho al conocimiento de la realidad que le proporcionó su actividad cinematográfica y, en especial, aquella que se desarrolló en el ámbito del cine documental. En una entrevista reconocía la deuda que lo ataba al cine: «Vas a terminar por preguntarme por la influencia del cine en mi obra y te diré que toda. El cine americano y el neorrealista, es evidente».

Además de pertenecer a la generación literaria del Medio Siglo, y por lo que a su actividad como cineasta se refiere, Fernández Santos puede considerarse miembro de la promoción fílmica de Carlos Saura, José Luis Borau, Julio Diamante y E. Martín, entre otros:

No es ajena a esta relación con todos ellos la amistad que unía a Fernández Santos y José Luis Borau. En la monografía que sobre éste ha escrito Agustín Sánchez Vidal se afirma que Borau comparte muchos de los rasgos que caracterizan a la generación del Medio Siglo, en la que podría incluirse en calidad de cineasta, opinión que es también compartida por Carmen Martín Gaité: «En eso (el hecho de que los personajes ocupen situaciones marginales y exista un abismo entre sus aspiraciones y lo que llegan a conseguir) se parece también a Jesús Fernández Santos, del que era muy amigo y con el que llegó a colaborar, de ahí ese escepticismo, con un sentido del humor sordo». En efecto, además de dirigir, Borau había escrito guiones en colaboración: con Fernández Santos Vía

muerta (que contaba la historia de un opositor) y Cien dólares al mes (sobre una chica que decide casarse con un soldado americano y las repercusiones familiares de tal decisión). Los guiones se hicieron, pero no así las películas. Lo mismo sucedió con un proyecto que no llegó a cuajar, también con Fernández Santos, que había de titularse Félix. Por lo general, las iniciativas de Borau con Fernández Santos, Basilio Martín Patino, Enrique Torán y Adolfo Marsillach fracasaron. En cambio, Enrique Torán sí llegó a trabajar como director de fotografía junto a Teo Escamilla, en el primer largometraje que dirigió Fernández Santos: Llegar a más, de 1963.

Con anterioridad, en 1959, había ofrecido un documental, España 1800, que llevaba por subtítulo «Un ensayo cinematográfico sobre Goya y su tiempo». Lo que con él había pretendido hacer era en realidad un homenaje a Goya, dando a conocer su obra y los lugares en que ésta y la vida del pintor se desarrollaron. Junto a esta primera intención, se advierte también una pretensión de mayor alcance:

España 1800 (premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y del Sindicato Español del Espectáculo) fue poco después secuestrada por la Dirección General de Seguridad por motivos de censura y hubo de ser retocada hasta conformar una nueva versión que pasó a llamarse Goya y su tiempo (Premio del Festival de Montecarlo 1960).

Del mismo año que este primer documental son también los titulados España. Fiestas y castillos y El Greco, (este último Premio de la Bienal de Venecia 1959). El personaje del Greco tenía ya desde entonces para nuestro autor una significación especial (posteriormente habría de protagonizar una de sus últimas novelas). Lo prueba el hecho no sólo de que le dedicara el segundo de estos documentales, sino también el que el titulado España. Fiestas y castillos comenzara curiosamente haciendo referencia a uno de los cuadros más conocidos del pintor, según se advierte en el guión:

Con posterioridad a estos tres documentales, Fernández Santos acometió la tarea de realizar su primer y único largometraje. Rodado en los exteriores de Madrid, y con diálogos breves y sencillos, *Llegar a más* relata las aspiraciones truncadas de un joven madrileño a principios de los sesenta que, soñando con «llegar a más», acaba delinquiendo y cerrándose así las puertas de un futuro ya de por sí inalcanzable. El título de la película coincide curiosamente con el de uno de los relatos incluidos en *Cabeza rapada*. Por su parte, *Llegar a más*, aunque le llevó a Fernández Santos cuatro años de trabajo, no obtuvo ningún tipo de resonancia crítica y además supuso un fracaso económico para la productora. No obstante, Santos Fontenla, en su estudio ya citado, hablaba de la película y de su realizador al referirse a los «jóvenes directores» en los que se centraba, entonces, la esperanza del cine español del futuro: «Un primer intento de retorno a un neorrealismo tardío, del que pudieran ser muestras films como los de Fernández Santos -*Llegar a más*- o Julio Diamante -*Tiempo de amar*- parece estar en vías de abandono, al propio tiempo que se anuncia en el extremo opuesto un acercamiento a un realismo no naturalista del que podrían considerarse piezas claves los dos films realizados a partir de obras de Gonzalo Suárez, *De cuerpo presente* (Eceiza) y *Fata morgana* (Aranda). Entre estas dos tendencias opuestas se sitúa *La tía Tula*, de Picazo». A pesar de todo, tras escribir el guión y dirigirla, su autor se lamentaba de lo difícil de la empresa acometida:

El novelista insiste en la dificultad de compatibilizar la labor de realizar un largometraje, que absorbe al autor en exceso, con la literatura. Por ello tuvo que elegir y optó por no continuar dirigiendo largos, aunque sí seguir con el cine corto, respecto al que reconoce una enorme deuda en varios sentidos: el que le ha permitido conocer y descubrir España, y, a la vez, el que le ha proporcionado el tiempo necesario para dedicarse a escribir y, lo que es más importante, «una infinidad de ideas para concebir cuentos y novelas que luego desarrollaría». De este modo se entiende que Fernández Santos no considere el cine en tanto que una actividad menor, sino que, por el contrario, acuda a él como un medio que le aporta la tranquilidad y el respaldo económico que le permiten dedicarse a su auténtica vocación, que es la literatura. A juicio de Rodríguez Padrón: «No existe divorcio alguno entre ambas actividades, literatura y cine alternan perfectamente en su trabajo y materiales de una y otro le sirven indistintamente a su autor».

Como ha quedado dicho, fueron numerosos los documentales realizados por nuestro autor, pero entre ellos conviene destacar, además de los ya citados, algunos de los dedicados a los más grandes escritores: Miguel de Cervantes (1964), Lope de Vega (1964) y Gustavo Adolfo Bécquer (1966), de todos los cuales se conserva copia del guión en la Biblioteca Nacional. Muchos de estos documentales fueron, a partir de un determinado momento, fruto de la colaboración de Fernández Santos con Televisión Española, para la que trabajó entre finales de los cincuenta y durante la década de los sesenta. Su vinculación con el medio televisivo fue más estrecha sobre todo a partir de la fundación de la Segunda Cadena, en 1966. Recuerda Salvador Pons, director de la empresa en aquel tiempo: «Cuando me encargaron sacar adelante TVE-2, sin recursos técnicos casi y abrumados por problemas organizativos, hubo que apoyarse en hombres de la Escuela Oficial de Cine más o menos bisoños, y de la mano de Mario Camus y Ramón Masats vinieron Jesús Fernández Santos con José Luis Borau, Pío Caro, Pedro Olea, Antonio Drove, Claudio Guerín,

Josefina Molina, Jesús Aguirre... Nos preocupaba en aquella audaz empresa de la segunda cadena ahondar en las raíces culturales de nuestro país, buscando sus señas de identidad en paisajes, ciudades, historia y literatura que nos fueran propios». En esa tarea intervino el novelista dirigiendo el espacio *La víspera* de nuestro tiempo, serie de trece documentales sobre escritores contemporáneos y museos y ciudades españoles, que consiguió el premio a la mejor serie de televisión. De entre éstos quizá deban ser recordados especialmente *La Soria* de Machado, *Tres horas en el Museo del Prado* (a partir del libro de Eugenio d'Ors) y *Elogio y nostalgia de Toledo* (de 1966, basado en textos de Gregorio Marañón y Premio Riccio d'Oro de la televisión italiana).

Fernández Santos siempre trabajó en el campo del documental de inspiración literaria y se mantuvo fiel a su vocación de animador cultural, que fue la que le impulsó a idear otra serie como *Los libros*, en la cual, entre otros muchos, recreó *La fontana de oro* de Galdós.

A pesar de su dilatada experiencia, o quizá precisamente a causa de ella, siempre que el autor ha hablado sobre su dedicación al cine, ha insistido en la dificultad que entraña dedicarse a él en España, dada la carencia de recursos económicos. En lo que tiene que ver con la compatibilidad de su dedicación al cine y a la literatura permanentemente se reafirmó en la opinión anteriormente señalada:

Es evidente, por tanto, y el propio Fernández Santos así lo ha reconocido, que fue precisamente el puntual conocimiento que de la realidad le proporcionó su trabajo en el mundo del cine aquello que le permitió hallar las claves de su universo novelístico. Su narración surge así como el medio más idóneo a fin de reflejar e interpretar esa realidad vista y vivida a través de la cámara.

4. Fernández Santos, crítico de cine

Hay que diferenciar, por una parte, lo que constituye la obra crítica periodística, de reseña de películas, de Fernández Santos, tarea a la que se dedicó entre 1976 y 1981 (diario *El País*), y, por otra parte, la serie de artículos que con relación a temas cinematográficos fue publicando y recopiló en sus libros de ensayo (Estas compilaciones no son completas).

La labor de Fernández Santos en estos años fue bastante prolífica (una media de unas noventa reseñas anuales). En 1979, sin embargo, sus colaboraciones fueron algo más escasas, al tiempo que participaban también como críticos de cine Augusto Martínez Torres y Pérez Ornia. En 1980 y 1981, recupera el narrador su anterior ritmo de publicación de reseñas e interviene, junto a Italo Calvino, entre otros, en el jurado de nueve miembros que habría de calificar las veinte películas que optaban al León de Oro del *IL Festival Internacional de Cine de Venecia* de 1981, desde donde escribirá como enviado especial. Ésta era la primera ocasión en que actuaba como miembro del jurado de un Festival de Cine, aunque en realidad había asistido a otros muchos como corresponsal del periódico: concretamente, a los certámenes XXIV, XXV y XXVI del Festival de Cine de San

Sebastián, en septiembre del 76, 77 y 78, y a los de Valladolid y de Cannes, en abril y mayo de 1977. Cuando en 1982 Fernández Santos se retira, fue sustituido definitivamente por Diego Galán.

En conjunto, su trabajo como crítico cinematográfico, que suma un total de cuatrocientas cincuenta y cuatro reseñas, posee un interés nada desdeñable en cuanto a la conformación de su particular visión del mundo cinematográfico. En el apéndice puede encontrar el lector el listado de todos esos textos con título y fecha de aparición del artículo, así como la película objeto de crítica y el director de la misma. Un examen de ese listado puede dar idea clara de la heterogeneidad de los filmes reseñados al igual que de la variedad temática. Un breve muestreo permitirá hallar, por ejemplo, una reflexión sobre la viabilidad de la adaptación de una novela ya clásica de nuestra literatura reciente como el Pascual Duarte o de una novela picaresca como La lozana andaluza; sobre la obra de ese maestro incomparable del cine que fue Charles Chaplin; sobre personajes o directores ya míticos como James Dean, Mae West o Alfred Hitchcock; sobre el cine-reportaje a propósito de El desencanto de Chávarri y Caudillo de Martín Patino y el cine-encuesta a propósito de España debe saber; sobre la vigencia del cine soviético; sobre el western como género cinematográfico; sobre el poder del cine en su época dorada; la reivindicación del cine español de autor; la admiración por el cine italiano y francés de la época, reflejada en las reseñas de los films de Pasolini, Bertolucci, Fellini, Truffaut, Chabrol o Godard; sobre la obra de Buñuel; sobre el humanismo de las películas de ciencia ficción; el análisis de películas míticas como El último tango en París, Lo que el viento se llevó, Johnny Guitar, Espartaco o Solo ante el peligro; la reivindicación de la cinematografía europea de los años 50; la tarea del escritor que se enfrenta como director a la adaptación de su obra al cine, a propósito de Peter Handke; el cine político y la dificultad del tratamiento de un tema histórico en el cine; el cine joven alemán y la obra de Fassbinder; la pervivencia del neorrealismo y la personalidad de la Magnani; los problemas del género policiaco, literario y cinematográfico, en España; el alcance y valoración de las distintas películas españolas que se fueron estrenando durante esos años...

En diversos artículos, el novelista, ya sin la premura que la crítica más cotidiana impone, sea literaria o cinematográfica, ha hecho entrega de sus opiniones acerca del arte del cine. En un artículo titulado «Cine y literatura» (el primer año de la emblemática Revista Española) el joven autor intenta discriminar el sentido de ambas artes, partiendo de la base de que «en la medida que los distintos modos de creación artística tienen una sustantividad estética propia, puede plantearse la distinción y relaciones entre Cine y Literatura». Ahí mismo alude a la vieja dualidad preconizada por Lessing: el punto de partida de su reflexión consiste en la pretensión por parte del cine de hallar un arte puro, intento que, a su juicio, no ha dado ninguna obra maestra:

Si en el anterior tipo de expresión cinematográfica hemos visto que se difuminaba el parentesco con lo literario, no sucede lo mismo en la tendencia opuesta, esto es, en la representación del movimiento. En este punto enlaza Fernández Santos, por la combinación de acción y palabra, con el arte teatral, respecto del cual comenta la inicial dependencia que mantuvo el cine con él y su posterior «liberación»:

Por último, se refiere al problema de las descripciones, aspecto en el que, en su opinión, la novela se distingue del cine por la concreción visual de éste, que impide una interpretación subjetiva como es propia de la narración literaria. Así concluye Fernández Santos este temprano artículo:

En una ocasión, a propósito de la reseña de dos ensayos dedicados al cine político, se refirió al viejo problema de la relación cine y política, reclamando para el primero la posibilidad de ser político a los ojos del «nuevo» espectador de hoy. También en 1976, cuenta en otro artículo, tal si de una narración se tratara, los comienzos del cine como industria y espectáculo de masas, en los años veinte, con las figuras de los productores Cecil B. de Mille y Adolph Zukor o de los actores Mary Pickford o Charles Chaplin como telón de fondo. Igualmente, dedica otros artículos a personajes emblemáticos. En «El retorno de Mae West», al hilo de la reaparición cinematográfica de la estrella a sus ochenta y cinco años, el autor recuerda la significación de su figura y rememora algunas de las películas que protagonizó; las relaciones de Rossellini con el movimiento comunista, a raíz de la realización por parte de éste de un programa televisivo sobre la vida de Carlos Marx, son analizadas en «El joven Marx visto por Rossellini»; y, ante la muerte de Fritz Lang, aparece también un artículo in memoriam, titulado «Las tres luces de un maestro del cine», en el que recuerda y ensalza su obra. Ya en 1977, Fernández Santos hacía la crónica de la VI Semana del Cine Francés en España y escribía un artículo-homenaje a Luis Cuadrado, uno de los más importantes directores de fotografía del cine español de los últimos años (con el que había colaborado también él). Durante la celebración en Madrid, en 1980, de dos ciclos cinematográficos, uno dedicado a Rossellini, más bien un homenaje, y otro al terror y al cine de anticipación, Fernández Santos escribe un artículo titulado justamente «De Rossellini al cine de ciencia-ficción», que supone en última instancia una alabanza de la obra del cineasta italiano, del que siempre se ha confesado admirador. De esa misma fecha es también el largo artículo «Ochenta años de crisis y esperanzas del cine español», en el que realiza un repaso de la historia de nuestro cine, desde Segundo de Chomón, que rueda sus primeras películas pocos años después de que los hermanos Lumière patentaran su invento, hasta esa década de los ochenta en que el director general de Cinematografía vigente aplica nuevas normas para intentar solucionar viejos problemas. Un año después, Fernández Santos reflexiona sobre el fenómeno de los Oscars y la escasa representación del cine español en los mismos; la avalancha de reposiciones que inunda los cines en época estival, convirtiéndolos en meras cinematecas de otros tiempos pasados y mejores; y la historia de un género cinematográfico por antonomasia como es la comedia musical americana, a partir de la retrospectiva que sobre la misma realiza la Filmoteca Nacional.

En esos años, Fernández Santos también había escrito otros artículos sobre cine, que sí fueron reunidos en libro: Palabras en libertad. Los que escribió posteriormente quedaron recopilados en El rostro del país. Los primeros están englobados bajo el epígrafe «El teatro de los pobres». Se trata de ocho artículos que versan sobre diversos aspectos del mundo del cine; en el que los encabeza, con idéntico título al del conjunto, «El teatro de los pobres», el

autor cuenta la llegada a España del cinematógrafo a finales del XIX, con la euforia inicial, contrastándola críticamente con la situación actual de declive del mismo. Los artículos siguientes están dedicados a diversas figuras emblemáticas del cine universal: actores, directores, críticos o escritores especialmente relacionados con el medio. «La dignidad de Chaplin», escrito a raíz de la muerte de Charlot, supone una original comparación de este genial actor con uno de los personajes más representativos de nuestra literatura, el Quijote; en «El ángel azul», «Visconti, en la vida y en la muerte» y «El ídolo caído», Fernández Santos realiza un repaso de la obra de realizadores como Joseph von Sternberg, Luchino Visconti y Carol Reed, respectivamente, insistiendo curiosamente en la decadencia de sus últimas películas; en un tono similar se desarrolla «El final de una carrera», la de la malograda actriz Jean Seberg. Mientras que el dedicado a la memoria de Alfonso Sánchez tras su muerte, «Desde Lido, para Alfonso», está imbuido de una profunda admiración por la profesionalidad y dedicación de este crítico, en el que el propio Fernández Santos se reconocía. Finalmente, «El mensaje en la botella», dedicado a perfilar la figura de Graham Greene, es probablemente el artículo que más directamente se ocupa de la relación entre un escritor y el cine, en la medida en que Greene fue además de novelista, asiduo espectador cinematográfico, crítico después, y finalmente guionista. De nuevo aquí se puede hallar en las palabras de Fernández Santos, cuando comenta la labor como crítico de Greene, un velado sentimiento de identificación:

Tras comentar brevemente la relación de Greene como guionista con diversos directores, entre ellos el anteriormente mencionado Reed, Fernández Santos concluye su artículo con una interesante argumentación sobre el modo en que el espectador/lector recibe y juzga películas y novelas:

Por otra parte, respecto de los artículos sobre tema cinematográfico escritos en su mayoría entre 1983 y 1986 y recogidos en *El rostro del país*, es curioso observar cómo aparecen algunas ideas que se han convertido casi en un leit-motiv del autor. Así, por ejemplo, el escepticismo con que enfoca el negro porvenir del cine como espectáculo y con que analiza las causas de su crisis actual en el marco de la crisis general (en «Un año de cine» y «El cine del porvenir»); el retorno a la cuestión de los inicios del medio en nuestro país, así como el repaso de la evolución histórica y la situación actual del cortometraje y el documental como géneros cinematográficos (en «La galaxia de la imagen»); la experiencia del propio escritor como miembro del jurado del Festival de Venecia (en «Festivales de cine») y el análisis en concreto del de San Sebastián y la situación del cine español (en «Todo el año es festival»); la admiración por un director de calidad indiscutible, en este caso Luis Buñuel, del que recuerda la obra a raíz del retorno de sus restos a España (en «Calle y muralla»); o finalmente, a partir de la evocación de la obra cinematográfica de René Clair, escritor frustrado que cambió su oficio por el cine, de nuevo las relaciones entre estos dos medios de expresión, en «Cine y literatura», donde expresa del siguiente modo el alcance de la obra de Clair:

No fue, ciertamente, Fernández Santos, un crítico cinematográfico de columnas previamente acordadas. Y si bien no es posible reconstruir su trabajo ensayístico cinematográfico en forma de teoría propiamente dicha, sin embargo habrá de ser tenido en cuenta como uno de los escritores españoles que mejor han pensado acerca de este arte.

5. La adaptación de novelas de Fernández Santos: Extramuros y Los jinetes del alba

Las dos novelas cuyos títulos aparecen en el encabezamiento de este apartado son las únicas del conjunto de la obra del novelista que han sido adaptadas al cine. La primera de ellas, Extramuros, había sido publicada, recordemos, en 1978, año en el que obtuvo, a su vez, el Premio Nacional de Literatura.

Fernández Santos concentra la acción de Extramuros en un pasado lejano, entre finales del s. XVI y principios del XVII, en plena decadencia de los Austrias. Así, en la novela, el esbozo de una sociedad en crisis se complementa y perfila con el conflicto de los personajes, una historia de amor heterodoxo entre dos monjas de un convento al borde de la ruina. La trama, por tanto, gira en torno a dos cuestiones fundamentales: por un lado, la relación amorosa y la reflexión que sobre la misma hace la narradora, y, por otro, la historia de una falsa posesión divina en la persona de una de ellas, la que será denominada «la santa», en el intento de salvar al convento de la miseria que le amenaza. Con la ayuda de la hermana narradora, la santa hiere sus manos, día tras día, haciendo creer al resto de la comunidad que se trata de los estigmas de Cristo, las llagas que aparecieron tras ser crucificado y que Él ahora materializa en su cuerpo. El rumor del «milagro» hace crecer la fama del convento, aumentando dádivas y limosnas y provocando incluso el ingreso en él de la hija del Duque, protector y benefactor de la Orden. Con su llegada, comienzan las intrigas de poder ante la elección de una nueva priora, hasta que una secreta denuncia lleva a la santa y a su enamorada encubridora al severo examen de un juicio inquisitorial. Tras meses de encierro, la santa será condenada al aislamiento en otro convento y la hermana a diversos actos de penitencia; antes de llegar a poder cumplirse la sentencia, sin embargo, la progresiva infección de las heridas hará que la santa halle la muerte en su propio convento, en compañía de su hermana.

Ambas tramas, la historia amorosa y la de los falsos estigmas, con las consiguientes acusaciones de mixtificación, se entrelazan armoniosamente en el relato, unidas por las reflexiones de la hermana narradora; y todo ello a través de una prosa poética que evoca el estilo literario de la época y que es, sin duda, uno de los mayores logros de la novela.

Algunos años después de su publicación, el cineasta Miguel Picazo Dios, amigo y compañero de Jesús Fernández Santos, se interesó por llevar a la pantalla la obra y, tras largas conversiones, el autor le concedió total libertad para la confección del guión. A partir del mismo, escrito por tanto por el propio director y del cual se conserva una copia en la Biblioteca Nacional fechada en 1985, el mismo año en que se estrenó la película, extraemos las reflexiones que se siguen acerca de su mayor o menor adecuación al texto original en cuanto al diálogo, la acción, la ambientación o la caracterización de los personajes.

En el artículo ya citado de Norberto Mínguez Arranz en que analiza el paso del medio literario al fílmico a través de la novela de Juan García Hortelano *Nuevas amistades*, hallamos una reflexión acerca de los cambios que suele sufrir un relato cuando es vertido al cine, que citamos a continuación:

En el caso que nos ocupa, la principal transformación que ha sufrido el relato inicial ha sido sin duda el paso de una única voz narradora a partir de la cual se nos cuenta la historia en la novela, a una multiplicidad de voces a través del diálogo y la voz en off en la película. En ésta, efectivamente, el diálogo, que reproduce fielmente el espíritu y el lenguaje de la obra, ha sustituido el carácter autobiográfico de la narración original; pero quizá precisamente para no dejar de lado la subjetividad de que aquélla se veía imbuida gracias al uso de la primera persona, el director ha incorporado, como decíamos, el recurso a una voz en off de una de las hermanas protagonistas, que si en algunas ocasiones sirve para expresar sus sentimientos y temores, en otras es utilizada también con una función meramente narrativa. Véanse dos ejemplos de ambos casos:

Según puede observarse en la cita anterior, la película introduce otro aspecto novedoso respecto a la novela; si en ésta todos los personajes eran anónimos, en aquélla se ha optado por dar nombre a las dos hermanas protagonistas, para facilitar la referencia a las mismas: así, la hermana narradora se ha convertido en Sor Ana y la santa en Sor Ángela, interpretadas en la pantalla por Carmen Maura y Mercedes Sampietro, respectivamente. Por lo demás, la película ha seguido fielmente la estructura narrativa inicial, la evolución temporal de la acción, cronológicamente lineal, y la representación del espacio; en este último aspecto, contrariamente a lo que sucede en algunas adaptaciones de relatos que se desarrollan siempre en un mismo escenario y en que el director introduce episodios que permitan ubicar la acción en otros distintos para dar movilidad al conjunto, Picazo opta por respetar en todo momento el espacio de la novela y así la acción transcurre íntegramente en el interior del convento, a excepción del viaje que las dos hermanas realizan a la

Hospedería del Santo Oficio, con motivo del proceso inquisitorial a que se ven sometidas y que permite un cambio de escenario, presente también en la novela. Del mismo modo, también resulta mucho más explícita en la película la relación amorosa que se establece entre las dos hermanas, por la sencilla razón de que la vemos representada ante nuestros ojos y no sólo la intuimos por referencias más o menos claras en el texto.

Pero, en cualquier caso, se ha respetado, y ello es lo realmente importante, el espíritu de la novela en lo que constituían sus dos ejes principales: por un lado, la evolución de la trama y su significación (el tipo de relación amorosa entre las hermanas y los falsos estigmas divinos en la figura de «la santa» y sus implicaciones) y, por otro, el preciosismo del lenguaje que, a pesar de su aparente sencillez y espontaneidad, denota una madurez estilística por parte del escritor que el director ha sabido trasladar a la película, mediante la transcripción en forma dialogada de fragmentos prácticamente íntegros de la novela. Así puede observarse en las citas siguientes, que corresponden al final de la novela y de la película, respectivamente:

No cabe atribuir el mérito de la película, a pesar de ello, meramente a su dimensión literaria, pues aunque ésta venga avalada por el prestigio de la novela, no hay duda de que, unidas a ella, la excelente interpretación de las actrices protagonistas y la labor de ambientación y de realización del director son las que permiten considerar la Extramuros de Picazo como una acertada versión en pantalla de la Extramuros de nuestro autor.

En 1990, Vicente Aranda llevó a cabo la adaptación cinematográfica para una serie de televisión de la novela de Jesús Fernández Santos *Los jinetes del alba*, una historia, ambientada en el mítico ámbito astur-leonés recurrente en su obra, que recrea los sucesos de la revolución de octubre del 34, preludio ya de una inminente guerra civil. Ahora bien, no son tan sólo el mundo rural o el de la montaña los que aquí aparecen, sino que la acción se desarrolla, además, en un viejo balneario, las Caldas, y en una innominada capital de provincia. Se expone así el enfrentamiento entre los propietarios de dicho balneario y la gente más humilde de los alrededores, entre los que se encuentran algunos de los instigadores de la revolución de octubre del 34 que le sirve de marco.

Se trata, en realidad, de una reflexión sobre las circunstancias que condujeron a tal estado de cosas, a través de una concepción cíclica de la historia, en la que los sucesos se repiten ineludiblemente.

En esta ocasión, el hecho de que la adaptación de la novela estuviera prevista para una serie y no ya para una película, como en el caso anterior, fue lo que determinó su duración y el modo en que fue llevada a cabo. En este último sentido, puede afirmarse que la adaptación de Aranda está realmente conseguida; y ello es así por varias razones. En primer lugar, no se efectúa reducción de los personajes (esto es, que aparezcan en la serie personajes que no aparecieran en la novela o viceversa, o bien que algunos de ellos vieran mermados o aumentados en exceso sus rasgos de caracterización); en segundo lugar, el espacio representado en la película coincide con el descrito en la novela; en tercero, se respeta, en esencia, la estructura temporal del relato; y, por último, la perspectiva narrativa del mismo, en tercera persona, se ha visto eficazmente traducida a través de los diálogos, con escasas intervenciones de una voz en off, al inicio y al final de la serie, respectivamente, que intenta reproducir el subjetivismo de la protagonista, eje alrededor del cual se desarrolla la historia. Veamos a continuación, un poco más detenidamente, todos estos aspectos.

Si la novela poseía una estructura tradicional, en la que los capítulos se podían agrupar en tres partes en función de la evolución de la historia, Aranda ha optado, en cambio, por dividir su obra en dos partes con un total de cinco episodios, de alrededor de una hora de duración cada uno. La primera parte, constituida por los tres primeros episodios de la serie, viene a coincidir en su contenido con las dos primeras de la novela, mientras que la segunda parte, con los dos episodios finales, supone la adaptación de los últimos catorce capítulos del libro, en los que se produce el desenlace de la trama. Y es precisamente en esta segunda parte de la serie donde el director se ha permitido una mayor libertad al insertar elementos de la historia que no aparecían en la novela, pero que contribuyen a redondear su sentido final.

Con respecto a la estructura temporal, se ha respetado la evolución cronológicamente lineal de la novela, eliminando, sin embargo, los escasos saltos atrás en el tiempo que Fernández Santos había introducido a la hora de presentar a tres de los personajes; en concreto, Marian, Martín y Ventura, acerca de los cuales el lector conocía su infancia y evolución personal a través de un narrador que retrocedía a un tiempo pasado respecto al transcurso de los hechos, como un pequeño excursus, mientras que el espectador contempla, en perfecto orden cronológico, la progresión de la trama y de los personajes; así, éstos se nos muestran siempre a través de su actuación en el presente de la historia, y ésta, a su vez, avanza siempre hacia adelante. En este último sentido, el modo en que se hace avanzar el tiempo del relato, si al escritor le bastaban algunas alusiones a los acontecimientos históricos para hacer notar al lector el paso del tiempo, el director ha optado por un recurso netamente cinematográfico: sobre el fondo de una imágenes de archivo, diversas palabras van atravesando la pantalla: «Amenaza, huelga, atentado, paro, derrota, pronunciamiento», para mostrar el período previo a la dictadura de Primo de Rivera; «Dimisión, agitación, sublevación, proclamación de la República», para los sucesos del 31; o, por último, aludiendo al final de la guerra: «Resistencia, entrada triunfal, derrumbamiento, éxodo».

Por otro lado, la novela de Fernández Santos se inicia con la descripción de la estampida de caballos salvajes que bajan de la montaña todos los años hasta el pueblo de Las Caldas,

donde se sitúa la acción, y cuyos imaginarios jinetes, vida, pasión y muerte, son los que espolean simbólicamente la vida de los personajes y los que a su vez dan título a la obra. Pues bien, Aranda recoge el espíritu de la novela, comenzando su película con unas evocadoras imágenes de caballos salvajes ante cuya visión el santero, perfectamente interpretado por el veterano Antonio Iranzo, expresa en voz alta el sentido de que pretende imbuir a los mismos Fernández Santos en el primer párrafo de su novela. La reaparición de imágenes similares a lo largo de la serie, al igual que en la novela, incorpora acertadamente el leit-motiv que en la misma representa la figura de los caballos.

Ciertamente, tanto desde el punto de vista de la elaboración cinematográfica, como desde el punto de vista de la difusión del autor, las dos adaptaciones comentadas han contribuido muy fehacientemente a la configuración pública del estatuto artístico de Fernández Santos.

- IV -

Las huellas del cine en la prosa narrativa de Jesús Fernández Santos

Cuando la crítica se ha enfrentado al análisis del influjo del medio cinematográfico en la narrativa de Fernández Santos, se ha limitado, por lo común, a constatar la existencia de tal hecho, sin especificar en qué aspectos concretos se manifiesta. Se suele afirmar que el cine le ha proporcionado temas, ambientes y técnicas que se reflejarían después en sus relatos, pero no se ha explicado con detalle tal paralelismo. Evidentemente, sin el cine no se arrojarían ciertas luces sobre la prosa narrativa y, por supuesto, otro tanto a la inversa.

En cualquier caso, si hay un aspecto en la interpretación general de la influencia del cine en Fernández Santos en el que toda la crítica ha coincidido, es con toda seguridad la consideración de que su trabajo en el medio determinó muy directamente la elección de los posteriores temas de sus novelas. El propio escritor acepta y explica en las siguientes declaraciones la estrecha relación que tuvo la producción de documentales con la elección de sus temas literarios:

Según otras declaraciones del novelista, también la elección del tema de una novela como *Extramuros* vino motivada por las numerosas visitas que había ido realizando a diversos conventos para rodar documentales y que provocaron un auténtico descubrimiento de la vida de las monjas de clausura. Asimismo, el rodaje de un documental sobre arte puso a Fernández Santos en contacto con el mundo insólito de las catedrales y el tema literario de la vida actual de las mismas que le inspiró la escritura del libro de cuentos de idéntico título. El caso de una de sus últimas novelas, *El Griego*, puede resultar significativo y ejemplificar incluso textualmente cuanto venimos diciendo. En primer lugar,

probablemente en la elección del tema de la obra pesara el hecho de haber realizado en 1959 un corto titulado precisamente *El Greco* (que ya comentamos oportunamente) y es muy posible, por tanto, que el conocimiento de su figura le inclinara más tarde a incorporarla a su creación como material literario. Y en segundo lugar, resulta evidente cómo en un documental realizado en 1966, bastantes años antes de que la novela fuera escrita, se recrea ya el universo temático que serviría de telón de fondo para la ambientación de la biografía novelada del pintor. Nos referimos al ya citado *Elogio y nostalgia de Toledo*, en el que aparecen, evocados a través de las imágenes, el ambiente y la configuración del típico cigarral toledano (que constituye uno de los elementos perspectivísticos de la novela), la figura de Garcilaso, el Tajo, el Alcázar y, por supuesto, el Greco. Mientras la pantalla nos muestra los tan característicos rostros de la pintura del cretense, una voz en off nos sitúa su obra en la historia, con unas palabras, que reproducimos a continuación, que nos recuerdan aquéllas con las que en la novela presenta Fernández Santos ese Toledo que se configura como marco espacial de la misma:

El cine como estímulo y motivo generador de muchos de los temas de la obra de Fernández Santos es, pues, el aspecto que con más contundencia han referido los principales estudiosos de la misma, porque es el que menos lugar a dudas ofrece y porque sobre él nos ha ilustrado el propio escritor, con datos precisos y fácilmente comprobables.

Ahora bien, cuando se ha pretendido ahondar en cuestiones técnicas o estructurales, con frecuencia éstas han sido tratadas con cierta vaguedad. Un ejemplo de este tipo de crítica que se limita a hablar de «guiños cinematográficos» en la obra de Fernández Santos sin especificar su contenido se encuentra, por ejemplo, en el artículo de Gastón Gaínza sobre la vivencia bélica en su narrativa, en el que insiste, de entrada, en dos circunstancias de la biografía de Fernández Santos, como son su formación universitaria y el dominio de las técnicas cinematográficas, la segunda de las cuales permite entender, en su opinión, «ciertos recursos incorporados en la estructura narrativa contemporánea, muy intensificados en Fernández Santos». Más adelante, podemos leer que «existe en Fernández Santos una notoria influencia técnica del cine [...] conexión que opera, principalmente, en el estrato temporal de la narración» o también que «la técnica narrativa influenciada, como se dijo, por la cinematografía, está al servicio, justamente, de una intención crítica responsable y severa». En ningún caso, por tanto, se especifica en qué consiste dicha influencia.

Sin embargo, también es cierto que el primero en mostrarse singularmente escéptico respecto a la equiparación de cine y novela ha sido el mismo Fernández Santos. Este escepticismo lo puso de manifiesto especialmente en el marco de su obra narrativa, en lo que se refiere a una impronta directa de las imágenes en aspectos como el esquema dialogal o el modo de expresión de sus novelas. No obstante, en el texto de una conferencia inédita del autor podemos leer una afirmación como la que sigue, en la que parece aceptarse en cierta medida, al amparo de la opinión de los críticos, dicha influencia:

Resulta curioso contrastar una afirmación como la precedente con las palabras que se citan a continuación, también del propio escritor, en la medida en que su confrontación demuestra algunas contradicciones del mismo a la hora de enjuiciar el tema que nos ocupa:

Conviene, por tanto, matizar cualquier afirmación que dé por supuesta la plena participación o consciencia del escritor en el empleo de técnicas cinematográficas en la composición, la estructura o el lenguaje de sus novelas. Otra cosa es que, una vez ya escritas, el crítico pueda rastrear y observar en ellas determinadas huellas cinematográficas, que pueden existir, ciertamente, pero no siempre por la intención expresa del autor. En este mismo sentido, Rodríguez Padrón considera evidente el hecho de que Jesús Fernández Santos parte de lo visual, de un primer contacto con la realidad, y que ello proporciona a los personajes y ambientes de sus novelas una peculiar corporeidad, pero matiza acertadamente: «No me parece exacto identificar esto -como se suele hacer- con una aplicación de la técnica cinematográfica al lenguaje de la narración. Tampoco el autor lo cree así: al menos, tiene sus dudas; dicha técnica [...] no está utilizada, al menos de modo consciente, como técnica cinematográfica, aunque el cine puede haber dejado alguna influencia, pues entre los protagonistas principales del medio ambiente que influye en el escritor se haya el cine».

Por lo demás, algunos ejemplos de la narrativa de Fernández Santos podrán ilustrar lo hasta ahora descrito. En primer lugar, probablemente una de las novelas que con mayor claridad refleje su componente fílmico sea *Los bravos*, acerca de la cual ya Antonio Iglesias Laguna señalaba de qué modo, en su opinión, repercutía en ella la presencia del neorrealismo italiano: «Le veo [a Fernández Santos] influido por el neorrealismo italiano, por Vittorini, Pratolini y Pavese y, sobre todo, por Cassola y Bassani, aunque estas influencias sólo se acusen a través de la huella de los cineastas italianos. Influencias más acusadas aún en su obra fílmica. La tan discutida estructura de *Los bravos* -dejar un incidente en el aire para iniciar otro, volviendo luego al primero- resulta puramente cinematográfica: sistema de secuencias, de escenas rapidísimas que dan lugar a otras explicativas de las anteriores, aun a través de personajes distintos. También se ha hablado mucho de la desnudez y eficacia de los diálogos del escritor. No son la consecuencia de una economía verbal, de una reacción contra escuela novelística alguna, sino el influjo del cine; Fernández Santos los ve cinematográficamente, en función de la imagen. En sus novelas, la imagen nos la dan esos encuadres soberbios que presentan el campo, la luna, el río, la vida de las figuras». Efectivamente, esos encuadres de los que habla Iglesias Laguna los podemos hallar en muchas de las descripciones de las novelas de Fernández Santos. Con la opinión de este crítico coincide también M^a Dolores Asís, quien insiste en el influjo neorrealista, no sólo desde el punto de vista de la secuenciación de la novela, sino también desde el punto de vista temático: «*Los bravos* es obra que se inserta en el cambio que trajo el neorrealismo en la arquitectura y en la visión de la realidad. El novelista no es un narrador, no cuenta una anécdota ni la aventura de los personajes, sino que registra el vivir de unas gentes [...] sin explicaciones previas y sin presentación, de golpe y en distintos planos; el arte reside en la elección de los cuadros, de los tipos y, sobre todo, en el montaje, que en lo literario equivale al arte desplegado por un buen realizador de cine que trabaja su película».

Es en un aspecto concreto, pues, la construcción estructural de la novela, en el que se insiste sobre todo en la ejemplificación del influjo cinematográfico en *Los bravos* y sobre ello volveremos, en efecto, más adelante. Pero existen también otros elementos, menos evidentes si se quiere, pero igualmente válidos, que permiten hablar de dicho influjo. Antes de comentarlos, sin embargo, léase un último testimonio sobre ello: «Técnicamente, también, habría que señalar -por su repercusión en la estética del medio siglo- la fuerte construcción cinematográfica de *El Jarama* que debe considerarse como una culminación de la técnica de *Los bravos* de la que sin duda procede, ya que el mismo Sánchez Ferlosio había comentado de manera encomiástica este aspecto al reseñar la obra de Fernández Santos». Ya Sánchez Ferlosio, en su reseña de la obra en 1954, llamaba la atención sobre un detalle de la misma: el hecho de que lo primero que veamos al inicio de la novela sea no un personaje, sino la mano de un personaje, una imagen que recuerda a algunos enfoques iniciales de películas contemporáneas y que precisamente utilizaba Fernández Santos, en una cita que reproducíamos páginas atrás, como ejemplo del modo en que podía haber influido el cine en la novela actual. Transcribiré los primeros párrafos de la novela. Con ellos se podrá ilustrar los comentarios posteriores:

El narrador expone hechos y sucesos como si se tratara de una explicación de imágenes cinematográficas, al igual que sucede con la figura del caballo, algo que ha sido anotado por J.D. Santos, quien hablaba también de la técnica de anticipación descriptiva presente en *Los bravos*, propia a su vez del cine, y que consiste en detallar o describir someramente personajes u objetos que sólo más tarde cobrarán el protagonismo que les corresponde, con lo que se crea una cierta intriga y se da unidad a la descripción. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la presentación del personaje del estafador: primero se nos describe cómo va vestido, luego aparece el río, a continuación no se vuelve a hablar de él y sólo más tarde reaparece, presentado ya con más detalle; se establece así el paralelismo con la técnica cinematográfica que se basa en avanzar en planos distintos, de lo abstracto a lo concreto, hasta enfocar el elemento que interesa resaltar.

También a propósito de la caracterización de los personajes, hay un rasgo curioso como es la individualización de uno de ellos, el viajante, a través exclusivamente de la imagen de sus zapatos. Si bien en un principio éstos se nos presentan como una característica más de su indumentaria, después pasan a servir como calificadores del personaje, «el de los zapatos», para finalmente sernos presentado éste como si de tan sólo un par de zapatos andantes se tratara:

En la última cita es evidente el paralelismo que existe con ciertos casos de presentación cinematográfica de personajes, como por ejemplo el inicio de la famosa película de Hitchcock *Extraños en un tren* (1951), con la llegada de los dos protagonistas a la estación, de los que sólo vemos, en montaje paralelo, unas piernas y unos zapatos que caminan apresuradamente.

Por otra parte, si se tiene presente lo dicho sobre la expresión de la interioridad de los personajes en la novela y en el cine, debe recordarse que, junto a los procedimientos tradicionales mediante los cuales un film podía suplir sus «deficiencias» respecto a la novela, maestra en la expresión del pensamiento, existía también la posibilidad, por parte del cine, de recurrir a los elementos no verbales del relato, como el uso de la cámara subjetiva, pues aunque la imagen no pueda «mostrar» los pensamientos, sí puede insinuarlos, incluso con bastante precisión en algunos casos. Ello ha sido trasvasado a su vez a la novela actual en aspectos como el punto de vista, en el sentido de que en aquélla, la caracterización anímica de un personaje, por influjo del procedimiento fílmico, puede manifestarse no sólo a través de lo que éste piensa, expresado verbalmente, sino también a través de lo que ve. Peña-Ardid lo ha ejemplificado con varias secuencias novelísticas, entre ellas precisamente una de *Los bravos* (las otras pertenecían a *Fragmentos de interior*, de Martín Gaité, y *Si te dicen que caí*, de Marsé). Efectivamente, en los fragmentos que presentamos a continuación, el segundo de los cuales era ya citado por la estudiosa, Fernández Santos muestra los sentimientos de un muchacho enfermo, postrado durante años, a través de la visión de los objetos que le rodean, del mismo modo que una cámara nos los habría mostrado sin hacer hablar al personaje, pero sugiriendo y dando a entender su apatía y sus deseos de liberarse de esa situación que le oprime:

Este ejemplo introduce, a su vez, en un determinado aspecto acerca del punto de vista: el relativo a las ocularizaciones y auricularizaciones en el relato verbal por influjo del cine. Las primeras hacen referencia al modo en que se configura el espacio en la novela y, especialmente, a la organización de ese espacio en función del punto de vista perceptivo de los personajes; y las segundas al modo en que el sonido se describe, impregnando el espacio de la novela, por ejemplo cuando se nos relata lo que oye un personaje aunque dicho sonido provenga de un espacio que queda fuera de su campo visual. En *Los bravos* cobra gran importancia la localización precisa desde la que se perciben los objetos y parece como si se justificara incluso la misma posibilidad de ver, así como la orientación en el espacio. Véanse los siguientes fragmentos en que la noción de punto de vista se conjuga con la del espacio narrativo:

De manera paralela, también se advierte la importancia concedida al juego de luces y sombras que impregna el paisaje y los objetos, y que Fernández Santos describe pormenorizadamente, con insistencia casi obsesiva. He aquí algunas muestras:

También En la hoguera, la segunda novela del autor, ofrece una presencia similar de los contrastes de luz y sombra en las descripciones, que evidencian una óptica cinematográfica, por la importancia concedida a la luz, mediante la presentación de escenas como si se tratara de instantes detenidos por una cámara, en los que se difuminan las imágenes:

La lectura de estos ejemplos quizá permita entender mucho mejor lo que pretendía decir M. Sánchez Arnosi cuando se refería a la técnica del difuminado en Fernández Santos, aunque hay que aclarar que dicha técnica es exclusivamente cinematográfica y que consiste en someter el negativo a una doble exposición: previamente a la filmación, se expone a una luz de cualquier tonalidad, en un 20 % de su sensibilidad, lo cual hace que no sea necesaria mucha luz durante el rodaje; como consecuencia, se obtienen imágenes menos claras y definidas, a la vez que todo lo filmado se contagia de un aire lechoso (si la luz a la que se ha expuesto era una luz blanca) o se impregna de cualquier otra tonalidad (si la luz que se ha empleado para exponerla no era blanca, sino de cualquier otro color). Del conocimiento y la práctica de tales procedimientos por parte de Fernández Santos puede con toda probabilidad proceder ese interés suyo por describir en sus novelas, como hemos visto, las diversas tonalidades que adquieren personajes y objetos a través de los cambios de luz y dependiendo de cómo ésta sea proyectada sobre ellos.

Respecto de la estructura de la trama y las construcciones yuxtapositivas tanto en *Los bravos* como en otras novelas de Fernández Santos, convendría ahora reflexionar sobre hasta qué punto habría servido como referencia en ellas la estructuración temporal de la acción en el relato fílmico. En primer término, cabe afirmar que este tipo de estructuras yuxtapuestas no es privativo de la narrativa de Fernández Santos, sino que, según ya ha sido observado, «aparecerá bajo diferentes formas en muchas novelas del neorrealismo y del realismo social de los 50 -*Los bravos*, *El Jarama*, *Central eléctrica*, *La zanja*-, pero no es necesario recurrir a grandes unidades del relato ya que también es posible encontrarlas en la ordenación de las acciones de los personajes dentro de una secuencia narrativa mínima». Frente al modo tradicional de exposición de hechos, con una serie de marcas como pueden ser indicadores anafóricos, temporales, causales, conjunciones, etc., que proporcionan coherencia gramatical y superficial al texto, las construcciones yuxtapuestas en la novela, en las que se eliminan tales marcadores, suelen interpretarse como respuesta a una sugerencia cinematográfica y tienen como consecuencia un texto en el que no hay instrucciones escénicas o secuenciales, sino que es el propio lector el que enlaza e interpreta puntos de vista, acciones e imágenes. Es evidente que en un film son muy frecuentes las elipsis dramáticas y los cambios espacio-temporales mediante una simple variación de enfoque; pero también que la novela ha ido incorporando esa forma de discurso que el lector interpreta adecuadamente (del mismo modo que éste comprende lo que convencionalmente se considera la «corriente de conciencia»). Por eso, ante el abuso del concepto de «montaje» aplicado a un determinado tipo de novela, con una terminología que habla de «sintaxis cinematográfica» para referirse a la de la narrativa literaria.

En virtud de cuanto afirmaba el propio Fernández Santos, en su caso habríamos de hablar de una cierta equivalencia entre la estructura yuxtapositiva de algunas de sus novelas (en especial, además de *Los bravos*, *En la hoguera*, *El hombre de los santos*, *Libro de las memorias de las cosas* y *La que no tiene nombre*) y la forma de estructuración temporal fílmica. Así, por ejemplo, respecto al influjo del cine en la configuración de los personajes de *En la hoguera*, Sanz Villanueva hacía referencia precisamente a la estructura yuxtapositiva de la novela cuando afirmaba que «una técnica cinematográfica de planos y secuencias, dispuestos en una compleja arquitectura, nos presenta de manera directa, sin mediación del autor, la vida de los personajes». Pero no sólo la vida de los personajes, sino también las acciones que dan lugar a la trama; en este sentido, Carmen Alborg ha hablado del efecto close-up cinematográfico, que consiste en la ligazón de una serie de planos que, acortando la distancia visual y de lo más general a lo más concreto, van enfocando las imágenes que interesa resaltar y que, aunque indirectamente, pueden irnos presentando la sucesión de acontecimientos; Alborg se refería a la escena de *En la hoguera* en que Soledad es violada por Alejandro, el gitano, pero de la que sólo se nos muestra su cuerpo malogrado: «El narrador no indica quién está allí, se limita a describir lo que va viendo Inés al descubrir el cuerpo, creando así, en palabras, el efecto de close-up cinematográfico. Primero observa 'el pie desnudo, clavado en el lodo', después 'el muslo rasgado de violáceos arañazos', más adelante 'los desgarrones del vestido' [...] Pero el lector no sabe de quién se trata hasta la página siguiente, cuando se indica simplemente: 'Sacaron a Soledad'. Debido al contenido emotivo, el close-up es especialmente eficaz. No sólo sirve como método de descripción, sino también como recurso adecuado para transmitir al lector la desfamiliarización experimentada por Inés al descubrir a Soledad en esas condiciones».

Así pues, tanto en cine como en novela, la yuxtaposición de imágenes, aunque sin una concordancia directa en los enlaces, crea también relaciones de conformidad entre los elementos presentados por aquéllas, relaciones que pueden ser de identidad (cuando una imagen retoma lo representado en la anterior), de proximidad (cuando una imagen retoma algo que está al lado de lo representado por la precedente) o de transitividad (cuando una imagen completa lo que muestra la otra). Este tipo de estructura narrativa a base de secuencias yuxtapuestas se hace evidente en la obra de Fernández Santos, como decíamos, no sólo en las dos novelas iniciales de las que hemos presentado algunos ejemplos, sino también en las siguientes. Así, en *El hombre de los santos*, en cuya reseña José Domingo hablaba del «empleo del fundido cinematográfico con que a veces engarza [el narrador] dos episodios distintos en una señal indudable de la otra profesión de Jesús Fernández Santos: la de director de cine». De ese modo se logra enlazar pasado y presente de forma armoniosa, como sucede en el ejemplo siguiente, en que, tras la rememoración de una etapa de su vida, el protagonista, Antonio, se sitúa en el momento presente para continuar su historia:

Además de los abundantes retornos al pasado a través de los cuales el protagonista evoca su vida, a menudo el narrador recurre al contraste entre el final de una secuencia y el principio de la siguiente, así cuando pasa de una conversación o de la descripción de la acción en una escena a una visión más amplia de un escenario totalmente diferente, del mismo modo que en una película estamos acostumbrados a ver el paso de un plano corto, concreto, a una panorámica que sirve de contraste y que presenta un nuevo espacio a partir del cual continúa el relato. Veamos un ejemplo; hacia la mitad de la novela, el narrador enlaza los recuerdos de la juventud del protagonista haciendo el servicio militar con la descripción del lugar en el que ahora se encuentra:

Algo similar sucede con *Libro de las memorias de las cosas*, a propósito del cual, al comentar las nueve secuencias en que se desarrollaba el personaje del hermano Martínez (en su participación en el Consejo de Ancianos de la comunidad y a través de sus conversaciones religiosas y su colaboración con el narrador-testigo), Jiménez Madrid se refería, aunque sin matizar, a la estructura fílmica del relato: «Este procedimiento narrativo de presentación fragmentaria y simultánea, así como el de los fundidos que se dan entre secuencia y secuencia, a veces intercalando un flash que viene a ser como una voz en off, revelan la cercanía del autor al mundo cinematográfico».

Por su parte, *La que no tiene nombre*, es una novela de estructura compleja, compuesta por tres historias íntimamente relacionadas que, en su disposición a base de secuencias

intercaladas de las diferentes tramas, intensifican el tema predominante y común a todas ellas, la muerte. La elección de esta peculiar estructura narrativa podría mostrar equivalencias con el modelo fílmico de combinación de diferentes historias. Y puede, también, ayudarnos a entender el modo en que la narrativa ha ido cambiando en la adopción de tal estructura (presente también en ella antes de la aparición del cine) precisamente tras el ejemplo del modelo cinematográfico.

El montaje paralelo es un tipo de disposición sintagmática especialmente cinematográfico que puede verse ya desde Griffith en su clásica *Intolerancia* (1916); esta película presentaba cuatro relatos ubicados en diferentes momentos históricos que tenían en común el hecho de presentar cada uno de ellos un ejemplo de situaciones de fanatismo. El paso de un episodio a otro al principio del film es lento, pero conforme avanza la misma el ritmo se va acelerando alternando las imágenes de unos y otros cada vez con más frecuencia y rapidez, en un intento por significar la interpenetración significativa, casi sustancial, de los cuatro relatos. Es evidente el paralelismo que se establece entre una interpretación como la precedente y la que podría hacerse del tema y la estructura de *La que no tiene nombre*. Ahora bien, en este punto, interesan las apreciaciones que hace Peña-Ardid al comentario de la película de Griffith y que podrían resumirse del siguiente modo: aunque la estructura de acciones paralelas existía, en el plano narrativo literario antes de que apareciera el cine, una realización tan novedosa de la misma como la efectuada por Griffith influiría terminantemente, por ejemplo, en un escritor como Dos Passos (conocedor, además, de las teorías soviéticas del montaje) a la hora de redactar *Manhattan Transfer* (1925), y de ahí, posteriormente, en otras novelas que adoptaron una técnica similar. Es decir, que no se trata de que, como pretendían las teorías precinemáticas, el cine hubiera tomado determinados modelos narrativos de la literatura y que cuando ésta después comenzó a resultar influida por aquél no hiciera en realidad más que retomar procedimientos que ya le eran propios, sino que, antes al contrario, en todo ese proceso, dichos procedimientos han sufrido una transformación por el cambio de medios expresivos, cuya intensidad se ve reflejada finalmente en la novela contemporánea.

Teniendo en cuenta las referencias literarias de Fernández Santos (y, paralelamente, las de sus compañeros de promoción), que realizaron una lectura atenta de los escritores, como Dos Passos, pertenecientes a la Generación Perdida norteamericana, es posible explicar la adopción de una técnica como la explicada anteriormente mediante un influjo indirecto; en definitivas cuentas, se trataba de un procedimiento que provenía, sí, del medio cinematográfico, pero que fue más bien asimilado no directamente, sino a través de otro escritor que sí la había heredado abiertamente del cine.

Por último, otros dos aspectos en que el cine puede hallarse presente en la obra de Fernández Santos son, por un lado, su aparición como elemento temático en determinadas novelas y, por otro, el hecho de que en ciertos cuentos o incluso novelas muy concretas como *El Griego*, el esquema de composición o la combinación de diálogo y narración evidencie una estructura propia más bien de un guión cinematográfico que de una obra literaria. Respecto a la primera de las cuestiones citadas, no cabe afirmar que el cine como tal constituya un elemento temático crucial en la obra de nuestro escritor, sino que, más bien al contrario, surge tan sólo como referencia circunstancial en un cuento como «Subasta», incluido en *A orillas de una vieja dama*, que está ambientado en unos viejos

estudios cinematográficos, o en una novela como *Jaque a la dama*, en la que podemos leer una evocación de lo que para las protagonistas suponía acudir al cine, así como una entrañable visión de cómo ellas percibían el naciente movimiento neorrealista italiano:

Respecto del segundo de los aspectos señalados, si bien es más difícil de comprobar, porque el guión como tal no es, *stricto sensu*, un género literario, sí es, sin embargo, una de las cuestiones en que parte de la crítica ha insistido, refiriéndose concretamente a *El Griego* y al cuento titulado «Pablo en el umbral» (apunte biográfico sobre Pablo Picasso), incluido también en *A orillas de una vieja dama*. Así, por ejemplo, sobre éste último afirmaba Sánchez Reboredo que «...está más cerca de los cortometrajes que Fernández Santos ha realizado sobre figuras de la pintura española que de los otros cuentos que componen el volumen. Incluso se puede afirmar que podría ser un magnífico esquema de guión; la mayor parte del relato es visual, gráfico y la estructura es la de un documental».

También se han efectuado apreciaciones similares hablando de *El Griego*, así cuando Norberto Alcover reseñaba la novela y apuntaba entre las causas que pudieran explicar el error en el planteamiento narrativo de la historia la posibilidad de que el autor hubiera establecido un origen cinematográfico antes que literario para la obra. Del mismo modo interpretaba A. Cardín la estructura polifónica de la novela que no consideraba muy acertada pues «mientras en el cine es una técnica de interesantes resultados», en la novela «suele terminar dando un aire entre letánico y pseudo-poético».

En cualquier caso, sin embargo, no consideramos que se trate de aportaciones válidas, en la medida en que un guión, en definitiva, no es más que el texto escrito que contiene las indicaciones de los movimientos de cámara, los actores, los diálogos y la banda sonora de una película y ninguna de las obras citadas mantiene tales características; se trata, simplemente, de un cuento y una novela y ni siquiera existe una versión cinematográfica que pudiera dar base a la consideración de las mismas como supuestos guiones.

A lo largo de las páginas precedentes he pretendido dar una visión de la impronta cinematográfica que puede apreciarse en la obra narrativa de Jesús Fernández Santos y que se establece, por un lado, de un modo claro y explícito, en la configuración de un universo temático con el que nuestro escritor ha ido tomando contacto gracias a su trabajo en el medio; y, por otro, en las apreciaciones en lo referente a la estructura yuxtapositiva de algunas de sus novelas, la importancia concedida al contraste de luces y sombras en las descripciones y a la perspectiva desde la que observan los personajes, así como a la expresión de la interioridad de los mismos mediante los aspectos no verbales del relato.

Todo ello permite hablar de equivalencias entre aspectos muy concretos de la obra narrativa de nuestro autor y los procedimientos paralelos aprendidos del relato fílmico. Insistiendo, de nuevo, en un elemento ya señalado anteriormente: que tales paralelismos pueden aislarse y explicarse aun cuando no haya existido, como parece evidente por las declaraciones del autor, una voluntad explícita por su parte a la hora de, mediante unas

técnicas que pueden denominarse cinematográficas, construir la estructura y perfilar el estilo de sus novelas.

- V -

Bibliografía

A. Bibliografía general.

1. Aspectos teóricos y críticos y la novela como género.
2. El cine y las técnicas cinematográficas y su relación con la literatura.
 - 2.a. Tesis doctorales.
 - 2.b. Libros.
 - 2.c. Artículos.
3. La relación de los escritores españoles e hispanoamericanos con el cine.
 - 3.a Libros.
 - 3.b. Artículos.

B. Bibliografía de Jesús Fernández Santos.

1. Novela y narrativa corta.
2. Ensayos.
3. Artículos.
4. Conferencias.
5. Teatro.
6. Antologías.
7. Prólogos.
8. Traducciones.
9. Guiones cinematográficos.

C. Bibliografía sobre Jesús Fernández Santos.

A. Bibliografía general

1.

1.a. LIBROS

- ALLOT, M., Los novelistas y la novela, Barcelona, Seix Barral, 1966.
ALBORG, J.L.L, Sobre crítica y críticos, Madrid, Gredos, 1991.
AMORÓS, A., Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra, 1985.
ARISTÓTELES, Poética, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
ASENSI, M., Teoría literaria y deconstrucción, Arco Libros, 1990.
AYALA, F., Reflexiones sobre la estructura narrativa, Madrid, Taurus, 1990.
_____, La estructura narrativa, Barcelona, Crítica, 1984.

- AZÚAR CARMEN, R., Teoría sobre el personaje literario y otros estudios sobre novela, Alicante, I.E. Juan Gil-Albert, 1987.
- BAQUERO GOYANES, M., Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia, 1989.
- _____, Qué es la novela, qué es el cuento, Universidad de Murcia, 1988.
- BARDAVIO, J.M^a., Teoría de la novela, Madrid, SGEL, 1976.
- BATJIN, M., Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989.
- BENJAMIN, W., «La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica», v.e. en Discursos interrumpidos, I, Madrid, Taurus, 1973.
- BOBES NAVES, M^a C., El diálogo, Madrid, Gredos, 1993.
- BOURNEUF, R. Y RÉAL OUELLET, La novela, Trad. Enric Sullá, Barcelona, Ariel, 1975.
- BURUNAT, S., El monólogo interior como forma narrativa en la novela española, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980.
- CASTAGNINO, R.H., «Sentido» y estructura narrativa, Buenos Aires, Nova, 1975.
- CASTELLET, J.M^a., La hora del lector, Barcelona, Seix-Barral, 1957.
- CASTILLA DEL PINO, C., Teoría del personaje, Madrid, Alianza, 1989.
- CHICO RICO, F., Pragmática y construcción literaria (Discurso retórico y discurso narrativo), Alicante, Universidad, 1988.
- COURTES, J., Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación, París, Hachette, 1980 (1976).
- DELGADO, F., Técnicas del relato y modos de novelar, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973.
- FOKKEMA, D.W. y IBSCHE, E., Teorías de la literatura del s. XX, Madrid, Cátedra, 1988.
- FORSTER, E.M., Aspectos de la novela, Madrid, Debate, 1985.
- FOWLER, R., La literatura como discurso social, Alcoy, Marfil, 1991.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., El texto narrativo, Madrid, Síntesis, 1993.
- GOYTISOLO, J., Problemas de la novela, Barcelona, Seix-Barral, 1959.
- GUILLÉN, C., Teorías de la historia literaria, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- GULLÓN, A. y G. (Compiladores), Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas), Madrid, Taurus, 1974.
- GULLÓN, R., Psicologías del autor y lógicas del personaje, Madrid, Taurus Humanidades.
- _____, Espacio y novela, Barcelona, Bosch, 1980.
- HICKEY, L., Realidad y experiencia de la novela, Madrid, Cupsa, 1978.
- ISER, W., El acto de leer, Madrid, Taurus, 1987.
- JAMES, H., El futuro de la novela, Madrid, Taurus, 1975.
- KAYSER, W., Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1968.
- KRISTEVA, J., El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1974.
- KUNDERA, M., El arte de la novela, Barcelona, Tusquets, 1986.
- LESSING, G.E., Laoconte, v.e. ed. de E. Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- LÓPEZ CASANOVA, A., y ALONSO, E., Poesía y novela (Teoría, práctica de análisis y práctica textual), Valencia, Bello, 1982.
- LUKÁCS, G., Problemas del realismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____, La novela histórica, México, Eva, 1966.

MARTÍNEZ CACHERO, J.M^a, La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura, Madrid, Castalia, 1985.

MAYORAL, M. (Coordinadora), El oficio de narrar, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1989 (2^a ed. 1990).

_____, El personaje novelesco, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990.

_____, El punto de vista narrativo, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1991.

NAVAJAS, G., Mímesis y cultura en la ficción, Londres, Támesis, 1983.

_____, Teoría y práctica de la novela post-moderna, Barcelona, Edicions del Moll, 1987.

PRIETO, A., Morfología de la novela, Barcelona, Planeta, 1975.

REYES, G., Teorías literarias en la actualidad, Madrid, Arquero, 1989.

RICOEUR, Tiempo y narración, Madrid, Cristiandad, 1987.

SANZ VILLANUEVA, S. y BARBACHANO, C.J. (Compiladores), Teoría de la novela, Madrid, SGEL, 1976.

SAUVAGE, J., Introducción al estudio de la novela, Barcelona, Laia, 1982.

SCHMELING, M., Teoría y praxis de la literatura comparada, Barcelona, Planeta, 1975.

SOURIAU, E., Las correspondencias de las artes, México, F.C.E., 1965.

TACCA, O., Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1973.

VARELA JÁCOME, B., Renovación de la novela en el s. XX, Barcelona, Destino, 1967.

VERDÍN DÍAZ, G., Introducción al estilo indirecto libre en español, Madrid, RFE, 1970.

VILLANUEVA, D., La lectura crítica de la novela, Santiago, Univ. Santiago, 1988.

_____, El comentario de textos narrativos: la novela, Madrid, Júcar, 1989.

_____, Teorías del realismo literario, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992.

VILLEGAS, J., La estructura mítica del héroe en la novela del s. XX, Barcelona, Planeta, 1973.

2.

2.a. TESIS DOCTORALES

ANSÓN ANADÓN, A., Influencia del lenguaje cinematográfico en la retórica literaria de vanguardia, Universidad de Zaragoza, 1991.

LARA GARCÍA, A., Relaciones estéticas entre cine y literatura, Madrid, Universidad Complutense, 1973.

URRUTIA, J., La literatura española y el cine: Bases para un estudio, Madrid, Universidad Complutense, 1975.

2.b. LIBROS

AA.VV., Estudio sobre la situación del cine en España, Madrid, Instituto de la Opinión Pública/Ed. Nacional, 1968.

AA.VV., Problemas del nuevo cine, Madrid, Alianza, 1971.

- AA.VV., 7 trabajos de base sobre el cine español, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- AA.VV., Cinema e letteratura del neorealismo, Venezia, Marsilio Editori, 1983.
- AA.VV., Cine español: 1896-1983, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- ARISTARCO, G., Historia de las teorías cinematográficas, Barcelona, Lumen, 1968.
- AUMONT, J. et alii, Estética del cine (trad. de Nuria Vidal), Barcelona, Paidós, 1985 (Traducido de Esthétique du film, París, Fernand Nathan, 1983).
- AYALA, F., El escritor y el cine, Madrid, Ediciones del Centro, 1975.
- _____, Indagación del cine, Madrid, Mundo Latino, 1929.
- _____, El cine, arte y espectáculo, Buenos Aires, Argos, 1949.
- BALDELLI, P., El cine y la obra literaria, La Habana, ICAIC, 1966 (Tb. en Buenos Aires, ed. Galerna, S.R.L. 1970).
- _____, Problemas del nuevo cine, Madrid, Alhambra, 1971.
- BAZIN, A., ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp., 1966.
- BEJA, M., Film and Literature, Nueva York/London, Longman, 1979.
- BETTETINI, G., Cinema: lingua e scrittura, Milano, Bompiani, 1968.
- _____, La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva, Madrid, Cátedra, 1984.
- BLUESTONE, G., Novels into Films, Baltimore, The John Hopkins Press, 1957.
- BOTTONE, C., La literatura argentina y el cine, Santa Fe, Fac. Filosofía y Letras de la Univ. Nal. del Litoral, 1964.
- BRUNETTA, G.P. (ed.), Letteratura e cinema, Bolonia, Zanichelli, 1976.
- _____, Nacimiento del relato cinematográfico, Madrid, Cátedra, 1987.
- BURCH, N., El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje narrativo), Madrid, Cátedra, 1987.
- CAPARRÓS LERA, J.M., El cine político. Visto después del franquismo, Barcelona, Dopesa, 1978.
- CARO BAROJA, P., El neorealismo cinematográfico italiano, México, Ed. Alameda, Col. Estela, 1955.
- CHATMAN, S., Historia y discurso (Estructura narrativa de la novela y el cine), Madrid, Taurus Humanidades, 1990 [1978].
- CIDDIAN, R., y EVANS, P.W., Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain, London, Tamesis Books, 1988.
- CLERC, J.M., Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptacions et ciné-romans, París, Univ. de Metz, Presses Universitaires de Metz, 1985.
- COHEN, K., Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio, Torino, ERI, 1982.
- COMPANY, J.M., El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico, Madrid, Cátedra, 1987.
- CREMONINI, G. e TONI, S., Immagine e racconto: introduzione al linguaggio del cinema, Bologna, Ponte Nuovo, 1982.
- CREMONINI, G. e FRASNEDI, F., Vedere e scrivere, Bologna, Il mulino, 1982.
- DUDLEY A.J., Principales teorías cinematográficas, Madrid, Rialp, 1992.
- DÜRRENMATT, F., Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema, Torino, Einaudi, 1982.
- ENTRAMBASAGUAS, J., Filmoliteratura. Temas y ensayos, Madrid, CSIC, 1954.
- EISENSTEIN, S.M., El sentido del cine, Buenos Aires, s. XXI, 1958.
- _____, Teoría y técnica cinematográficas, Madrid, Rialp, 1958.
- _____, Reflexiones de un cineasta, Barcelona, Lumen, 1970.

- ESPINAL, LL., Narrativa cinematográfica, La Paz, ed. Don Bosco, 1976.
- FELL, John L., El film y la tradición narrativa, Buenos Aires, ed. Tres tiempos, S.R.L., 1977.
- FONT, D., Del azul al verde. El cine español durante el franquismo, Barcelona, Avance, 1976.
- FORINI, F., Cinema e letteratura del neorealismo, Roma, Marsilio, 1983.
- GEDULD, Harry M. (ed.), Los escritores frente al cine, M. Fundamentos, 1981.
- GIMFERRER, P., Cine y literatura, Barcelona, Planeta, 1985.
- GÓMEZ MESA, L., La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español, Madrid, Uniespaña, 1967.
- _____, La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica) 1907-1977, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- GUARNER, J.L., Treinta años de cine en España, Barcelona, Kairós, 1971, 2 vols.
- GUBERN, R. y FONT, D., Un cine para el cadalso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España, Barcelona, Euros, 1975.
- GUIDORIZZI, E., La narrativa italiana e il cinema, Firenze, Sansoni, 1973.
- HARRINGTON, J., Film and/as Literature, Englewood, N.J., Prentice Hall, 1977.
- HOPEWELL, J., El cine español después de Franco, Madrid, El Arquero, 1989.
- JOST, F., L'Oeil-caméra. Entre film et roman, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- MAGNY, C.E., La era de la novela norteamericana [1948], Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972.
- MARTIN, M., El lenguaje del cine, Barcelona, Gedisa, 1992.
- MATA MONCHO AGUIRRE, J., Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español, Valencia, Consellería de Cultura, 1986.
- MÉNDEZ LEITE, F., Historia del cine español, Madrid, Rialp, 1965, 2 vols.
- METZ, C., Lenguaje y cine, prólogo de J. Urrutia, Barcelona, Planeta, 1973 (Trad. de Langage et cinéma, París, Larousse, 1971).
- _____, Psicoanálisis y cine: el significante imaginario, Barcelona, G. Gili, 1979.
- MITRY, J., Estética y psicología del cine, Madrid, s. XXI, 1978 (Trad. de René Palacios a partir de Esthétique et psychologie du cinéma, París, Ed. Universitaires, 1963-1965).
- _____, La semiología en tela de juicio (Cine y lenguaje), Madrid, Akal/Comunicación, 1990.
- MONELLI, A., El guión, sustancia del cine, Barcelona, Zeus, 1960.
- MORIN, E., El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- MORRISSETTE, B., Novel and Film, Chicago, Chicago Univ. Press, 1985.
- MOSCARIELLO, A., Cinema e/o letteratura, Bologna, Pitagora, 1981.
- _____, Come si guarda un film, Roma, Laterza, 1982.
- MOSCATO, A., Lettura del film, Roma, Paoline, 1982.
- NAPOLITANO, A., Cinema e narrativa, Napoli, Genovese, 1965.
- PASOLINI, P.P. y ROHMER, E., Cine de poesía contra cine de prosa, Barcelona, Anagrama, 1970.
- PEÑA-ARCID, C., Literatura y cine, Madrid, Cátedra, 1992.
- PÉREZ ESTREMER, M., Problemas del nuevo cine, Madrid, Alianza, 1971 (Recoge las ponencias del Festival de Pesaro desde 1965).
- PRÓSPER RIBES, J., Estructuras narrativas y procedimientos informativos en la narrativa clásica cinematográfica, Madrid, Universidad Complutense, 1990.

- _____, El punto de vista en la narrativa cinematográfica, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 1991.
- QUESADA, L., La novela española y el cine, Madrid, JC, 1986.
- SANTOS FONTENLA, C., Cine español en la encrucijada, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- SINYARD, N., Filming Literature, London, Croom Helm, 1986.
- SKLOVSKI, V., Cine y lenguaje, Barcelona, Anagrama, 1971.
- TARTARINI, O., L'influenza del cinema nella narrativa contemporanea, Roma, Ers, 1958.
- URRUTIA, J., La literatura española en el cine. Bases para un estudio, Madrid, Fac. Filosofía y Letras, 1975.
- _____, Contribución al análisis semiológico del film, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- _____, Influencia del cine en la poesía española, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1978.
- _____, Imago litterae. Cine, literatura, Sevilla, Alfar, 1984.
- UTRERA, R., Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria, Sevilla, Alfar, 1987.
- _____, Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico, Madrid, ed. J.C., 1988.
- VERDAGUER y otros, La narrativa: cinema i literatura, Barcelona, Fundación C.P., 1987.

2.c. ARTÍCULOS

- ALBERSMEIER, F.J., «Influjo del cine en la literatura», Universitas, vol. XVI, nº 2, Stuttgart, Dic. 1987.
- ALVAR, M., «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», Arbor, LXX, 1968, pp. 253-70, reeditado en Estudios y ensayos de literatura contemporánea, Madrid, 1971, pp. 291-311.
- ANSÓN, A., «Cinepoema: Secuencia en un sueño de vanguardia», Iris, Université Paul Valéry, Montpellier, 1991, pp. 1-15.
- ARANDA, F., «Surrealismo español en el cine», Ínsula, nº 337, 1974.
- AYALA, F., «El escritor y el cine», Los ensayos. Teoría y crítica literarias, Madrid, Aguilar, 1972.
- ARMERO, A., «Escritores españoles en Hollywood», Poesía, nº 22, Madrid, 1984.
- BARBERO, A., «La literatura en el cine. La novela española en la pantalla mundial», Revista internacional de cine, nº 3, Agosto 1952.
- _____, «La literatura en el cine. El teatro español en la pantalla mundial», Revista internacional de cine, nº 4, Septiembre 1952.
- _____, «La literatura en el cine. Temas hispánicos en la cinematografía extranjera», Revista internacional de cine, nº 5, Diciembre 1952.
- BENSON, D.K., «The Dialog of Genres: Hispanic Literature to Film», Hispania, vol. 76, nº 1, Marzo 1993, pp. 140-146.
- BO, C., «Il personaggio nel romanzo e nel film», Bianco e nero, Roma, 1950, pp. 8-14.
- BROOKS, R., «Riduzione cinematografica di un romanzo», Bianco e nero, Roma, nº 5, 1958, pp. 51-58.
- CABRERA INFANTE, G., «Scenario. O de la novela al cine sin pasar por la pantalla», Revista de Occidente, nº 40, Sep. 1984, pp. 7-19.

- CANTOS, A., «Algunas muestras de la influencia fílmica en las letras de nuestro siglo», *Analecta Malacitana*, I, 2, Málaga, 1978.
- CARO BAROJA, P., «Realismo y neorrealismo», *Cine-club*, 2-III-1958.
- CARUSO, P., «Cine y literatura (Entrevista con Jean Paul Sartre)», *Nuestro cine*, nº 8, Madrid, 1962.
- CHAMPEAU, G., «Las metáforas ópticas en la novela de los cincuenta», *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, t. IV, nº 1, 1993, pp. 41-53.
- DE SANTI, G., «Cinema e letteratura», en AA.VV., *L'ultimo cinema 1980*, Torino, Studioforma Editore, 1982.
- DUQUE, A., «La novela en el cine», *Papeles de Son Armadans*, nº LIII, 1960.
- ECO, U., «Cine y literatura: la estructura de la trama», *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- EISENSTEIN, S.M., «Dickens, Griffith y el cine actual», en *La forma en el cine*, Buenos Aires, Losange, 1958, pp. 193-250.
- ENTRAMBASAGUAS, J., «Conversaciones sobre el cine y la literatura con R. Urbano», *Primer plano*, Madrid, 20-VI-43.
- _____, «El diálogo en el cine», *Otro cine*, nº 1, Barcelona, 1952.
- _____, «La técnica cinematográfica en la literatura contemporánea», *Revista Internacional de cine*, nº 4, Madrid, 1952.
- _____, «Filmoliteratura. Sobre la técnica literaria del guión cinematográfico», *Revista de Literatura*, nº 3-4, Jul.-Sep. 1952, pp. 121-31.
- _____, «El cinematógrafo y la literatura (Ensayo de afinidades y discrepancias)», *Razón y fe*, nº 147, Madrid, 1953.
- _____, «Lo fundamental y lo accesorio en la literatura y en la filmoliteratura», *Otro cine*, nº 3, Barcelona, 1954.
- _____, «La transformación de las obras literarias en guiones cinematográficos», *Cinespaña*, nº 6, Madrid, 1960.
- _____, «Los clásicos españoles y el cine», *Mundo hispánico*, nº 154, Madrid, 1961.
- FALQUINA, A., «La novela española a través de nuestros realizadores», *La Estafeta Literaria*, nº 415, 1-III-1969.
- _____, «El teatro español a través de nuestros realizadores», *La Estafeta Literaria*, nº 418, 15- abril-1969.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C., «Cine y literatura», *Castilla*, nº 4, 1984.
- GONZÁLEZ EGIDO, L., «Los intelectuales ante al cine», *Cinema Universitario*, nº 9, Abril 1959, p. 27.
- GORDILLO, I., «Cine y literatura: bibliografía en castellano», *Discurso*, nº 2, 1988, pp. 95-109.
- GRANADOS FERNÁNDEZ, J., «Panorámica en torno a un problema fílmico», *Revista de Literatura*, nº 1-2, En.-Mar. 1952, pp. 211-216.
- _____, «El montaje como valoración filmoliteraria», *Revista de Literatura*, nº 5-6, En.- Mar. 1953, pp. 347-61.
- GUBERN, R., «Prehistoria del nuevo cine español», *Nuestro cine*, nº 64.
- GUERRA CARRIDO, R., «Diálogo del texto y la imagen», *Literatura*, nº 2, San Sebastián, 1987.
- HAUSER, A., «Bajo el signo del cine», *Historia social de la literatura y el arte*, III, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 273-311.

- HUESO, A. L., «El cine en Revista de Occidente (1929-1936)», *Revista de Occidente*, nº 40, Madrid, 1984.
- JOST, F., «Propuestas para una narratología comparada», *Discurso*, nº 2, Sevilla, 1988.
- LACALAMITA, M., «Il cinema e la narrativa italiana ed europea», *Bianco e nero*, Roma, nº 1, pp. 1-15.
- LENZI, U., «Rapporti tra cinema e narrativa in Italia», *Bianco e nero*, Roma, nº 4, pp. 47-58.
- MAGNY, C.E., «Estetica comparata del romanzo e del cinema», *Bianco e nero*, Roma, nº 2, pp. 15-29.
- MARTIALAY, F., «Coloquio: cine y literatura», *Film ideal*, nº 60, Madrid, 1960.
- MATHIEU, J.A., «Cine y literatura: la eterna discusión», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 420, 1985, pp. 175-184.
- MOLINA FOIX, V., «Literatura y cine: la atracción del abismo», *Boletín informativo de la Fundación March*, nº 138, Madrid, 1984.
- _____, «El mirón literario (El cine de Jean Genet, Samuel Beckett y Eugène Ionesco)», *Revista de Occidente*, nº 40, Sep. 1984, pp. 33-5.
- MORIN, J., «Pour en finir (?) avec l'adaptation», *Cinema 70*, nº 148, p. 50.
- MURILLO, C., «Los novelistas y el cine», *Film ideal*, nº 39, Madrid, 1959.
- PALEY DE FRANCESCATO, M., «Literatura y cine en Hispanoamérica. Interacción e influencias», *El urogallo*, nº 35-36, Madrid, 1975.
- PÉREZ LOZANO, J., «El cine y los géneros literarios», *Temas de cine*, nº 7, Madrid, 1960.
- PETRUCCI, A., «Cinema e letteratura», *Bianco e nero*, Roma, nº 2, 1965, pp. 1-19.
- PRATOLINI, V., «Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema», *Bianco e nero*, Roma, nº 4, 1948, pp. 14-19.
- RIESMAN, E.T., «El cine y la novela», *Atlántico*, nº 11, Madrid, 1959.
- SÁNCHEZ, A., «Novela y cine», *La estafeta literaria*, nº 45, 1969, p. 26.
- SKLOVSKI, V., «Literatura y cine», en *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971, pp. 27-83.
- SONTAG, S., «Una nota sobre novelas y películas», en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969 [1967].
- _____, «De la novela al cine», *Revista de Occidente*, nº 40, Sep. 1984, pp. 21-31.
- TENORIO, I., «Cine y literatura: bibliografía en francés», *Discurso*, nº 3-4, 1989, pp. 89-105.
- _____, «Cine y literatura: bibliografía en italiano», *Discurso*, nº 7, 1991, pp. 89-103.
- TORRE, G. de, «El cinema y la novísima literatura», *Cosmópolis*, nº 33, Madrid, 1921 (reeditado en P. Ilie, *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1969, pp. 401-409).
- URRUTIA, J., «Notas para una semiología del cine», *Prohemio*, III, 2, 1972.
- _____, «Estructuras cinematográficas en obras literarias (Acercamiento a una semiótica comparada)», *Cinema 2002*, nº 27, Madrid, 1977.
- _____, «Influencia del cine en la poesía española (Primera aproximación)», *Anuario de Estudios Filológicos*, I, 1978, pp. 255-281.
- _____, «Cine y literatura como actualizaciones de sistemas narrativos», *Cinema 2002*, nº 47, Madrid, 1979.

UTRERA, R., «Cinematografía y literatura españolas: Aproximación histórica en lo artístico, estético y narrativo», *Análisis e investigaciones culturales*, nº 12, Madrid, 1982.

2.d. REVISTAS MONOGRÁFICAS

La Gaceta Literaria, «Cinema», nº 43, 1-X-1928.

Revue des Lettres Modernes, «Cinema et Roman. Éléments d'appréciation», nº 36-38, verano 1958.

Cahiers du cinéma, «Cinéma et Roman», nº 185, Dec. 1966.

Mostra Cinema Mediterrani, «Coloquios sobre neorrealismo», Valencia, Fundación Municipal de Cine, 1983.

Revista de Occidente, «Cine y literatura», nº 40, sept. 1984, pp. 45-60.

Academia. Revista del Cine Español, «Cine y literatura», nº 12, oct. 1995.

3.

3.a. LIBROS

AA.VV., Edgar Neville en el cine, Madrid, Filmoteca Nacional, 1977.

AA.VV., Blasco Ibáñez y el cine, Valencia, Generalitat Valenciana, 1985.

AA.VV., La obra de Galdós en la pantalla, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 1989.

AA.VV., Miguel Mihura en el infierno del cine, Valladolid, SEMINCI, 1992.

CAMPOS, R.A., Espejos. La estructura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth, Madrid, Pliegos, 1985.

COZARINSKY, E., Borges y el cine, Buenos Aires, Sur, 1974.

FERNÁNDEZ CUENCA, C., Cervantes y el cine, Madrid, Orion, 1947.

_____, Fernández Flórez y el cine, Madrid, Publicaciones de «Cuadernos de Literatura», 1948.

FUENTES, V., Buñuel: Cine y literatura, Barcelona, Salvat, 1989.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, R., Miguel Delibes. La imagen escrita, Valladolid, Publicaciones de la SEMINCI, 1993.

HALL, K.E., Guillermo Cabrera Infante and the Cinema, Newark, 1989.

HORMIGÓN, J.A., Valle-Inclán y el cine, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

LATORRE, J.M^a, Los sueños de la palabra, Barcelona, Laertes, 1992.

MONEGAL, A., Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto, Barcelona, Anthropos, 1993.

MORRIS, C.B., This loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936, Nueva York, Oxford Univ. Press, 1980.

RAMÍREZ, D.N., Don Quijote de la Mancha en el cine universal, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1958.

ROMÁ, F., Azorín y el cine, Alicante, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1977.

TRAPIELLO, A. (prol.), El cinematógrafo: artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964) de Azorín, Alicante, Fundación CAM-ed. Pre-Textos.

UTRERA, R., Modernismo y 98 frente a cinematógrafo, Sevilla, Universidad, 1981.

_____, García Lorca y el cine. «Lienzo de plata para un viaje a la luna», Prol. de M. García Posada, Sevilla, Edisur, 1981.

_____, Federico García Lorca/cine. El cine en su obra, su obra en el cine, Sevilla, ASECAN, 1987.

3.b. ARTÍCULOS

AGUADO, A.S., «Baroja, un cine por hacer», *Cinema Universitario*, Salamanca, nº 4, 1957.

AGUIRRE, J., «Con don Pío Baroja intentando hablar de cine», *Radiocinema*, nº 220, Oct. 1954.

AMORÓS, A., «Tristana, de Galdós a Buñuel», en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.

BAROJA, P., «Zalacaín, el aventurero, en film», en *El nocturno del hermano Beltrán*, Madrid, Caro Raggio, 1920.

BARROSO, E., «Kinésica y caracterización corporal como marcas discursivas en *La Regenta*», *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, nº 16, 1993, pp. 193-202.

BOBES NAVES, M^a C., «Técnicas cinematográficas en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», *Cuadernos del Norte*, nº 2, Jun.-Jul. 1980, pp. 26-29.

BOIXADOS, M.D., «Nazarín el anarquista. Literatura y cine: Galdós y Buñuel», *La Torre*, San Juan, Puerto Rico, III, 1989, nº 9.

CANEL, F., «Entrevista con Semprún», *Nuestro cine*, nº 86, Jun. 1989.

CANTOS, A., «Análisis fílmico-literario de *La familia de Pascual Duarte*», *Anuario de Letras*, vol. XIII, México, 1975.

_____, «La antinomia unamuniana imagen/palabra», *Analecta Malacitana*, V, 2, Málaga, 1982.

CHRIST, R., «Vargas Llosa, entre Flaubert y Eisenstein», *El Urogallo*, nº 35-6, 1975.

EGIDO, L.G., «García Lorca, al cine», *Cinema Universitario*, nº 8, 1958.

_____, «Antonio Machado y el cine», *Acento Cultural*, Madrid, Marzo 1959.

ENTRAMBASAGUAS, J., «La posible filmación de *Eugenio y su demonio*, de D'Ors», *Primer Plano*, Madrid, 8-VIII-1943.

FERNÁNDEZ, L.M., «Aldecoa y el cine. La adaptación cinematográfica», *Lucanor*, nº 9, Mayo 1993, pp. 119-136.

FERNÁNDEZ CUENCA, C., «Fernández Flórez y el cine», *Cuadernos de Literatura*, nº 7, 1948.

_____, «Historia cinematográfica de *Don Quijote de la Mancha*», *Cuadernos de Literatura*, nº 8-9, 1948.

_____, «Blasco Ibáñez y el cine», *Mundo*, nº 1422, 6-VIII-1967.

FUENTES, V., «Aspectos de una novela cinematográfica en *Niebla*», *Ínsula*, nº 493, Madrid, Dic. 1987.

_____, «La literatura en el cine de Buñuel», *Actas de IX Congreso Asociación Internacional Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vermet, 1989, pp. 237-43.

GÓMEZ MESA, L., «Azorín y Baroja frente al cine», *Mundo Hispánico*, Madrid, Jul. 1973.

_____, «La generación del 27 y Buñuel», *Cinema 2002*, nº 37, 1978.

HIGGINBOTHAM, V., «El viaje de García Lorca a la luna», *Ínsula*, nº 254, 1968.

HUESO, A.L., «Galdós y su plasmación cinematográfica», *Anuario de estudios Atlánticos*, Las Palmas, nº 24, 1978.

LARA, A., «Vargas Llosa, entre el cine y la literatura», *El País*, 10-VI-76, p. 21.

MONTERO PADILLA, J., «Azorín y el cine», *Revista de Literatura*, T. IV, nº 7-8, Jul.-Sep. 1953, pp. 359-365.

_____, «Enrique Larreta, escritor de cine», *La Estafeta Literaria*, nº 21, Dic. 1957.

QUESADA, L., «Pío Baroja y el cine», *Nueva Estafeta*, nº 32, 1981.

RÍOS CARRATALÁ, J.A., *Carlos Arniches y el cine (catálogo)*, Alicante, Cine Club Universitario Mediterráneo, 1987.

ROCAMORA, F., «El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig», *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXVIII, nº 2, 1980.

SÁNCHEZ VIDAL, A., «El cine de los surrealistas españoles», *Ínsula*, nº 515, No. 1989, pp. 21-23.

TORRES NEBRERA, G., «Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos», en C. CUEVAS (ed.), *Enrique Jardiel Poncela: teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1983, pp. 227-257.

URRUTIA, J., «Una escena de *La vida es sueño*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 247, 1970.

_____, «Paralelismos y desviaciones y/o sometimientos y libertades de los textos (de 'La Familia' al 'Pascual')», en ROMERA CASTILLO, J. (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.

UTRERA, R., «Una pasión de senectud (*Azorín espectador y crítico de cine*)», en AA.VV., *Azorín. Cien años*, Sevilla, Universidad, 1974.

_____, «Viaje a la luna. Pantalla blanca para el guión de García Lorca», *Ínsula*, nº 488-9, 1987.

_____, «La literatura de Galdós en su tratamiento cinematográfico», *Ínsula*, nº 492, 1987.

WEITZNER, T., «Platero y yo en el cine», *Índice*, 9-VII-1959.

ZAMORA VICENTE, A., «Acercamiento a Tirso de Molina. Rapidez cinematográfica», en *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1981.

_____, «Tirso de Molina escritor cinematográfico», en *Voz de la letra*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.

B. Bibliografía de Jesús Fernández Santos

1. NOVELA Y NARRATIVA CORTA (PRIMERAS EDICIONES)

Los bravos, Valencia, Castalia, 1954.

En la hoguera, Madrid, Arión, Col. Espejo y Flor, 1957 (PREMIO GABRIEL MIRÓ DE NOVELA 1956).

Cabeza rapada, Barcelona, Seix Barral, 1958 (PREMIO DE LA CRÍTICA 1958).

Laberintos, Barcelona, Seix Barral, 1964.

El hombre de los santos, Barcelona, Destino, 1969 (PREMIO DE LA CRÍTICA 1969).

Las catedrales, Barcelona, Seix Barral, 1970.

Libro de las memorias de las cosas, Barcelona, Destino, 1971 (PREMIO NADAL 1970 y CIUDAD DE BARCELONA).

Paraíso encerrado, Barcelona, Destino, 1973.

La que no tiene nombre, Barcelona, Destino, 1977 (PREMIO FASTENRATH 1978).

Cuentos completos, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

Extramuros, Barcelona, Argos Vergara, 1978 (PREMIO NACIONAL DE LITERATURA 1979).

A orillas de una vieja dama, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

Cabrera, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.

Las puertas del Edén, Madrid, Espasa Calpe, 1981.

Jaque a la dama, Barcelona, Planeta, 1982 (PREMIO PLANETA 1982).

Los jinetes del alba, Barcelona, Seix Barral, 1984.

El Griego, Barcelona, Planeta, 1985 (PREMIO ATENEO DE SEVILLA 1985).

Historia de la dama. El corazón de una ciudad, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

El reino de los niños, Madrid, Debate-Literatura Infantil, 1981.

El viaje en el jardín, Madrid, Anaya, 1986.

Balada de amor y soledad, Barcelona, Planeta, 1987.

2. ENSAYO

Europa y algo más, Barcelona, Destino, 1977.

Palabras en libertad, Barcelona, Ariel, 1982.

El rostro del país, Madrid, El País, 1987.

3. ARTÍCULOS NO INCLUIDOS EN LIBROS

- «Cine y literatura», Revista Española, Año I, Nov.-Dic. 1953, nº 4, pp. 457-459.

- «En torno a un cine político», El País, 9-VI-76, p. 21.

- «El público nunca se equivoca», El País, 26-VI-76, p. 22.

- «El ídolo por tierra», El País, 4-VII-76, p. 30.

- «El retorno de Mae West», El País, 15-VII-76, p. 23.

- «El joven Marx visto por Rossellini», El País, 29-VII-76, p. 17.

- «Las tres luces de un maestro del cine», El País, 4-VIII-76, p. 18.

- «Una extraña Semana de Cine Francés», El País, 25-VI-77, p. 25.

- «Homenaje a Luis Cuadrado», El País, 1-XII-77, p. 31.

- «Los inmortales», El País, 8-I-1980.

- «De Rossellini al cine de ciencia ficción», El País, 16-I-80, p. 23.

- «Ochenta años de crisis y esperanzas en el cine español», El País, Artes, Año II, nº 38, 26-VII-80, pp. 1 y 6.

- «Hollywood no perdona», El País, 2-IV-81, p. 33.

- «Verano anticipado», El País, 24-VI-81, p. 37.

- «La chica de Broadway», El País, 4-VII-81.

- «Venecia 81", El País, 2-IX-81, p. 25.

- «En busca de una imagen», El País, 6-IX-81.

- «Un premio, una mujer», El País, 12-IX-81, p. 28.

- «Posguerra en el Ateneo», El País, 28-V-84, p. 9.

- «Rubayer», Bitzoc, Palma de Mallorca, 1986, nº 1, pp. 13-23.

- «Viajeros y mercados», El País, 18-III-86.

- «El arte de robar», El País, 22-IV-86.

- «La marquesa que quiso volver», El País, 2-V-86.

- «Tiempo de Europa», El País, 18-V-86.

- «El timo de la estampita», El País, 11-VI-86.

- «Obras son amores», El País, 26-VII-86.

- «Bufones», El País, 10-VII-86.

- «Millones», El País, 9-VIII-86.
- «Italianos y españoles», El País, 1-XI-86.
- «Los álamos de Garcilaso», El País, 22-XII-86.
- «Comunas: naturaleza y tranquilidad», El País, 15-III-87.

4. CONFERENCIAS

Fondo y forma en mi obra literaria (inédita).

5. TEATRO

Mientras cae la lluvia (inédita).

6. ANTOLOGÍAS

6.a. Novelas

FERNÁNDEZ SANTOS, J. y SCHWARTZ GIRÓN, F., Jaque a la dama. La conspiración del golfo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1984.

LABAJO, A., GONZÁLEZ, T. y URDIALES, C. (eds.), Novelistas de 1955, Madrid, Cocolsa, 1970 (Antología de Sánchez Ferlosio, Cunqueiro y Fernández Santos).

PUJOL, C. (ed.), Premios Planeta 1982-1984, Barcelona, Planeta, 1985 (Contiene: Jaque a la dama, de Fernández Santos; La guerra del General Escobar, de J.L. Olaizola; y Crónica sentimental en rojo, de Ledesma).

6.b. Cuentos

Antologías de diversos autores

AA.VV., Antología del cuento español, Madrid, Alhambra, 1990 (Incluye «Cabeza rapada», de J.F.S., pp. 68-71).

ALDECOA, J.R. (ed.), Los niños de la guerra, Madrid, Anaya, 1983, Col. «Tus libros», nº 30 (Los cuentos son de C. Martín Gaité, R. Sánchez Ferlosio, R. Azcona, J. Benet, J. García Hortelano, M. Fraile, J.M. Caballero Bonald, A.Mª Matute, I. Aldecoa y J. Fernández Santos -de este último, concretamente, «El primo Rafael»-).

ALONSO GAMO, J.Mª y GARCÉS, J. (eds.), Antología del cuento español, Lima, Tawantinsuyo, 1960 (Recopila cuentos de veintidós escritores que empiezan a escribir desde mediados de los cincuenta, entre los que se encuentra Fernández Santos).

ÁLVAREZ, J. (ed.), Crónicas de España, Buenos Aires, 1966 (Es una antología de cuentos sobre la guerra en la que se incluye uno de J.F.S.).

BARRERO PÉREZ, O. (ed.), El cuento español (1940-1980), Madrid, Castalia, 1989, Col. Castalia Didáctica nº 23 (Ofrece cuentos de Cela, Borrás, Aldecoa, Matute, Martín Gaité, Delibes, Pavón, Fraile, Zamora Vicente, Ferrer Vidal y Fernández Santos).

BURNS, A. (ed.), Doce cuentistas españoles de la posguerra, London, Harrap, 1968 (Los doce cuentistas antologados son J. Campos, C.J. Cela, R. García Serrano, F. García Pavón, M. Delibes, C. Laforet, M. Fraile, I. Aldecoa, C. Martín Gaité, R. Sánchez Ferlosio, J. Fernández Santos y A. Mª Matute).

FERNÁNDEZ SANTOS, J. (ed.), Siete narradores de hoy, Madrid, Taurus, 1963 (La selección de cuentos es del propio Fernández Santos e incluye, de entre los suyos, «Este verano»; el resto de escritores antologados son I. Aldecoa, L. Goytisolo, M. Fraile, A.Mª Matute, R. Sánchez Ferlosio y F. García Pavón).

FRAILE, M. (ed.), Cuento español de posguerra, Madrid, Cátedra, 1986, Col. «Letras Hispánicas», nº 2 (Ofrece trabajos de treinta y cinco autores, salvo los del exilio, e incluido entre ellos Fernández Santos).

Antología propia

VILLANUEVA, D., (ed.), Aunque no sé tu nombre, Barcelona, Edhasa, 1991 (Contiene diez cuentos de Fernández Santos: «Cabeza rapada», «Historia de Juana», «Muy lejos de Madrid», «La ruina anticipada», «Las barcas», «Las circunstancias», «A orillas de una vieja dama», «Aunque no sé tu nombre», «Entre nubes» y «Las puertas del Edén»).

7. PRÓLOGOS

STEVENSON, R.L., La isla del tesoro, Trad. de Nicanor Ancochea, Madrid, Salvat, 1969.

8. TRADUCCIONES

GIACOBBE, Maria, Cerdeña, mi país, Madrid, Taurus, 1962.

BENEVOLO, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna, Trad. de J. Fernández Santos y María Castaldi, Madrid, Taurus, 1963.

9. GUIONES CINEMATOGRAFICOS

Venta por pisos, Madrid, Sociedad General de Autores, 1954 (Sinopsis cinematográfica).

España 1800, Madrid, S.G.A., 1959 (Cortometraje sobre Goya), revisado más tarde hasta conformar el nuevo Goya y su tiempo (Premio Festival de Montecarlo).

España. Fiestas y castillos, Madrid, S.G.A., 1959 (Guión para documental).

El Greco, (Premio de la Bienal de Venecia, 1959).

Llegar a más, Madrid, S.G.A., 1963 (Argumento y guión).

Miguel de Cervantes, Madrid, S.G.A., 1964 (Guión para un cortometraje de su vida).

Lope de Vega, Madrid, S.G.A., 1964 (Guión para un cortometraje de su vida).

Elogio y nostalgia de Toledo, (Premio Riccio d'Oro de la T.V. italiana), Madrid, S.G.A., 1966 (Guión para un cortometraje, sobre un texto de Marañón).

Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, S.G.A., 1966 (Guión para un cortometraje).

Fernando, un pintor de León, Madrid, S.G.A., 1975.

La Celestina, RTVE, Eds. Texto e Imagen, 1980.

C. Bibliografía sobre Jesús Fernández Santos

1. TRADUCCIONES

De Los bravos:

Les fiers, Trad. par René L.F. Durand, París, Gallimard, 1958.

Cronaca di un estate, Trad. da R. Rossi, Roma, Editori Riuniti, 1960.

Die tapferen Toren, Roman Aus d. Span. Dt. von Dietrich Schellert, Colonia, Bachem, 1961.

Los bravos, edited by Philip Polack, Londres, Harrap, 1967.

Drsní lidé, preložil Petr Koutny, Praga, Svoboda, 1983.

De Cabeza rapada:

Tête rase, Trad. par Bernard Lesfargues, Paris, Verdier, 1990.

De En la hoguera:

Die Zypresse, trad. por Eva Schellert, Verlag J.P. Bachem in Köln, 1962.

De Extramuros:

Extramuros, Translated from the Spanish by Helen R. Lane, New York, Columbia University Press, 1984.

Buiten de muren, Omslangontwerp Joost van de Woestijne, Vertaling Ton Ceelen, Amsterdam, 1985.

Extos ton Tijon, Atenas, Tajaropoulos, 1989.

2. TESIS DOCTORALES

ALBORG, C., Un estudio temático y estilístico de la narrativa de Jesús Fernández Santos, Michigan, Temple, University, 1982.

DINUBILA, D. J., Nothingness in the Narrative Works of Jesús Fernández Santos, University of Pennsylvania, 1978.

FREEDMAN, S. G., Jesús Fernández Santos: the Trajectory of his Fiction, University of Massachusetts, 1972.

MUBAREK, G.P., Negativity and self: Characterization in four of Jesús Fernández Santos' Existential Novels, University of Connecticut, 1990.

PASTOR CESTEROS, S., La obra narrativa de Jesús Fernández Santos y su relación con el cine, Universidad de Alicante, 1994.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J., La obra narrativa de Jesús Fernández Santos, Universidad de La Laguna, 1977.

ZAHN, C. T., Devitalization in three Novels of Jesús Fernández Santos, University of Virginia, 1976.

3. LIBROS

ALBORG, C., Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos, Madrid, Gredos, 1984.

HERZBERGER, D. K., Jesús Fernández Santos, Boston, Twayne Publishers, 1983.

JIMÉNEZ MADRID, R., El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987), Murcia, Universidad de Murcia, 1991.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J., Jesús Fernández Santos, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

Apéndice

Relación de críticas cinematográficas de Jesús Fernández Santos publicadas en El País entre 1976 y 1981

- «Fidelidad imaginativa en La familia de Pascual Duarte» (La familia de Pascual Duarte, de Ricardo Franco), 4-V-76, p. 20

- «Llegó El gran dictador, treinta años después», (El gran dictador, de Charles Chaplin), 6-V-76, p. 22.

- «La religión del amor» (Diario íntimo de Adela H, de François Truffaut), 7-V-76, p. 18.
- «Una nueva picaresca» (La Raulito, de Lautaro Murúa) y «Difícil aceptación cinematográfica de la novela» (The lansman, de Terence Young), 9-V-76, p. 30.
- «La estación de los escualos» (Tiburón, de Steven Spielberg), 12-V-76, p. 22.
- «Humor y fría sátira» (Blanche, de Walerian Borowczyk), 13-V-76, p. 21.
- «Historia de una venganza» (El viejo fusil, de Sam Peckinpah), 15-V-76, p. 23.
- «Alicia ante el espejo» (Alicia ya no vive aquí, de Martin Scorsese), 30-V-76, p. 16.
- «Hombre joven a la deriva» (Destino fatal, de R. Aldrich), 28-V-76, p. 21.
- «Una película francesa a la americana» (Flick Story, de Jacques Deray), 1-VI-76, p. 21.
- «San Mateo, con Nueva York al fondo» (Godspell, de David Greene), 3-VI-76, p. 22.
- «Richard Lester, de nuevo» (Royal Flash, de Richard Lester), 5-VI-76, p. 22.
- «Juguetes tontos para burgueses aburridos» (El gato, el ratón, el amor y el odio, de Claude Lelouch), 11-VI-76, p. 22.
- «Retrato de familia» (La nueva tierra, de Jan Troell), 13-VI-76, p. 31.
- «Los ingleses en la India» (Culpable sin rostro, de Michael Anderson), 17-VI-76, p. 21.
- «Veinte años después» (Rebelde sin causa, de Nicholas Ray), 18-VI-76, p. 17.
- «Entre el amor y la amistad» (Lily, ámame, de Maurice Dugowson), 20-VI-76, p. 30.
- «Robinson y compañía» (Mi hombre es un salvaje, de Jean Paul Rappeneau), 24-VI-76, p. 23.
- «Una muestra de biografía musical» (Una sombra en el pasado, de Ken Russell), 2-VII-76, p. 17.
- «Parábola del colonialismo» (El hombre que pudo reinar, de John Huston), 8-VII-76, p. 21.
- «Melodrama rocambolesco», (La hora veinticinco, de Henri Verneuil), 17-VII-76, p. 18.
- «Violencia carnal» (Lipstick, de Lamont Johnson), 22-VII-76, p. 17.
- «Crónica en imágenes de Roma» (Roma, de Federico Fellini), 23-VII-76, p. 18.
- «Homenaje al 'vaudeville'» (La pareja chiflada, de Herbert Ross), 30-VII-76, p. 17.
- «Buenos Aires en los años treinta» (Los siete locos, de Leopoldo Torre Nilsson), 1-VIII-76, p. 30.
- «Preguntas sin respuestas» (La chute d'un corps, de Michel Polac), 6-VIII-76, p. 18.
- «Divulgación musical» (La flauta mágica, de Ingmar Bergman), 8-VIII-76, p. 32.
- «Palabras, palabras, palabras» (El grupo, de Sidney Lumet), 11-VIII-76, p. 19.
- «Los nuevos mercenarios» (Los aristócratas del crimen, de Sam Peckinpah), 13-VIII-76, p. 19.
- «Capital o inteligencia» (La batalla de los simios gigantes, de Ishiro Honda), 11-VIII-76, p. 29.
- «Las ataduras» (Emilia... parada y fonda, de Angelino Fons), 16-VIII-1976, p. 22.
- «Vacaciones estivales» (El conejo caliente, de Pascal Thomas), 21-VIII-76, p. 16.
- «Festival Charles Bronson» (Nevada Express y Fuga suicida, de Tom Gries), 25-VIII-76, p. 15.
- «La moral de las muñecas» (La bambole, de Dino Risi, Luigi Comencini, Franco Rossi y Mauro Bolognini), 27-VIII-76, p. 18.

- «El sexo de los ángeles» (Fulanita y sus menganos, de Pedro Lazaga), 31-VIII-76, p. 18.
- «En torno a la nostalgia» (La última película, de Peter Bogdanovich), 1-IX-76, p. 17.
- «Americanos en Europa» (Una señorita rebelde, de Peter Bogdanovich), 5-IX-76, p. 28.
- «Bodas de sangre» (Relaciones sangrientas, de Claude Chabrol), 10-IX-76, p. 22.
- «Huir de una sombra» (El desencanto, de Jaime Chávarri), 26-IX-76, p. 31.
- «Entre el amor y la guerra» (MASH, de Robert Altman), 6-X-76, p. 27.
- «El sueño de la razón» (Alguien voló sobre el nido del cuco, de Milos Forman) y «Los amores prohibidos» (La petición, de Pilar Miró), 10-X-76, p. 25.
- «Tediosa comedia» (Virginidad, de Franco Rossi), 14-X-76, p. 28.
- «Un western diferente» (Los últimos hombres duros, de Andrew V. MacLaglen), 16-X-76, p. 24.
- «El ocaso de una estrella» (La trama, de Alfred Hitchcock), 17-X-76, p. 23.
- «Retrato de memoria» (La lozana andaluza, de Vicente Escrivá), 21-X-76, p. 25.
- «Comedia de costumbres» (El secreto inconfesable de un chico bien, de Jorge Grau), 23-X-76, p. 31.
- «Los derechos del hombre» (Todos los hombres del presidente, de Alan J. Pakula), 24-X-76, p. 29.
- «Entre el amor y la muerte» (Quiero la cabeza de Alfredo García, de Sam Peckinpah), 28-X-76, p. 29.
- «Un egoísmo lúcido» (El anacoreta, de Juan Esterlich), 30-X-76, p. 26.
- «El silencio es oro» (La última locura, de Mel Brooks), 31-X-76, p. 30.
- «Minidrama» (Last summer, de Frank Perry), 3-XI-76, p. 30.
- «Una historia en dos mitades» (Angela, de Nikolai van der Heyde), 4-XI-76, p. 23.
- «Malos presagios» (La profecía, de Richard Donner), 10-XI-76, p. 23.
- «Cine soviético de ayer» (La balada del soldado, de Gregori Tchoukrai) y «Cine soviético de hoy» (Dersu Uzala, de Akira Kurosawa), 12-XI-76, p. 31.
- «Compañías peligrosas» (La Corea, de Pedro Olea), 13-XI-76, p. 23.
- «Underground» (Iconockout, de J.Mª Nunes), 16-XI-76, p. 25.
- «Cuadros de una exposición» (Barry Lyndon, de Stanley Kubrick), 18-XI-76, p. 27
- «Recital Glenda Jackson» (Domingo, maldito domingo, de John Schlesinger), 20-XI-76, p. 25.
- «Soñar despiertos» (If..., de Lindsay Anderson), 25-XI-76, p. 29.
- «Tiempo de homenajes» (Harry y Walter van a Nueva York, de Mark Rydell) y «Muñecas pintadas» (Juegos de verano, de Ingmar Bergman), 26-XI-76, p. 29.
- «Cine musical» (La tercera puerta, de Álvaro Forqué), 1-XII-76, p. 30.
- «Teléfono rosa, comedia rosa» (El teléfono rosa, de Edouard Molinaro), 2-XII-76, p. 31
- «Jardín umbrío» (Beatriz, de Gonzalo Suárez), 12-XII-76, p. 33.
- «Mujeres solas» (Lumière, de Jeanne Moreau), 18-XII-76, p. 24.
- «El hombre que corre» (Marathon man, de John Schlesinger), 19-XII-76, p. 35.
- «De una Amparo a otra» (Nosotros que fuimos tan felices, de Antonio Drove), 23-XII-76, p. 29.
- «El buen salvaje» (La venganza de un hombre llamado Caballo, de Irvin Kershner), 26-XII-76, p. 26.
- «¿Quién? ¿Cómo? ¿Dónde?» (La marquesa d'O, de Eric Rohmer), 29-XII-76, p. 27.

- «La dura realidad» (La escalera, de Charles Dyer), 31-XII-76, p. 26.
- «La crema de la crema» (Los mejores años de Miss Brodie, de Ronald Neame), 5-I-77, p. 26.
- «La habitual fotonovela de Masó» (La menor, de Pedro Masó), 15-I-77, p. 20.
- «Merienda de negros» (Dos tramposos con suerte, de Sidney Poitier), 25-I-77, p. 27.
- «Mel Brooks antes de Mel Brooks» (Los productores, de Mel Brooks), 26-I-77, p. 30.
- «Cine en el museo» (Cara a cara, de Ingmar Bergman), 30-I-77, p. 29.
- «No tanta corrupción» (Corrupción en el internado, de Géza von Radványi, 3-II-77, p. 25.
- «Caza mayor» (Les biches, de Claude Chabrol), 8-II-77, p. 29.
- «La tierra prometida» (La tierra de la gran promesa, de Andrzej Wajda), 9-II-77, p. 27.
- «Toda la verdad» (Sacco e Vanzetti, de Giuliano Montaldo), 13-II-77, pp. 29.
- «El otro señor Losey» (El otro señor Klein, de Joseph Losey), 18-II-77, p. 25.
- «Historia ficción» (El segundo poder, de Aguado Bleye), 24-II-77, p. 25.
- «Cierta clase de prensa» (El honor perdido de Katharina Blum, de Volker Schlöndorff), 26-II-77, p. 26.
- «A este lado de la cámara» (El fuera de la ley, de Clint Eastwood), 3-III-77, p. 27.
- «Saber a medias» (España debe saber, de Eduardo Manzanos), 5-III-77, p. 25.
- «Adiós al paraíso» (Próxima parada: Greenwich Village, de Paul Mazursky), 6-III-77, p. 33.
- «Festival Forges» (El bengador gusticiero y su pastelera madre, de Antonio Fraguas), 11-III-77, p. 29.
- «El hombre, en la soledad de las grandes ciudades» (Taxi driver, de Martin Scorsese), 13-III-77, p. 33.
- «Sainete trashumante» (El puente, de J. A. Bardem), 17-III-77, p. 29.
- «Actores excelentes» (Parranda, de Gonzalo Suárez), 19-III-77, p. 25.
- «Canciones y recuerdos» (Hollywood, Hollywood, de Gene Kelly), 24-III-77, p. 32.
- «Entre el amor y la muerte» (Cara a cara, de Ingmar Bergman), 31-III-77, p. 29.
- «El asalto de los fantasmas de la razón» (El quimérico inquilino, de Roman Polanski), 3-IV-77, p. 30.
- «Antiguos conocidos» (Un cadáver a los postres, de Robert Moore), 8-IV-77, p. 19.
- «A la sombra del ring», (Fat City, de John Huston), 14-IV-77, p. 29.
- «Fiestas galantes» (Que la fête commence..., de Bertrand Tavernier), 15-IV-77, p. 29.
- «Los jóvenes precursores» (Los niños terribles, de Jean Pierre Melville), 17-IV-77, p. 32.
- «El mundo en que vivimos» (Network, un mundo implacable, de Sidney Lumet), 20-IV-77, p. 30.
- «Cine de autor» (Elisa, vida mía, de Carlos Saura) y «En busca de un tiempo perdido» (Asignatura pendiente, de José Luis Garci), 23-IV-77, p. 29.
- «Domingos locos» (El gran magnate, de Elia Kazan), 5-V-77, p. 29.
- «España desde fuera» (La guerre est finie, de Alain Resnais), 10-V-77, p. 23.
- «Anarquista de Dios» (El juez y el asesino, de Bertrand Tavernier), 11-V-77, p. 31.
- «Altman y sus mitos» (Bufalo Bill y los indios, de Robert Altman), 7-VI-77, p. 29.
- «Antes del Novecento» (Partner, de Bernardo Bertolucci), 11-VI-77, p. 33.
- «Dos más dos son cinco» (El jugador, de Karel Reisz), 16-VI-77, p. 35.
- «El señuelo de América» (Hester Street, de Joan Micklin Silver), 18-VI-77, p. 31.
- «El ángel desmitificador» (Lenny, de Bob Fosse), 19-VI-77, p. 33.

- «Entre el vino y el alba» (Providence, de Alain Resnais), 22-VI-77, p. 26.
- «Excursión sin retorno» (Picnic at Hanging Rock, de Peter Weir), 26-VI-77, p. 29.
- «Vidas paralelas» (Una fiesta de placer, de Claude Chabrol), 1-VII-77, p. 27.
- «Elogio de lo cursi» (Boquitas pintadas, de Leopoldo Torre Nilsson), 2-VII-77, p. 23.
- «Una visión superficial de América» (Zabriskie Point, de Michelangelo Antonioni), 7-VII-77, p. 27.
- «Otra historia de médicos» (La vida privada de una doctora, de Jean Luis Bertolucci), 10-VII-77, p. 29.
- «Cine de verano» (Alma perdida, de Dino Risi), 12-VII-77, p. 28.
- «Humor y paradoja» (Fernando el radical, de Alexander Kluge), 15-VII-77, p. 29.
- «El otro Casanova» (Giacomo Casanova, de Luigi Comencini), 17-VII-77, p. 23.
- «Un buen humor al itálico modo» (La mujer del cura, de Dino Risi), 21-VII-77, p. 23.
- «Otoño en la edad media» (Robin y Marian, de Richard Lester), 23-VII-77, p. 21.
- «Una tragedia andina» (El chacal de Nahueltoro, de Miguel Littin), 24-VII-77, p. 27.
- «A la sombra de Boccaccio» (El Decamerón, de Pier Paolo Pasolini), 26-VII-77, p. 23.
- «Cleptomanía» (Roba bien sin mirar a quién, de Ted Kotcheff), 28-VII-77, p. 23.
- «Ración de pulpo» (Tentáculos, de Olivier Hellman), 30-VII-77, p. 20.
- «Romy y sus coroneles» (Una mujer en la ventana, de Pierre Granier-Deferre), 2-VIII-77, p. 19.
- «El contrato» (Cien maneras de amar, de Norman Panamá), 3-VIII-77, p. 19.
- «Entre sabios y fósiles» (En el corazón de la tierra, de Kevin Connor), 9-VIII-77, p. 17.
- «Imitación de la vida» (Si empezara otra vez, de Claude Lelouch), 11-VIII-77, p. 19.
- «Signos de identidad» (Signos de vida, de Werner Herzog), 13-VIII-77, p. 18.
- «Minigansters» (Bugsy Malone, de Alan Parker), 20-VIII-77, p. 17.
- «La escalera de Odessa» (El acorazado Potemkin, de S.M. Eisenstein), 26-VIII-77, p. 17.
- «La viuda judía» (Rosa je t'aime, de Moshé Mizrahi), 27-VIII-77, p. 17.
- «Como una fábula histriónica» (Macunaima, de Joaquim Pedro de Andrade), 30-VIII-77, p. 17.
- «Show en el aire» (Domingo negro, de John Frankenheimer) y «La iniciación» (Papá, ya no soy virgen, de Claude Berri), 3-IX-77, p. 17.
- «Museo de la familia» (Viaje al centro de la Tierra, de Carlos Puerto), 1-IX-77, p. 21.
- «Amantes pudibundos» (In memoriam, de Enrique Brasó), 8-IX-77, p. 27.
- «Una historia cruel y gratuita» (Carrie, de Brian de Palma), 29-IX-77, p. 30.
- «Una extraña pareja» (Dios bendiga cada rincón de esta casa, de Chumy Chúmez), 30-IX-77, p. 33.
- «La tercera condición» (Camada negra, de Manuel Gutiérrez Aragón), 2-X-77, p. 31.
- «El camino de Buñuel» (La vía láctea, de Luis Buñuel), 5-X-77, p. 30.
- «Los otros tigres» (Tigres de papel, de Fernando Colomo), 6-X-77, p. 30.
- «Segunda señorita» (Nunca es tarde, de Jaime de Armiñán), 9-X-77, p. 30.
- «Grupo Manouchian» (L'affiche rouge, de Frank Cassenti), 12-X-77, p. 31.
- «Más difícil todavía» (El puente de Cassandra, de George Pan Cosmatos), 15-X-77, p. 31.
- «Las segundas intenciones» (Caudillo, de Basilio Martín Patino), 18-X-77, p. 27.
- «Visión de una dictadura mediterránea» (Z, de Costa Gavras), 19-X-77, p. 31.
- «Un suave castañazo» (El castañazo, de George Roy Hill), 21-X-77, p. 31.
- «Un Galdós clásico» (Doña Perfecta, de César Fernández Ardavín), 26-X-77, p. 29.

- «Triste vida de Suzanne Simonin» (La religiosa, de Jacques Rivette), 29-X-77, p. 30.
- «Los vicios y los muertos» (Excelentísimos cadáveres, de Francesco Rosi), 30-X-77, p. 22.
- «Así en el cielo como en la tierra» (Los gitanos van al cielo, de Emil Loteanu), 2-XI-77, p. 27.
- «El valor de la ironía» (Raza, el espíritu de Franco, de Gonzalo Herralde), 3-XI-77, p. 29.
- «Más allá del bien y del mal» (La guerra de las galaxias, de George Lucas), 12-XI-77, p. 27.
- «Ibiza es diferente» (More, de Barber Schroeder), 17-XI-77, p. 41.
- «La vida en el espejo» (Los ídolos también aman, de Sidney J. Furie), 22-XI-77, p. 36.
- «El peso de la púrpura» (El príncipe y el mendigo, de Richard Fleischer), 26-XI-77, p. 30.
- «Los riesgos de la crítica» (Todo lo que usted siempre quiso saber del sexo..., de Woody Allen), 29-XI-77, p. 32.
- «Jugando a la utopía» (La fuga de Logan, de Michael Anderson), 7-XII-77, p. 31.
- «El mal gusto del buen gusto» (Bilitis, de David Hamilton), 9-XII-77, p. 28.
- «Cine de turismo» (Un instante, una vida, de Sidney Pollack), 10-XII-77, p. 29.
- «La última batalla de Rossellini» (Padre patrón, de Paolo y Vittorio Taviani), 13-XII-77, p. 26.
- «Tres días que conmovieron al cine» (Octubre, de S.M. Eisenstein), 16-XII-77, p. 29.
- «Dobles parejas» (Una jornada particular, de Ettore Scola), 17-XII-77, p. 29.
- «Una victoria pírrica» (Un puente lejano, de Richard Attenborough), 21-XII-77, p. 31.
- «El vacío del éxito» (New York, New York, de Martin Scorsese), 22-XII-77, p. 33.
- «Entre el amor y la muerte» (El último tango en París, de Bernardo Bertolucci), 27-XII-77, p. 29.
- «Pasiones y razones» (La batalla de Argel, de Gillo Pontecorvo), 30-XII-77, p. 29.
- «Un capítulo más de Feldman» (Mi bello legionario, Martin Feldman), 6-I-78, p. 19.
- «Clasificación 'S'» (Emmanuelle, Just Jaeckin), 8-I-78, p. 20.
- «Un invento que perdura» (La espía que me amó, Lewis Gilbert), 12-I-78, p. 24.
- «Amor prohibido» (Le souffle au coeur, Louis Malle), 15-I-78, p. 19.
- «Berlanga y su muñeca» (Tamaño natural, Luis G. Berlanga), 18-I-78, p. 25.
- «La vida se repite» (El rito, Ingmar Bergman), 24-I-78, p. 25.
- «Trilogía de la vida» (Los cuentos de Canterbury, Pier Paolo Pasolini), 31-I-78, p. 25.
- «Una obra maestra» (Providence, Alain Resnais), 1-II-78, p. 29.
- «Año de perros» (El perro, Antonio Isasi), 3-II-78, p. 27.
- «Sadoaburrimiento» (Historia de O, Just Jaeckin), 11-II-78, p. 27.
- «El ajedrez de V.I. Pudovkin» (La madre, Pudovkin), 14-II-78, p. 27.
- «Gatomaquias» (El gato caliente, Ralph Bakshi), 16-II-78, p. 29.
- «El guerrero cansado» (El hombre clave, Robert Mulligan), 21-II-78, p. 39.
- «Dos mujeres, dos amores» (Julia, Fred Zinnemann), 23-II-78, p. 31.
- «Cuatro variaciones sobre el amor» (Cuentos inmorales, Walerian Borowczyk), 1-III-78, p. 27.
- «Raíz de nuestro tiempo» (Los días del pasado, Mario Camus), 2-III-78, p. 31.
- «Caza de brujas» (The front, Martin Ritt), 11-III-78, p. 27.
- «Los ovnis» (Encuentros en la tercera fase, S. Spielberg), 12-III-78, p. 25.
- «Una nueva frontera» (2001, una odisea del espacio, S. Kubrick), 15-III-78, p. 31.

- «Un Arrabal mediocre» (Iré como un caballo loco, F. Arrabal), 17-II-78, p. 29.
- «Un error de producción» (Candy, Christian Marquand), 21-III-78, p. 23.
- «En busca de caminos nuevos» (Reina zanahoria, Gonzalo Suárez), 23-III-78, p. 22.
- «Contamos contigo» (Contamos contigo, José Luis García Sánchez), 30-III-78, p. 29.
- «Los demonios barrocos de Ken Russell» (Los diablos, K. Russell), 2-IV-78, p. 27.
- «Nuevo cine 'cochon'» (La bestia, W. Borowczyk), 6-IV-78, p. 29.
- «A través de la radio» (Solos en la madrugada, J. L. Garci, 7-IV-78.
- «Buñuel dos veces» (La edad de oro y Simón del desierto, Luis Buñuel), 11-IV-78, p. 31.
- «La mujer nueva» (Una canta, la otra no, Agnès Varda), 12-IV-78, p. 29.
- «Una lección de historia» (Por qué perdimos la guerra, D. Abad de Santillán y Luis Galindo), 15-IV-78, p. 31.
- «Buñuel, Mateo y Conchita» (Ese oscuro objeto de deseo, Luis Buñuel), 18-IV-78, p. 32.
- «La condición humana» (1900, Bernardo Bertolucci), 20-IV-78.
- «El príncipe Travolta» (Fiebre del sábado noche, John Badham), 28-IV-78, p. 39.
- «Valentino, según Russell» (Valentino, K. Russell), 2-V-78, p. 36.
- «Vidas paralelas» (La dentelliere, Claude Goretta), 5-V-78, p. 39.
- «Biografía imaginada» (Andrei Rublev, Andrei Tarkovski), 9-V-78.
- «Morir por algo» (Morir en Madrid, Frédéric Rossif), 12-V-78, p. 37.
- «Sebastián Underground» (Sebastiane, Paul Humfress y Derek Jarman), 18-V-78, p. 37.
- «Un banquete medieval» (La grande bouffe, Marco Ferreri), 19-V-78, p. 37.
- «Los ojos fríos» (Los ojos vendados, Carlos Saura), 23-V-78, p. 31.
- «Una mujer excepcional» (Más allá del bien y del mal, Liliana Cavani), 27-V-78, p. 28.
- «La guerra de los sexos» (La última mujer, Marco Ferreri), 30-V-78, p. 34.
- «Un paraíso particular» (Walkabout, Nicolas Roeg), 2-VI-78, p. 39.
- «Islas en la corriente» (La isla del adiós, Franklin J. Shaffner), 7-VI-78, p. 35.
- «El buen cine español» (Arriba Azaña, José M^a Gutiérrez), 9-VI-78, p. 33.
- «Mafia blanca» (Siete muertos por prescripción facultativa, Jacques Rouffio), 16-VI-78, p. 35.
- «Los hijos» (El relojero de San Paul, Bertrand Tavernier), 17-VI-78, p. 31.
- «Adiós a las armas» (Alerta misiles, Robert Aldrich), 20-VI-78, p. 37.
- «Masculino/femenino» (Yo soy mía, Sofia Scandurra), 21-VI-78, p. 29.
- «Soledad compartida» (Balance matrimonial, Krzystof Zanussi), 25-VI-78, p. 25.
- «Sierras de Teruel» (L'espoir, André Malraux), 28-VI-78, p. 35.
- «El otro desencanto» (Noche de curas, Carlos Morales Mengotti), 29-VI-78, p. 35.
- «Nuevo en su plaza» (El monosabio, Ray Rivas), 5-VII-78, p. 31.
- «Antígona 70" (Los caníbales, Liliana Cavani), 7-VII-78, p. 31.
- «Galería de batallas» (Los duelistas, Ridley Scott), 11-VII-78, p. 27.
- «Malos tiempos para Bergman» (El huevo de la serpiente, Ingmar Bergman), 13-VII-78, p. 27.
- «El valor de la palabra» (Equus, Sidney Lumet), 18-VII-78, p. 27.
- «Bernardo Betolucci: segundo acto» (Novecento, Bernardo Bertolucci), 21-VII-78, p. 25.
- «Campanas lejanas» (Por quién doblan las campanas, Sam Wood), 26-VII-78, p. 21.

- «Buen humor francés» (Los inquilinos, Bertrand Tavernier), 29-VII-78, p. 21.
- «El diablo y Bresson» (El diablo probablemente, Robert Bresson), 6-IX-78, p. 23.
- «El amor compartido» (El harén, Marco Ferreri), 7-IX-78, p. 27.
- ENVIADO ESPECIAL AL XXVI FESTIVAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN (12 al 21-VIII)
 - «Cita de famosos» (El amigo americano, Wim Wenders), 23-IX-78, p. 28.
 - «La bella durmiente» (Sleeping Beauty, James B. Harris), 28-IX-78, p. 29.
 - «Love story proletaria» (Delito de amor, Luigi Comencini), 30-IX-78, p. 27.
 - «Una chica como tú» (¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?, Fernando Colomo), 3-X-78, p. 32.
 - «Los mitos» (Grease, Randal Kleiser), 7-X-78, p. 27.
 - «El último hombre» (Adiós al macho, Marco Ferreri), 13-X-78.
 - «Pintorescos camioneros» (Convoy, Sam Peckinpah), 20-X-78, p. 33.
 - «Al servicio del cine español» (Al servicio de la mujer española, Jaime de Armiñán), 23-X-78, p. 31.
 - «Retrato desvaído» (Retrato en negro de la burguesa, Tonino Cervi), 26-X-78, p. 35.
 - «Vida infeliz del capitán Penderton» (Reflejos en un ojo dorado, John Huston), 2-XI-78, p. 33.
 - «Zola en tono menor» (El pecado del padre Mouret, Georges Franju), 3-XI-78, p. 31.
 - «El turismo del sexo» (Sex o'clock USA. América, de noche, prohibida, François Reichenbach), 9-XI-78, p. 29.
 - «Un Altman diferente» (Un día de boda, Robert Altman), 10-XI-78, p. 36.
 - «Quien mal anda, mal acaba» (F.I.S.T. Símbolo de fuerza, Norman Jewison), 14-XI-78, p. 35.
 - «Las bellas y las bestias» (Sucedió entre las doce y las tres, Frank D. Gilroy), 18-XI-78, p. 31.
 - «La hora de la fantasía» (Casanova, Federico Fellini), 20-XI-78, p. 29.
 - «El jardín de las delicias» (Vicios privados, públicas virtudes, Miklós Jancsó), 26-XI-78, p. 31.
 - «Cigüeñas tardías» (Cuando pasan las cigüeñas, Kalatazov), 30-XI-78, p. 29.
 - «Nabokov a medias» (Desesperación, Rainer W. Fassbinder), 6-XII-78, p. 31.
 - «Cine navideño» (Jesús de Nazaret -1ª parte-, Franco Zeffirelli), 10-XII-78, p. 28.
 - «El rehén» (Estado de sitio, Costa Gavras), 13-XII-78, p. 33.
 - «Un cierto chauvinismo» (El expreso de medianoche, Alan Parker), 20-XII-78, p. 35.
 - «De un imperio a otro imperio» (El imperio de la pasión, Nagisa Oshima), 26-XII-78, p. 23.
 - «Otro western espacial» (Galáctica, Robert Colla), 30-XII-78, p. 23.
 - «Fábula del amor total» (¿Por qué no?, Coline Serreau), 5-I-79, p. 19.
 - «Entre la muerte y la vida» (Hooper, el increíble, Hal Needham), 9-I-79, p. 25.
 - «Ciencia-ficción soviética» (Solaris, Andrei Tarkovski), 12-I-79, p. 21.
 - «Ensalada napolitana» (El abogado de paja, Sergio Corbucci), 14-I-79, p. 23.
 - «Vísperas de elecciones» (Noticia de una violación en primera página, Sergio Donati), 21-I-79, p. 29.
 - «Los negros nacen blancos» (África ama, G. Guerrasio, A. Castiglioni y O. Pellini), 23-I-79, p. 25.
 - «La imaginación, en crisis», (¡Que viva Italia!, Mario Monicelli, Dino Risi y Ettore Scola), 26-I-79, p. 23.

- «Una historia inverosímil» (Un burgués pequeño, muy pequeño, Mario Monicelli), 4-II-79, p. 25.
- «El porqué de unas muertes» (Trío infernal, Francis Girod), 13-II-79, p. 33.
- «El arte de interpretar» (Madame Rosa, Moshé Mizrahi), 20-II-79, p. 33.
- «El oficio más viejo» (El lugar sin límites, Arturo Ripstein), 24-II-79, p. 35.
- «El alegre erotismo de los clásicos» (La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona, Ramón Fernández), 8-III-79, p. 31.
- «Confidencias puritanas» (Sonata de otoño, Ingmar Bergman), 15-III-79, p. 35.
- «Cuando el cine es carnaval» (Lisztomanía, Ken Russell), 22-III-79, p. 33.
- «Siete días inolvidables» (Siete días de enero, J. Antonio Bardem), 29-III-79, p. 35.
- «La guerra y la paz» (El cazador, Michael Cimino), 31-III-79, p. 37.
- «Un Sade en tono menor» (De Sade, Cy Endfield), 21-IV-79, p. 28.
- «Recital Mercouri» (Gritos de pasión, Jules Dassin), 24-IV-79, p. 33.
- «Un vampiro benéfico» (Nosferatu, Werner Herzog), 28-IV-79, p. 26.
- «Una pareja particular» (Vicios pequeños, Edouard Molinaro), 10-V-79, p. 37.
- «Vida y muerte de Utamaro» (El mundo erótico de Utamaro, Ako Jissoji), 17-V-79, p. 35.
- «Un discípulo de Beckett» (Goto, isla de Amor, W. Borowczyk), 23-V-79, p. 32.
- «Ejercicios espirituales» (Todo modo, Elio Petri), 25-V-79, p. 35.
- «Una mujer, dos hombres y una guerra» (Mujer entre perro y lobo, André Delvaux), 27-V-79, p. 25.
- «Los sobrevivientes» (Quinteto, Robert Altman), 30-V-79, p. 31.
- «Hombres, color y grano» (Días del cielo, Terrence Malick), 8-VI-79, p. 38.
- «Un premio merecido» (Norma Rae, Martin Ritt), 10-VI-79, p. 27.
- «Perros calientes» (Caniche, Bigas Luna), 15-VI-79, p. 30.
- «Un western diferente» (A través del huracán, Monte Hellman), 14-VI-79, p. 39.
- «La violencia del sexo» (La patrulla de los inmorales, Robert Aldrich), 20-VI-79, p. 34.
- «Mónica de verano» (Mimì Bluette, Carlo di Palma), 28-VI-79, p. 34.
- «El mundo en que vivimos» (Vecinos, Alberto Bermejo), 30-VI-79, p. 28.
- «A la sombra de Hammett» (El gato conoce al asesino, Robert Benton), 4-VII-79, p. 23.
- «Meloporno» (Hardcore, Paul Schrader), 11-VII-79, p. 20.
- «Tigres de verano» (Los tigres no lloran, Peter Collinson), 19-VII-79, p. 23.
- «Entre el humor y el absurdo» (Viaje a la gran Tartaria, Jean-Charles Tacchella), 25-VII-79.
- «Nuevo cine familiar» (La miel, Pedro Masó), 5-IX-79, p. 25.
- «Otros mundos, otras guerras» (La guerra de los mundos, Byron Haskin), 12-IX-79, p. 21.
- «Saura cumple cien años» (Mamá cumple cien años, Carlos Saura), 20-IX-79, p. 31.
- «Es peligroso asomarse al exterior» (Alien, el octavo pasajero, Ridley Scott), 28-IX-79.
- «Doce años después» (Hair, Milos Forman), 5-X-79, p. 29.
- «Mil millones de dólares» (El síndrome de China, James Bridges), 11-X-79, p. 29.
- «Basura» (Trash, Paul Morrissey), 17-X-79, p. 29.
- «Abrigo de entretiempo» (Corazón de perro, Mikhail Bulgakov), 25-X-79, p. 29.

- «El destino y el dinero» (El dinero de los demás, Christian de Chalonge), 8-XI-79, p. 31.
- «Los desastres de la guerra» (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola), 13-XI-79, p. 33.
- «Los viajeros románticos» (La Sabina, José Luis Borau), 23-XI-79, p. 33.
- «De corazón a corazón» (El corazón del bosque, Manuel Gutiérrez Aragón), 30-XI-79, p. 37.
- «Hijos y amantes» (La luna, Bernardo Bertolucci), 13-XII-79, p. 34.
- «De Fellini a Prokofiev» (Ensayo de orquesta, Federico Fellini), 26-XII-79, p. 26.
- «El recurso de la huida» (Fuga de Alcatraz, Donald Siegel), 3-I-80, p. 23.
- «Cine y literatura» (La mujer zurda, Peter Handke), 8-I-80, p. 29.
- «Violette Nozière» (Prostituta de día, señorita de noche, Claude Chabrol), 11-I-80, p. 25.
- «Sin ira y sin melancolía» (El hombre de mármol, Andrzej Wajda), 18-I-80, p. 27.
- «Un homenaje al maestro del suspense» (Laberinto mortal, Claude Chabrol), 23-I-80.
- «Minidecamerón» (Tres mujeres inmorales, W. Borowczyk), 26-I-80, p. 23.
- «Bob Dylan y el mayor espectáculo del mundo pop» (Renaldo y Clara, Bob Dylan), 30-I-80, p. 28.
- «El espíritu y la carne» (Más allá del amor, Stanley Kramer), 6-II-80, p. 27.
- «Astracán actualizado» (Salut y força al canut, Francesc Bellmunt), 10-II-80, p. 31.
- «Elogio del cuerno» (Cinco tenedores, Fernando Fernán-Gómez), 14-II-80, p. 27.
- «Entre el absurdo y la provocación» (El topo, Alejandro Jodorowsky), 22-II-80, p. 33.
- «El azar y el desafío» (Carretera asfaltada de dos direcciones, Monte Hellman), 24-II-80, p. 33.
- «Caza de brujas» (Escenas de caza en la baja Baviera, Peter Fleischmann), 28-II-80, p. 27.
- «Hijos del miedo» (F.E.N., Antonio Hernández), 2-III-80, p. 35.
- «Malos consejeros» (Terror en Amityville, Stuart Rosenberg), 8-III-80, p. 25.
- «Vida de artista» (Laura, David Hamilton), 15-III-80, p. 27.
- «La otra cara de la guerra» (Yankis, John Schlesinger), 19-III-80, p. 33.
- «Nueva historia de Madrid» (Viva la clase media, J. M^a González Sinde), 20-III-80, p. 26.
- «Ensayos rijosillos» (Cuentos eróticos, E. Brasó, E. Cohen, F. Colomo, J. Chávarri, J. García de Dueñas, A. Martínez Torres, J. Molina, J. Tébar y A. Ungría), 23-III-80, p. 33.
- «Tercera edad» (Las pequeñas fugas, Yves Yersin), 28-III-80, p. 41.
- «Understatement» (The lunatic, the lover and the poet, Jane McCulloh), 29-III-80, p. 23.
- «Homenaje a Carlo Levi» (Cristo se detuvo en Eboli, Francesco Rosi), 1-IV-80, p. 27.
- «Billy, Hoffman y Vivaldi» (Kramer contra Kramer, Robert Benton), 4-IV-80, p. 17.
- «Cristo sin Cristo» (Sangre sabia, John Huston), 11-IV-80.
- «Anillos para una fábula» (El señor de los anillos, Ralph Bakshi), 13-IV-80, p. 33.
- «Más allá de la memoria» (El cuchillo en la cabeza, Reinhard Hauff), 15-IV-80, p. 31.
- «La cuestión palpitante» (Comenzar de nuevo, Alan J. Pakula), 19-IV-80, p. 27.
- «La colina de la libertad» (Winstanley, Kevin Brownlow y Andrew Mollo), 22-IV-80.
- «Los pistoleros de la patronal» (La verdad sobre el caso Savolta, Antonio Drove), 24-IV-80, p. 31.
- «Chaplin, todo o nada» (Una mujer de París, Charles Chaplin), 30-IV-80, p. 39.

- «Testimonio y simpatía» (Ópera prima, F. Trueba y O. Ladoire), 2-V-80, p. 33.
- «Culpable es sólo una palabra» (El campo de cebollas, Harold Becker), 9-V-80.
- «Fotonovela para la tercera edad» (El jinete eléctrico, Sidney Pollack), 10-V-80, p. 31.
- «El túnel» (Operación ogro, Gillo Pontecorvo), 15-V-80, p. 39.
- «El guerrero cansado» (Cuba, Richard Lester), 21-V-80, p. 37.
- «Mussolini y Pasolini» (Saló o los 120 días de Sodoma, Pasolini), 24-V-80, p. 35.
- «Drácula 80" (Drácula, John Badham), 28-V-80, p. 41.
- «La corrida del amor» (El imperio de los sentidos, Nagisa Oshima), 4-VI-80, p. 39.
- «Rosa de pasión» (La rosa, Mark Rydell), 7-VI-80, p. 31.
- «Cuando la ley empuja camino de la horca» (Tom Horn, William Wiard), 13-VI-80, p. 43.
- «Un cine y una época» (Lo que el viento se llevó, Victor Fleming), 14-VI-80, p. 32.
- «Buenos propósitos, malos recuerdos» (Todos nos llamamos Alí, Rainer W. Fassbinder), 18-VI-80, p. 40.
- «Goletas y pesqueros» (La niebla, John Carpenter), 20-VI-80, p. 38.
- «Nunca es tarde si la dicha es buena» (Buena suerte, Miss Wyckoff, Marvin Chomsky), 21-VI-80, p. 29.
- «Tiempo de verano» (Contratiempo, Nicolas Roeg), 2-II-80, p. 36.
- «Fassbinder otra vez» (El matrimonio de María Braun, Fassbinder), 4-VII-80, p. 31.
- «El rubio sin zapato» (Un dromedario en el armario, Pierre Richard), 10-VII-80, p. 27.
- «El mago judío» (El mago de Lublin, Menahem Golan), 12-VII-80, p. 25.
- «Divorcio a la española» (El divorcio que viene, Pedro Masó), 17-VII-80, p. 23.
- «Recital Walter Matthau» (El truhán y su prenda, Walter Bernstein), 19-VII-80, p. 23.
- «Los amores difíciles» (La consecuencia, Wolfgang Petersen), 24-VII-80, p. 29.
- «Entre la vida y la muerte» (Bienvenido, Mr. Chance, Hal Ashby), 1-VIII-80, p. 23.
- «Entre el amor y el humor» (Dedicatoria, Jaime Chávarri), 11-IX-80, p. 25.
- «Biografía o testamento» (Empieza el espectáculo, Bob Fosse), 14-IX-80, p. 29.
- «Pobre chico rico» (Cowboy de ciudad, James Bridges), 18-IX-80, p. 31.
- «Los amores difíciles», (El nido, Jaime de Armiñán), 21-IX-80, p. 31
- «Demasiado como juego» (El jugador de ajedrez, W. Petersen), 25-IX-80, p. 32.
- «La España pintoresca» (Paco el seguro, Didier Haudepin), 30-IX-80, p. 32.
- «Un Polanski académico» (Tess, Polanski), 3-X-80, p. 35
- «La saga de las galaxias» (El imperio contraataca, Irvin Kershner), 7-X-80, p. 33.
- «Melodrama socialista» (El director de orquesta, Andrzej Wajda), 9-X-80, p. 35.
- «La opinión de los demás» (Fama, Alan Parker), 15-X-80, p. 43.
- «Espías en el laberinto» (El factor humano, Otto Preminger), 19-X-80, p. 31.
- «Malos tiempos para el circo» (Bronco Billy, Clint Eastwood), 22-X-80, p. 41.
- «El retorno de Nicholas Ray» (Johnny Guitar, Nicholas Ray, 24-X-80, p. 41.
- «Juana y María» (Messidor, Alain Tanner), 29-X-80, p. 35.
- «La muerte de Pasolini» (Acattonne, Pasolini), 2-XI-80, p. 33.
- «Quinceañeras y patines» (Xanadú, R. Greenwald), 6-XI-80, p. 39.
- «El payaso de Dios» (Nijinsky, Herbert Ross), 10-XI-80, p. 37.
- «Godard antes de Godard» (Todo va bien, Godard), 14-XI-80, p. 37
- «Deporte-ficción» (La chica de oro, Joseph Sargent), 20-XI-80, p. 41.
- «Mujer acosada» (Gloria, John Cassavetes), 21-XI-80, p. 39.
- «Western» (Forajidos de leyenda, Walter Hill), 26-XI-80, p. 41.

- «Los caminos del cine moderno» (Sauve qui peut (La vie), Jean-Luc Godard), 30-XI-80, p. 33.
- «Cine para escuchar» (Don Juan, Joseph Losey), 2-XII-80, p. 35.
- «Morir matando» (Cazador a sueldo, Buzz Kulik), 6-XII-80, p. 30.
- «Espagueti sideral» (Flash Gordon, Michael Hodges), 9-XII-80.
- «Los sueños de la razón» (Viva la muerte, Fernando Arrabal), 12-XII-80, p. 41.
- «Caballero volante» (Superman II, Richard Lester), 17-XII-80, p. 41.
- «Ingeniosamente plúmbeo» (Recuerdos, Woody Allen), 20-XII-80, p. 35
- «Lo natural de lo sobrenatural» (El resplandor, Stanley Kubrick), 24-XII-80, p. 41.
- «Parodia que algo queda» (Aterriza como puedas, Jim Abrahams), 26-XII-80, p. 33.
- «Modas y modos que perduran» (El pequeño lord, Jack Gold), 3-I-81, p. 23.
- «Sigue el terror» (Sabe que estás sola, Armand Mastroianni), 7-I-81, p. 24.
- «Gelsomina lo sabe» (La strada, Federico Fellini), 9-I-81.
- «Retrato con paisaje al fondo» (Yo soy Anna Magnani, Chris Vermorcken), 16-I-81, p. 27.
- «Ana y su soledad» (Los encuentros de Ana, Chantal Akerman), 24-I-81, p. 23.
- «Todas las mujeres tienen 20 años» (La ciudad de las mujeres, F. Fellini), 25-I-81, p. 29.
- «Asuntos transexuales» (Vestida para matar, Brian de Palma), 28-I-81, p. 29.
- «Te quiero, me quieres, os quiero» (Una almohada para tres, Paul Mazursky), 30-I-81, p. 22.
- «Ese tren que nunca llega» (Una mujer italiana, Bernardo Bertolucci), 4-II-81, p. 27.
- «La Blanca Paloma» (Rocío, Fernando Ruiz), 6-II-81.
- «Medios grandes, ideas cortas» (Siberiada, Andrei Mijalkov-Konchalovski), 11-II-81, p. 31.
- «Orgullo y soledad» (Salto en el vacío, Marco Bellocchio), 14-II-81, p. 24.
- «El doble» (Kagemusha, Akira Kurosawa), 18-II-81, p. 29.
- «Escenas de guerra» (Uno rojo: División de choque, Sam Fuller), 21-II-81, p. 28.
- «Artistas y quinceañeras» (Círculo de dos, Jules Dassin), 25-II-81.
- «Los sueños de gente de peso» (Los ángeles gordos, Manuel Summers), 4-III-81, p. 29.
- «Los beatniks» (Generación perdida, John Byrum), 9-III-81.
- «Espejo de época» (Fedra, Billy Wilder), 13-III-81, p. 31.
- «Vivir la muerte» (Relámpago sobre agua, Nicholas Ray), 17-III-81, p. 35.
- «El tigre del Bronx» (Toro salvaje, Martin Scorsese), 18-III-81, p. 42.
- «Gente para recordar» (Gente corriente, Robert Redford), 24-III-81, p. 33
- «Un gato en el tejado» (Todos me llaman Gato, Raúl Peña), 26-III-81, p. 31.
- «El marqués y su palacio» (Patrimonio nacional, Luis G. Berlanga), 29-III-81.
- «Ferias y vanidades» (El hombre elefante, David Lynch), 3-IV-81, p. 38.
- «El buen policía» (El crack, José Luis Garci), 8-IV-81, p. 41.
- «Historias del teatro» (El último metro, François Truffaut), 9-IV-81, p. 27.
- «El ocaso del sainete» (El solterón domado, Castellano y Pipolo), 23-IV-81.
- «La mala comedia bufa» (Los chulos, Mariano Ozores), 26-IV-81.
- «Celuloide rancio» (Cómo eliminar a su jefe, Colin Higgins), 1-V-81, p. 31.
- «La burla de Huston» (La burla del diablo, John Huston), 5-V-81, p. 29.
- «Asuntos de familia» (Tributo, B. Clark), 10-V-81, p. 31.
- «Tras las huellas de Buñuel» (Eraserhead, David Lynch), 15-V-81, p. 31.

- «Una mística especial» (Misterios, Paul de Lussanet), 19-V-81.
- «Perros calientes» (Los perros de la guerra, J. Irvin), 21-V-81, p. 35
- «Fiesta» (El sueño de una noche de verano, L. Kemp y D. Haughton), 28-V-81, p. 35.
- «El jardín de Venus» (Las mujeres de Jeremías, Ramón Fernández), 29-V-81, p. 39.
- «Un cartero demasiado lento» (El cartero siempre llama dos veces, Bob Rafelson), 2-VI-81, p. 47.
- «Tiempos duros, amores difíciles» (La confianza, Itsván Szabó), 6-VI-81, p. 33.
- «Tertulia de actores» (La terraza, Ettore Scola), 11-VI-81, p. 37.
- «Sexo en Olot» (El vicario de Olot, Ventura Pons), 14-VI-81, p. 27
- «El judío cantor» (El cantor de jazz, Richard Fleischer), 18-VI-81, p. 30.
- «Trío de dos» (La mujer que llora, Jacques Doillon), 26-VI-81, p. 41.
- «El buen salvaje» (Los dientes del diablo, Nicholas Ray), 1-VII-81, p. 31
- «Libertad o muerte» (Espartaco, Stanley Kubrick), 9-VII-81.
- «A las doce en punto» (Sólo ante el peligro, Fred Zinnemann), 11-VII-81, p. 26.
- «D'Artagnan cabalga de nuevo» (Los tres mosqueteros, George Sidney), 22-VII-81, p. 27.
- «El humor en la prehistoria» (Cavernícola, Carl Gottlieb), 30-VII-81, p. 26.
- «Una historia mal contada» (Un enredo para dos, Ronald Neame), 2-VIII-81, p. 23.
- «Más allá del bien y del mal» (La posesión, Andrej Zulawski), 26-IX-81, p. 27.
- «Un atonadilla con olor a muerte» (Lilí Marlen, R.W. Fassbinder), 30-IX-81.
- «Crónica urgente» (El hombre de hierro, Andrei Wadja), 1-X-81, p. 34
- «En busca del cine perdido» (En busca del arca perdida, Steven Spielberg), 2-X-81, p. 32.
- «Una experiencia caótica» (La puerta del cielo, Michael Cimino), 4-X-81, p. 39.
- «Metrópolis drogada» (Atmósfera cero, P. Hyams), 10-X-81, p. 31.
- «Premios inexplicables» (Moscú no cree en las lágrimas, Vladimir Menshov), 14-X-81, p. 37.
- «Las desdichas de Lulú» (Los amantes de Lulú, V. Borowczyk), 16-X-81, p. 35.
- «La pareja difícil» (La mujer del aviador, Eric Rohmer), p. 37.
- «Merlín, el rey Arturo y los demás» (Excalibur, J. Boorman), 28-X-81, p. 34.
- «Paraíso encerrado» (Lady Oscar, Jacques Demy), 30-X-81, p. 34.
- «Si el guión lo exige» (S.O.B, Blake Edwards), 5-XI-81, p. 33.
- «No estamos solos» (Hangar 18, James L. Convay), 7-XI-81, p. 27.
- «Barcelona es algo más» (La cripta, Cayetano del Real), 27-XI-81, p. 39
- «Tres mujeres» (Las hermanas alemanas, Margarethe von Trotta), 30-XI-81.
- «El camino de Roma» (La piel, Liliana Cavani), 2-XII-81, p. 41.
- «Gira campestre» (Une partie de campagne, Jean Renoir), 13-XII-81, p. 40.
- «Fiesta de Navidad» (La fiesta, Claude Pinoteau), 16-XII-81, p. 39.
- «Verdades a medias» (Confesiones verdaderas, Ulu Grosbard), 22-XII-81, p. 34.

Prólogo

Mi idea de afrontar el problema de las relaciones entre cine y literatura me ha permitido ir perfilando un espacio de análisis básicamente centrado sobre los géneros narrativos literarios. En principio nada hay de original en ello, pues es un hecho que varias décadas de intensa dedicación narratológica a dichos géneros y, posteriormente, a los cinematográficos, han determinado todo un modo de acercarse a estas cuestiones.

Desde que Aristóteles por primera vez construyó un sistema de las artes, diferenciando entre medios auditivos y visuales; desde que el Renacimiento elevó las artes plásticas a su gran categorización moderna y Lessing, en el siglo XVIII, distinguió entre poesía y pintura, la evolución artística puesta en evidencia, sobre todo, por la gran síntesis del género de la ópera, ha conducido en nuestro tiempo a nuevas síntesis de medios, como ha sucedido con el cine, con el añadido de lo tecnológico y sus capacidades de reproductibilidad. Sin duda, el problema de la relación entre las artes, una vez incluido entre éstas el cinematógrafo, amplía el arco de realizaciones y de discusión en torno a las mismas, especialmente desde una perspectiva comparatista.

Con todo, ya Bergman señaló un aspecto central, real y, por lo demás, bien conocido, de la crítica cinematográfica:

Nada más lejos de mi intención, evidentemente. En realidad, lo único que pretendo con este libro es un acercamiento a la realidad cinematográfica desde el punto de vista en que confluye con la narrativa literaria.

El estudio que presento aborda en su primera parte las líneas básicas de la discusión histórico-cultural acerca de las relaciones entre cine y literatura, las cuales se especificarán más tarde sobre la obra de Jesús Fernández Santos. He tratado lo referente a la postura de los escritores frente al cine y la importancia de su vinculación con el medio a la hora de estudiar su obra; la evidente presencia de la literatura en el cine, así como la más problemática presencia del cine en la literatura; el cine como referente literario y la adopción del tema literario en tanto que tema cinematográfico; el problema de las adaptaciones y, finalmente, en la segunda parte, el modo en que las técnicas narrativas del relato cinematográfico se adaptan o se diferencian de las del relato literario.

La tercera parte consiste en una aplicación histórica y crítica sobre la obra del mencionado Fernández Santos. En este autor confluyen, por un lado, su actividad cinematográfica como director, documentalista y guionista y por otro, su intensa producción novelística y crítico-cinematográfica, a lo que debe añadirse el hecho de que dos de sus novelas fueron objeto de adaptación cinematográfica a manos de otros directores.

En un plano más concreto, he intentado describir pormenorizadamente los elementos cinematográficos en los textos narrativos de Fernández Santos, pues a pesar de que existen

múltiples anotaciones a este respecto, nunca se había llevado a término un análisis detallado. Como se comprobará, he incluido, a fin de completar la imagen del autor, un apéndice en el que consta la relación íntegra de sus críticas cinematográficas publicadas en la prensa.

No quisiera finalizar esta pequeña introducción sin dejar constancia de mi agradecimiento a Dña. María Castaldi, viuda de Fernández Santos, entre otras cosas, por la generosidad que en todo momento ha demostrado a propósito de la documentación sobre el autor. También quisiera agradecer al profesor Miguel Ángel Lozano sus orientaciones y consejos durante la realización de la tesis doctoral que ha dado como fruto el presente libro, y a cuantas personas contribuyeron de un modo u otro a que aquellas reflexiones cobraran tal forma. Espero que no haya sido una tarea vana y que las relaciones entre cine y novela, que continúan definiéndose con cada nueva publicación o cada nuevo estreno, despierten el interés del lector. También a él, a ti, gracias.

- I -

Consideraciones generales sobre las relaciones entre cine y literatura

1. Consideraciones sobre una relación dificultosa. Comentario bibliográfico

Si, como es evidente, desde el momento de la aparición del cine se observa la íntima relación que el nuevo medio de expresión, integrador, mantiene con el antiguo literario (en un principio, por supuesto, con el teatro y, posteriormente, y conforme se afianzaron sus propios recursos expresivos, con la novela en particular) no será de extrañar que también, desde entonces, se haya producido una rentable confrontación entre los diversos puntos de vista acerca del modo en que tal conexión se establece. A menudo, fueron los propios escritores quienes, ya ofendidos por la agresión que suponía competencia tan evidente como la cinematográfica, ya entusiasmados por la novedad y las posibilidades artísticas de sus medios, alzaron la voz en continuas polémicas sobre el asunto.

Desde luego, el estudio de las relaciones entre el cine y la literatura, desde una mayor o menor especificidad comparatista o en general teórico-crítica, posee una evidente tradición a lo largo del presente siglo. Resultaría prolijo explicar esa tradición y, por lo demás, no entra en el marco de este proyecto. No es mi propósito, pues, reconstruir una historia del cine y los modos de evolución a través de los cuales han ido cambiando las imbricaciones entre uno y otro medio.

Me voy a limitar en lo que sigue a efectuar un breve comentario muy selectivo acerca de aquellos textos que de manera eficiente, directamente o no, se ocupan del problema de las relaciones entre cine y literatura, esto al margen de la utilización que en adelante se hará de los mismos. Quiero advertir, por otro lado, que no voy a dar entrada aquí a los grandes aspectos estéticos referentes a la clasificación de las artes y sus estatutos categoriales.

A propósito de la constitución del lenguaje cinematográfico, planteada como punto de partida de toda reflexión sobre sus relaciones con el lenguaje literario, dos obras probablemente deban tomarse como básicas: ¿Qué es el cine?, de André Bazin, y El lenguaje del cine, de Marcel Martin. La primera de ellas, que no constituye una teoría sistemática, consiste en una recopilación de artículos que plantean una seria reflexión sobre aspectos esenciales cinematográficos, su relación con la pintura, el teatro o la novela y las obras de algunos cineastas importantes. La segunda, por el contrario, ofrece un repaso al arte cinematográfico, mediante el análisis de los procedimientos fílmicos, ya sea el montaje, los distintos tipos de diálogo, las técnicas narrativas a través de elipsis, enlaces y transiciones, metáforas y símbolos, o las diversas estructuras temporales y espaciales del relato cinematográfico.

Entre los estudios que realizan una presentación histórica de las diversas teorías elaboradas sobre el hecho cinematográfico, conviene subrayar la ya clásica Historia de las teorías del film, de Guido de Aristarco, y la más reciente Principales teorías cinematográficas, de A. Dudley. En lo que tiene que ver con la aportación de las principales escuelas teórico-críticas a la definición del arte del cine, es preciso tener en cuenta, Cine y lenguaje, del formalista Viktor Sklovsky. Ciertamente, Eisenstein fue uno de los primeros en establecer semejanzas estructurales entre cine y literatura, especialmente en su teoría del montaje, presente sobre todo en El sentido del cine, Teoría y técnica cinematográficas o Reflexiones de un cineasta.

Desde el respaldo de las metodologías semiótica y narratológica comparatista, muy importantes durante las pasadas décadas, las obras de Christian Metz y Jean Mitry configuran sin duda el inicio de una de las corrientes fundamentales en la interpretación del fenómeno fílmico. En lo que más nos concierne, Metz, en Lenguaje y cine, se aplica al establecimiento de códigos y subcódigos, la relación del lenguaje cinematográfico respecto de otros lenguajes, así como las interferencias entre éstos. Mitry, por su parte, en Estética y psicología del cine, efectúa un notable análisis respecto de los efectos psicológicos que crean los movimientos de cámara y las diversas posibilidades del montaje, además de la relación existente entre drama-teatro y cine, las estructuras visuales y semiológicas del film y la lógica del mismo. Por lo demás, puede verse una actualización de la corriente semiótica en cuanto a la interpretación del hecho cinematográfico, la cual tiene en cuenta asimismo las últimas aportaciones crítico-literarias, en el estudio de Seymour Chatman Historia y discurso: la estructura narrativa de la novela y el cine. En él, el punto de partida es la determinación de aquello que es «la narrativa en sí misma», a fin de estudiar los componentes de la «historia» y analizar a continuación los medios a través de los cuales ésta puede transmitirse, es decir, el «discurso», bien sea éste literario o cinematográfico. A propósito de estos dos objetos, pero en el plano de una mayor particularización documental, son también fundamentales los estudios de John L. Fell, El film y la tradición narrativa, y de Pio Baldelli, El cine y la obra literaria. Este último ha contribuido principalmente al tratamiento de la adaptación cinematográfica de obras literarias, sobre la cual establece una interesante clasificación tipológica.

Existen varias y muy útiles antologías que reúnen una amplia gama de las posturas mantenidas por los escritores ante el cine. De entre éstas conviene recordar en primer

término Los escritores frente al cine, de H. M. Geduld, aparte de algunas otras que también incluyen las opiniones de estudiosos, críticos y cineastas, tal las de los italianos G.P. Brunetta, Letteratura e cinema, y O. Moscariello, Cinema e/o letteratura.

En lo que tienen de aproximación general, pero a su vez de profundidad y capacidad de estímulo, Cine y literatura, de Pere Gimferrer y la más reciente Literatura y cine de Carmen Peña-Ardid, podríamos considerarlas, hoy por hoy, obras básicas. El ensayo de Gimferrer, a pesar de su evidente voluntad divulgadora, posee una indudable penetración a propósito tanto del carácter narrativo de los dos lenguajes, como del análisis de algunas de las obras maestras del teatro y la novela adaptadas al cine.

El libro de Peña-Ardid, de carácter más académico y erudito, presenta con exhaustividad documental las relaciones entre las dos artes mediante un procedimiento crítico que es capaz de afrontar el aspecto fundamental de las mismas. Parte de una perspectiva amplia desde la cual considera cómo se inventa y revela la realidad artísticamente, y cómo se cuenta una historia mediante los artificios del cine y la literatura.

2. La postura de los escritores frente al cine

La relación de los escritores frente al cine ha sido desde un principio más bien tortuosa; los hay que manifiestan la más desatada admiración y los hay que expresan el desprecio más absoluto. Una de las razones por las que, en un principio, se ofrecía tan atractivo el nuevo medio era la intuición de las muchas posibilidades que como arte presentaba, pero, al mismo tiempo, se temía una competencia que echara al traste el prestigio acumulado durante siglos por la literatura y una influencia que pudiera malograr la independencia artística de la misma.

Entre las acusaciones que se lanzaron contra el cine por parte de algunos de sus iniciales detractores (entre los que se cuentan escritores de principios de siglo como Gorki, Huxley o Chesterton) estaba su carácter escasamente realista y su falta de verosimilitud, justamente algunos de los rasgos que hoy en día se consideran más representativos del cine. Hay que tener en cuenta que por entonces el cine era aún un arte que se estaba constituyendo como tal. Pero en España, en cambio, casi por las mismas fechas, había quienes, como Pío Baroja, aunque se referían al cine con un cierto distanciamiento, si no recelo, aceptaban cuando menos que se trataba de un arte distinto de la literatura, aunque un arte al fin y al cabo:

En cualquier caso, hay que notar que quizá se haya difundido en exceso la idea de un general desinterés de los escritores frente al cine, cuando, antes al contrario, como afirma Peña-Ardid, «el acercamiento del escritor al cine ha estado sometido a fluctuaciones continuas y ha sido mucho más importante, cualitativa y cuantitativamente hablando, en unos dominios culturales -Francia, Italia, EE.UU.- que en otros como España». Aquí, no obstante, ha habido épocas, como el primer tercio de siglo, por ejemplo, en que los

escritores del momento veían en el nuevo cine un acicate para el desarrollo de las artes; y, entre ellos, sobre todo, los procedentes del medio teatral, pues, como es sabido, en un principio el cine se vinculó más estrechamente con el teatro que con la novela, como sucede ahora; y, por tanto, también es lógico que las interacciones entre teatro y cine se plantearan en los años 20 a través de la adaptación por parte de éste de numerosas obras procedentes del primero; pero desde el momento en que se pasó del cine mudo al sonoro, la situación cambió, en la medida en que se requería la versión de los guiones en diferentes idiomas. Y en tal labor, también, colaboraron de un modo entusiasta hombres de teatro como Jardiel o Arniches.

No es cierto, pues, el tópico del generalizado desinterés de los intelectuales españoles por el cine, ya que, si, por un lado, los del noventay ocho no le prestaron excesiva atención, los escritores de los movimientos de vanguardia, por otro, sintieron gran atracción por el medio, que se agudizó con los miembros del grupo de la generación del veintisiete. Por aquellos años se publicaban numerosos libros sobre cine, se había formado un Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (el GECCI, fundado en el 33) y existía, en fin, una cierta preocupación por el medio entre nuestros escritores, que colaboraban como actores, guionistas, adaptadores, directores o críticos, como hemos comentado a propósito de los procedentes del medio teatral. Ahora bien, la evolución de esta relación no sufrió un proceso normal: «La guerra civil significó para el cine y la literatura, como para tantos otros aspectos de la vida cotidiana, una ruptura de lo ya conseguido. La aproximación hecha por los hombres del veintisiete se interrumpió y sólo en la década de los sesenta se ha asistido a un nuevo acercamiento. Las posturas, claro, son muy distintas: para los escritores actuales es algo cotidiano, ha perdido el valor que como novedad tenía».

Por otra parte, conforme el cine iba afianzándose como arte, la conexión de los escritores con él no se limitó a la de un mero público privilegiado, por su condición de artistas. A partir de un cierto momento, hay escritores que toman como argumento de sus novelas el mundo del cine, por un lado, y, por otro, hay quienes participan en el sistema de producción mediante su colaboración como guionistas (a veces fructífera, a veces nefasta) y también como teóricos del arte fílmico. Por tanto, a la hora de afrontar este tema, habría que distinguir entre aquellos escritores que opinan del cine «desde fuera», exclusivamente en su calidad de espectadores que, además, escriben, y aquéllos que, en un momento determinado de su carrera, han sustituido, temporal o definitivamente, la pluma por la cámara y son autores, por tanto, de una obra literaria y una obra cinematográfica. Este último caso es, por ejemplo, el de Ionesco, Beckett o Genet, como ilustra Molina Foix en su artículo ya citado, pero también el de otros muchos escritores como Marguerite Duras, Susan Sontag o, en nuestro ámbito, Gonzalo Suárez, por citar sólo algunos ejemplos.

Partiendo de esta distinción, confrontaremos a continuación la opinión de dos autores españoles, Miguel Delibes y Mario Vargas Llosa, para ejemplificar el modo en que cambia la perspectiva con que se enfocan las similitudes o diferencias entre cine y literatura, según opine quien tan sólo escribe o quien, además, ha dirigido alguna película. Miguel Delibes, al que no se puede achacar un desconocimiento del medio cinematográfico, sino, antes bien, una continua preocupación e interés por el mismo (como queda demostrado en el libro del que extraemos la cita que sigue) se expresa del siguiente modo al plantear la cuestión:

Vargas Llosa, por su parte, además de su labor como novelista, más conocida, ha llevado a la pantalla también como correalizador su propia novela *Pantaleón y las visitadoras*, que a su vez había comenzado siendo un guión cinematográfico; tras esta experiencia, Vargas Llosa encuentra serias dudas acerca de la pretendida continuidad poética de procedimientos en los medios literario y cinematográfico:

De todos modos, la actitud de los escritores frente al cine no siempre se manifiesta de modo individual. A menudo viene motivada por una moda o por una especial relevancia del tema en el momento. Ha habido, así, épocas de especial contacto entre escritores y cine, como los años 50-60, con el movimiento de la *Nouvelle Vague*, que en España se refleja, por ejemplo, en la particular vinculación no sólo de Fernández Santos, según tendremos oportunidad de comprobar, sino de otros muchos de sus compañeros de generación. Por citar sólo algunos casos, se recordará a Ignacio Aldecoa, tres de cuyas obras se han convertido en sendas películas, dirigidas todas ellas por Mario Camus: *Young Sánchez* (1963), en el guión del cual también colaboró el propio autor; *Con el viento solano* (1965) y *Los pájaros de Baden Baden* (1974). Juan García Hortelano, por su parte, intervino también en el guión de la adaptación de su novela *Nuevas amistades*, que se convirtió en una película de idéntico título dirigida en 1963 por Ramón Comas, así como en el guión, esta vez junto con Juan Marsé y Germán Lorente, de *Dónde tú estés*, realizado por este último. Juan Marsé, también, escribió el guión de *Libertad provisional* (1976), dirigida por Roberto Bodegas y basada en una novela suya, para cuando ya este escritor estaba habituado a colaborar profesionalmente en diversos proyectos cinematográficos. Y Carmen Martín Gaité, por último, también colaboró en el guión de la película *Emilia, parada y fonda*, dirigida en 1976 por Angelino Fons, basada en uno de los cuentos que componían su volumen *Las ataduras*.

El contacto creativo con el cine constituyó una práctica habitual entre los escritores del cincuenta de la que también participó, aún más directamente si cabe, Fernández Santos, como comprobaremos en capítulos siguientes; todo ello permite afirmar que, durante esta época, las relaciones de los escritores con el medio cinematográfico fueron intensas y fructíferas, algo que iría cambiando con el tiempo, a medida que una cada vez mayor especialización fuera invadiendo la práctica profesional del cine.

3. Un fenómeno de retroalimentación: la literatura en el cine y el cine en la literatura. El conflictivo mundo de las adaptaciones y el cine como «narrativa en imágenes»

La primera cuestión que debiera plantearse es, sin duda, a qué disciplina o corriente metodológica correspondería el problema de las relaciones entre cine y literatura: estética, literatura comparada, teoría de la comunicación, semiótica... Esto comienza por hacerlo Peña-Ardid, en el plano más particular de relevantes concreciones teóricas. A diferencia de lo que sucede en la tradición francesa, en la cual existe un interés perdurable por estos

asuntos, no sucede así en la española. A propósito de la pregunta sobre qué hay que comparar y con qué objetivo, Peña-Ardid adopta un criterio histórico que halla su fundamentación en los dos tipos de problemas que convendría estudiar: «La indudable existencia de una tradición comparativa que nació con el mismo cine y, paralelamente, la existencia de una tradición de relaciones conflictivas que ilustra bien el estatuto jerárquico en el que se sitúan nuestros objetos culturales».

La modalidad del comparatismo que busca influencias en el cotejo de la literatura con el cine debe estar atenta al riesgo que suponen los prejuicios acerca de la jerarquía de prestigio entre ambos y, sobre todo, al problema de limitarse a señalar influencias temáticas en lugar de señalar el paso de elementos formales de un sistema semiótico a otro. Por eso, intentando marcar los principios metodológicos que permitan confrontar en condiciones de igualdad el discurso narrativo literario y fílmico, Peña-Ardid ha pretendido analizar en qué dimensión pueden cine y novela ser comparados como artes del relato, en primer lugar; qué elementos de la tradición narrativa literaria, y en especial de la novela del XIX, asimiló en su conformación como tal el cine, en segundo lugar; y, finalmente, cómo el estudio se debe enfocar más hacia el modo en que se cuenta que hacia el contenido de la narración.

En este sentido, la diferencia más obvia que separa la narración literaria de la cinematográfica es que la primera cuenta mediante palabras y la segunda mediante imágenes. Pero ello, que es esencialmente cierto, no debería dar pie a un equívoco que se repite constantemente al hablar de cine y es el hecho de considerarlo exclusivamente desde el punto de vista de la imagen, cuando en realidad la comparación de este medio con la novela sólo puede establecerse a partir del resultado final producido por la combinación de sus heterogéneas materias de expresión: la imagen, por supuesto, pero también las palabras, la música y los ruidos.

Hecha esta precisión, es evidente que existe una tendencia generalizada a considerar el cine como una «narrativa en imágenes». Cuando un cineasta como Jean Renoir afirma: «Soy un narrador de historias», lo que está haciendo es una equivalencia entre el cine y la literatura en la medida en que el objetivo sería siempre el mismo y sólo cambiaría el medio. Algo que hemos venido repitiendo hasta ahora, por ejemplo a la hora de explicar el modo en que abordaba el tema S. Chatman.

Otros, por su parte, han intentado especificar en qué consiste la diferencia de lenguajes. Entre los cineastas españoles, José Luis Borau ha defendido siempre la importancia de la acción como elemento cinematográfico y, fundamentalmente, de la imagen; algunas de sus declaraciones ilustran ampliamente tal idea: «En una película puede haber valores literarios, valores arquitectónicos, valores fotográficos y plásticos... pero el cine no es una mera superposición de estos componentes. Si así fuese, hablaríamos de un arte complementario [...] ¿Qué es el cine? Todo aquello que ha exigido una imagen en movimiento para ser contado mejor. Al hacer cine se pone en marcha una historia que sólo viéndola podrá ser asumida fundamentalmente». Borau, en definitiva, reivindica un tipo de cine en que haya no sólo una unidad de estilo visual, sino también una unidad de narración, en que la imagen y sus elementos se imbriquen armoniosamente. Y este nuevo lenguaje debe ser juzgado como tal, no desde una perspectiva literaria, como sucede a menudo cuando leemos críticas que hablan de la trama, del guión o de los actores, olvidando que es precisamente la

combinación de todos esos elementos con la imagen la que le concede su carácter esencial. Ciertamente, existe una tendencia general a emitir un juicio comparativo entre una película y la obra literaria en que se basa, algo hasta cierto punto lógico: el error estriba en adoptar un criterio exclusivamente literario en el análisis de la producción cinematográfica resultante.

A su vez, precisamente porque se trata de un medio audiovisual, a diferencia de la literatura, y porque se presenta de un modo preciso y único en la pantalla, integra al lector en un mundo perfectamente perfilado, mientras que en la lectura de la novela nos adentramos más profundamente en los dominios de la imaginación. Este elemento añade una importante distinción entre los dos medios, que remite en este caso al punto de vista de la recepción, desde el que cabe interpretar los argumentos de Mario Paoletti: «La principal diferencia entre el cine y la literatura es que el cine tiene un espectador y la literatura tiene un lector. El consumidor de literatura 've' con su imaginación y debe proyectar su propia película (en ese sentido, todo lector es un director de cine). El consumidor de cine, en cambio, recibe imágenes ya hechas, que él no fabricó, y debe imaginar a partir de ellas (y es por eso, me imagino, que el espectador de cine imagina poco durante la proyección, pero imagina mucho cuando ya ha salido del cine y debe trabajar con el recuerdo de la película)».

De un modo similar, en una de las ocasiones en que Fernández Santos ha comparado estas dos artes con las que tan vinculado estaba, establecía también dicha comparación a partir del punto de vista del receptor, cuya actitud varía en uno y otro medio:

Al encabezar este capítulo con el título de «un fenómeno de retroalimentación», nos referíamos a la mutua influencia que se establece entre el cine y la literatura. Pero hay que hacer notar el hecho de que esta interdependencia no fue recíproca desde el principio, pues se estableció inicialmente una supeditación por parte del cine respecto a la literatura y sólo más tarde, tras años de desarrollo, el cine fue capaz, sutilmente, de influir en el modo y el contenido de la escritura literaria. Ésta quizá sea la razón de que durante mucho tiempo la mayor parte de los estudios sobre estas relaciones trataran precisamente del problema de la adaptación. Porque desde sus orígenes, el cine comenzó haciendo adaptaciones literarias, impelido, por ser considerado inferior, a ser reconocido como arte: la literatura le concedería, así, la «altura» de que por sí mismo carecería, pretendidamente, el film, conclusión a todas luces equivocada. En cualquier caso, según Peña-Ardid, cuyo argumento aceptaremos: «El paso del texto literario al filmico supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen». Toda adaptación, por tanto, implica dos principales consecuencias: la transformación, por un lado, y la condensación y reducción del texto de partida, por otro.

Sobre el problema de la extensión de una película en relación a la obra original, esta última consecuencia se perfila como inevitable. Susan Sontag, en un artículo sobre el tema titulado precisamente «De la novela al cine», parte de la base de que la duración normal, estipulada convencionalmente, de un film, puede servir para adaptar un cuento o una obra

teatral, pero no una novela, porque ésta se basa precisamente en su capacidad casi ilimitada de expansión (de hecho, en su artículo habla de una película extremadamente larga, Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder, válida en la medida en que, con sus quince horas de duración, se aproxima a la forma abierta y a la capacidad acumulativa de toda novela). Pero antes de continuar con la aparente idoneidad del cuento para ser adaptado, postura que ha encontrado muchos defensores, véanse las consecuencias que Sontag extrae de tal afirmación: «Parece que la esencia misma del cine -con independencia de la calidad de la cinta en cuestión- fuerza a abreviar, difuminar y simplificar la novela que adapta. [...] Los clásicos parecerían malditos: que el cine se alimentaba mejor de ficción barata que de verdadera literatura se convirtió casi en ley. Una novela menor podía servir como pretexto, como un repertorio de temas con los cuales el director puede jugar libremente. Con una buena novela, en cambio, existe el problema de ser fiel a ella».

Sobre esta misma cuestión, Miguel Delibes ha puntualizado con oportunidad la opinión de Sontag, subrayando de nuevo la importancia del concepto de la extensión: «Adaptar al cine, convertir en una película de extensión normal una novela de paginación normal obliga inevitablemente a sintetizar, porque la imagen es incapaz de absorber la riqueza de vida y matices que el narrador ha puesto en su libro [...] Susan Sontag, aparte el problema de la extensión, ve en el fenómeno de adaptación de una novela al cine la cuestión, para ella insoluble, de que el filme asuma la calidad literaria del libro, problema que, para mí, deja de serlo desde el momento en que, de lo que se trata, es de contar la misma historia mediante un instrumento distinto, esto es, la calidad literaria sería sustituida en el cine por la calidad plástica, cosa que no siempre sucede, pero es a lo que se aspira. De este modo, el problema número uno en este tipo de adaptaciones y prácticamente el único [...] es el de la extensión».

Efectivamente, a menudo se ha repetido que la técnica de exposición selectiva (más que en ningún otro género) propia del cuento se asemeja a la técnica cinematográfica en la medida en que ambas expresiones artísticas cuentan historias mediante una serie de sugerencias, gestos, matices e imágenes con tal precisión, que no requerirían mayor elaboración o explicación. No en vano decía el británico H. E. Bates, uno de los maestros del género cuentístico, que no era mera coincidencia que algunas de las películas de más efecto fueran adaptaciones de novelas cortas. Con esta opinión parece coincidir el propio Fernández Santos cuando afirma, en el prólogo a su antología de cuentos, ya citada, Siete narradores de hoy que:

Partiendo de este estado de cosas, la postura de escritores y críticos ante el hecho ha sido diversa. El papel de un autor ante el proceso de adaptación al cine de una novela suya puede ser muy diferente: de indiferencia (como era el caso de Georges Simenon), de resignación e incluso de indignación, pero también de satisfacción. A su vez, por curiosidad, necesidad o simple interés, se han dado muchos casos en que el propio autor ha colaborado en tal proceso de transformación de su obra literaria: hay quien escribe él mismo el guión de su propia novela, solo o en colaboración con un guionista; quien hace el guión de obras que no son suyas (como hizo Cela con el Quijote televisivo de Gutiérrez Aragón) o quien crea incluso sus propios guiones autónomos, aunque en este caso podría

hablarse más bien de un escritor que en ocasiones trabaja como guionista o viceversa (es el caso del ya citado Gonzalo Suárez, novelista y también realizador y guionista cinematográfico). En cualquier caso, el abanico de independencia de que puede gozar el cine en relación con la literatura es casi infinito: bastaría recordar las diferentes versiones (hasta cuarenta) que de la Carmen de Merimée existen y entre las que destacan la de O. Preminger, F. Rosi, C. Saura, J. L. Godard y P. Brook.

A partir de ahí, las polémicas en torno al tema se han establecido a menudo alrededor de si convenía la fidelidad a la obra literaria (o por el contrario el cineasta tenía plena libertad) y de si existían determinadas obras más apropiadas que otras a la adaptación. Junto a la opinión de los escritores, interesa también considerar la postura de los críticos ante el fenómeno de la adaptación, el modo en que lo han tratado en sus estudios. Existe un análisis comparado de obras individuales a cargo de Pio Baldelli y de J. M. Company. La consideración de las adaptaciones como un medio de profundizar en las diferencias entre cine y novela ya la había ofrecido G. Bluestone; la atención no sólo al cambio semántico sino también al pragmático la hallamos en G. Bettetini; y, finalmente, J.M. Clerc presenta el estudio de las versiones cinematográficas que diversos escritores han hecho de su obra.

Un procedimiento habitual en la crítica española ha sido el de la realización de repertorios de obras y autores, como el ya citado de Gómez Mesa o el de Luis Quesada.

No toda la influencia de la literatura en el cine se limita al hecho de haberle proporcionado una cantidad abundante de material adaptable; también, fundamentalmente, según se comprobará en el siguiente apartado, ha habido un influjo latente, y a veces también manifiesto, por parte de las técnicas narrativas del relato literario, sobre todo decimonónico, como señalaba ya Griffith al hablar de su deuda respecto a Dickens. Incluso, posteriormente, el espíritu de renovación novelística que proclama la desaparición del héroe o del argumento influyó también en el cine: por ejemplo, en la obra de Godard aparecen a menudo violentas rupturas del discurso o incoherencias formales en apariencia, que podrían corresponderse con las propias del teatro, la poesía o la novela modernos.

Al mismo tiempo, y progresivamente, el cine ha invadido el terreno de la literatura, proporcionándole nuevas perspectivas, nuevos modos de engarzar el relato y también nuevos temas, los correspondientes precisamente a esa nueva realidad creada. No obstante, deben ser matizadas las opiniones excesivamente rotundas sobre este último aspecto; las presentadas, por ejemplo, allá por los años cuarenta, por C. E. Magny en su conocido estudio *La era de la novela norteamericana*, a pesar de la novedad de sus criterios, han sido puestas en entredicho por su exagerado entusiasmo acerca de un influjo absolutamente verificable del cine en dicha narrativa. Magny intentaba mostrar, ejemplificándolo en los libros de escritores como John Dos Passos, Hemingway o Faulkner, las concomitancias del lenguaje novelesco estadounidense con el lenguaje del cine, presumibles en rasgos tales como las descripciones escuetas, de carácter más óptico que literario, el peculiar montaje de espacios y tiempos o el uso de la elipsis, propios todos ellos del discurso fílmico y que, según el autor, iban originando en la literatura estadounidense una nueva manera de novelar, cuyo influjo se expandiría a toda la literatura occidental. Esta tendencia acabaría culminando en las propuestas del «nouveau roman»; Robbe-Grillet, por ejemplo, consideraba como meta del novelista la supuesta «objetividad cinematográfica» y llegaba

aún más lejos al considerar como instrumento lingüístico más apropiado para la nueva novela el uso de un tipo de adjetivo «óptico, descriptivo, el que se limita a medir, situar, delimitar y definir». No, por tanto, un tipo de adjetivo que valore, califique, adorne o interprete. ¿Con qué intención? Evidentemente, con la de eliminar de la novela su tradicional subjetividad, tanto la del autor como la de los personajes. El novelista, en su opinión, debiera adoptar la visión propia de la cámara cinematográfica. Y esa identificación no la concebía sólo desde un punto de vista teórico, sino también práctico, en la medida en que se decidió a ponerse tras las cámaras para dirigir, en 1963, la película *L'immortelle*.

Me voy a permitir concluir, a varios propósitos, recordando algunas consideraciones interesantes de Anderson Imbert: «El cine ha influido sobre la educación visual de los narradores de nuestro siglo; educación que suele traslucirse en el lenguaje, la composición y el estilo de sus cuentos. Hemos aprendido del montaje cinematográfico, modos de ver, de contar las escenas, de ligarlas, de superponerlas. Así, con el cine a la vista como modelo, el narrador refuerza y extrema sus propios procedimientos narrativos: el ritmo, el don de la ubicuidad, la simultaneidad de imágenes, la agilidad para analizar un detalle desde muy cerca. Palabras usuales en la crítica cinemática se usan también en crítica literaria [...] El personaje queda físicamente inmóvil en el espacio y vemos las imágenes de su pensamiento en un tiempo vertiginoso; o al revés, el tiempo se detiene y vemos una laberíntica simultaneidad de paisajes. Esta coexistencia de vida interior y realidad exterior es especialmente útil en las técnicas para describir los procesos mentales».

- II -

Sobre las técnicas narrativas del relato cinematográfico y literario

1. Acerca del punto de vista narrativo

Uno de los conceptos crítico-literarios más relevantes a la hora de examinar la composición de una novela (y uno de los que la determinan de modo más concluyente) es la noción de la perspectiva narrativa. Y del mismo modo que ésta es la cuestión a la que todo novelista debe enfrentarse en primer término cuando comienza su obra, también en el cine es el punto de vista el que resuelve la esencia y belleza de lo que se nos presenta. Paralelamente, es también ésta la categoría narrativa que de modo más claro permite observar el papel que el cine desempeñó en una tradición novelesca que ya desde comienzos de siglo se ha mostrado cada vez más interesada por esta cuestión.

El primer aspecto que convendría aducir es que, respecto al punto de vista narrativo, el cine, por un lado, se ha acercado a determinadas tipologías de la novela, pero, por otro, y debido a sus peculiares características, ha aumentado su complejidad. Cuáles son estas peculiares características es algo que ha acertado a definir el crítico F. Casetti, según el cual en toda película existe «al menos un elemento que remite a la enunciación y a su sujeto y que justamente no abandona nunca el film [...] el punto de vista desde el cual se observan

las cosas [...] el eje alrededor del cual giran las imágenes (y los sonidos) y que, conjuntamente, determina sus coordenadas y perfiles». Y es que, precisamente porque se trata de un medio audiovisual, el cine posee una doble dimensión, la narrativa y la representativa. Ahondando en esta singularidad, Peña-Ardid, se ha referido al modo en que se distingue la perspectiva cinematográfica de la literaria: «El concepto de punto de vista en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico; antes que nada, es, literalmente, 'un punto de vista óptico', el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira -y se da a ver- un objeto dado. Incluso si el problema de la 'perspectiva' se refiere a la actitud ideológica y a la valoración que de los hechos narrados hace un observador [...] dicha actitud viene reflejada no tanto por el contenido de la imagen como por la posición ocular y por determinados procedimientos técnicos como la mostración. El paso del punto de vista óptico al punto de vista narrativo -y con él al problema de la distribución de las informaciones en el relato- se opera, por un lado, en el proceso de montaje donde se reorganizan las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación [...]; por otro, con el concurso de los elementos auditivos y sus distintas relaciones con la imagen». Existe, pues, una combinación de elementos narrativos en el cine cuyo punto de partida son, invariablemente, las imágenes que la cámara ha filmado desde distintas perspectivas. Ese carácter ubicuo de la cámara cinematográfica, que aporta información al espectador (el cual «sabe» de la historia a través del sistema de montaje) es precisamente el que a menudo ha sido equiparado con la ubicuidad del narrador omnisciente de la novela tradicional (que ofrece una visión interna y externa de sus personajes). Ambos modos de narrar juegan con la posibilidad de ocultar información al lector/espectador.

Ahora bien, existen otros medios más rudimentarios para suplir, en el relato fílmico, la función del narrador literario: desde los intertítulos del cine mudo hasta la figura de un comentarista en persona (como el que recuperaba Fellini en *Amarcord*); con ellos se pretendía cumplir con la necesaria función de resumir parte de la acción no visualizada, transmitir los pensamientos de los personajes o situar espacial o temporalmente la acción. Posteriormente, se adoptaron otros procedimientos como los títulos iniciales y finales (que introducen al espectador en la historia o redondean su desenlace) y, sobre todo, la voz en off relatora (tan usual, por ejemplo, en el neorrealismo, por su afán documental). Esta última, en cierta medida, puede considerarse una reminiscencia literaria; a su través, el director se permite introducir un punto de vista más subjetivo que el que pueda presentar cualquier encuadre o toma. Cuando esta voz en off es la de un narrador externo a la historia contada, se está identificando con la figura del narrador omnisciente literario; en cambio, cuando es la de un personaje, equivale, combinada con determinadas imágenes, más bien a su conciencia, en forma que recuerda la de un monólogo interior.

Efectivamente, cuando uno de los personajes del film actúa también en ocasiones como narrador, la película adquiere el carácter de un relato subjetivo en primera persona. Sobre todo, cuando la cámara se identifica también con el punto de vista de ese mismo personaje, mostrando al espectador solamente aquello que dicho personaje podría observar. El uso de este procedimiento, llamado «cámara subjetiva», a lo largo de todo un film, aunque ha sido llevado a cabo en alguna ocasión, no ha obtenido, en cambio, el efecto esperado. Si se pretendía que el espectador se identificara con el personaje, de un modo similar a lo que sucede en una novela contada en primera persona, la cámara debía mostrar continuamente a aquél, alguna parte de su cuerpo que nos recordara que estábamos

viendo con sus ojos, porque de lo contrario el espectador acababa por identificarse con la cámara en lugar de con el personaje.

En realidad, del mismo modo que en la novela no se suele aplicar rigurosamente a lo largo de toda ella una focalización interna de manera que nunca se describa desde fuera a ese personaje desde cuya perspectiva se cuenta (ello sólo sucede en el monólogo interior), en el cine, si se filman largos períodos desde la posición de un solo personaje lo que sucede es que el espectador, en lugar de percibir dicha subjetividad, se habitúa a ella y acaba por perderla. En cierta manera, lo que sucede es que no puede hablarse propiamente de relato en primera persona en el cine, sino que el modo más aproximado de definirlo sería hablar de un «relato fílmico de la historia de uno que cuenta una historia desde su perspectiva». Asimismo, «en un sentido estricto, el relato en primera persona del cine sólo lo es en la banda de sonido, dado que las marcas de dicha enunciación -los deícticos- existen en la lengua, pero no en las imágenes». De otra parte, Prósper Ribes, tras exponer detallados ejemplos acerca de la utilización de la cámara subjetiva, concluye que el plano subjetivo constituye un procedimiento adecuado para proporcionar el punto de vista de un personaje, pero nunca por sí mismo y utilizado de modo exclusivo, sino sólo cuando aparece integrado en una estructura general y combinado con la presencia en la historia de un narrador.

En íntima relación con la cuestión del punto de vista, se puede afirmar que ha sido pretensión del cine casi desde sus inicios el intentar que las imágenes por sí solas fueran capaces de contar al espectador historias complejas, sin intervención mediadora de voces narradoras que explicaran los procesos psicológicos de los personajes, por ejemplo. Esa pretensión, llevada al límite, es la que ha conducido a la errónea identificación del cine, en su «decir» sólo mostrando, con un supuesto objetivismo inherente al medio. En esta dimensión influyó enormemente el cine sobre la novela moderna, en la que, durante un tiempo, se practicó una especie de ataque contra el narrador omnisciente, (nos referimos a la mentira del objetivismo narrativo y su origen cinematográfico) olvidando la crucial importancia de ese narrador implícito que es el que «monta» las secuencias literarias elegidas, en un determinado orden, para dar forma en definitiva a un universo, ya de por sí fragmentado, como es en la realidad.

Quizás el hecho de que el cine sea, en cierto modo, un arte tecnológico, puede considerarse el origen de la equivocada noción de la «objetividad» y «no manipulación» del mismo. Es como si, por ofrecer la cámara una posibilidad de reproducción fiel de la realidad, eso significara que los resultados visibles, por ejemplo, en un film, no hubieran estado expuestos a una manipulación como sucede con el lenguaje literario. Actualmente, esta concepción está prácticamente superada, pero fue lugar común durante los años cincuenta y en ella se centraron las reflexiones sobre la novela objetiva, convirtiéndose en el argumento que permitía identificar el distanciamiento del narrador literario con esa pretendida objetividad de la cámara.

El cine indudablemente ha influido en la novela contemporánea -y por supuesto en la novela española del Medio Siglo- en ese intento tan suyo de mostrar las localizaciones exactas desde las que se ven los objetos y de justificar el hecho de que se pueda ver y desde dónde se ve. En esta línea cabe interpretar la observación de Peña-Ardid de que muchos de los personajes de las novelas de esta época se dedican a mirar por la ventana (como

veremos más adelante, con un ejemplo de *Los bravos*, precisamente), aspecto con el cual se enlaza el problema del punto de vista narrativo con el del espacio, pues se conjuga la noción del personaje que mira y el lugar desde el que lo hace.

2. Acerca de la espacialización, la temporalización y el ritmo narrativo

En el último capítulo de su *Historia de la literatura y el arte*, titulado precisamente «Naturalismo e impresionismo. Bajo el signo del cine», Arnold Hauser analiza la entidad del arte cinematográfico y su relación tanto con las demás artes, como con el contexto social en que surge y se desarrolla. De este modo, y en el terreno de la literatura del s. XX, comenta la crisis de la novela psicológica en tanto que fenómeno muy significativo, una crisis que comenzaría con Proust, quien, al llevar el género a su cumbre, marcó a su vez su recta final; así, el *Ulises* de Joyce podría considerarse una continuación extremada de la novela proustiana: se elimina el argumento y el héroe y en su lugar aparece una corriente de conciencia y un ininterrumpido monólogo interior; se produce de ese modo la sensación de un movimiento continuo, de una continuidad heterogénea, de un caleidoscopio en el que se funde un mundo desintegrado. Pues bien, partiendo de tales hechos, Hauser insiste en la transformación que, en el arte del siglo XX, sufre a consecuencia de ellos el concepto de tiempo, el cual simultanea los contenidos de la conciencia, reincorpora el pasado en el presente, ofrece diferentes períodos de tiempo fluyendo a la vez y relativiza el devenir temporal, así como el espacio.

Ahora bien, la importancia de la apreciación de Hauser no estriba sólo en la definición de este nuevo concepto temporal, sino en la matización de que en tal cambio confluyen y contribuyen los principales rasgos del arte moderno, a saber: «el abandono del argumento, del motivo artístico, la eliminación del héroe, el prescindir de la psicología, el método automático de escribir y, sobre todo, [el subrayado es nuestro] el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine. El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad y cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales, en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte joven».

Hauser llega incluso a afirmar, observando las coincidencias entre los métodos técnicos del cine y las características de la nueva idea del tiempo, que «las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica; y se inclina uno a considerar la película misma como el género más representativo estilísticamente, aunque cualitativamente quizá no sea el más fecundo».

Así pues, frente al estatismo del espacio en las artes plásticas o la dirección definida (en una sucesión ordenada, al menos en un cierto tipo de literatura y hasta una cierta época) del tiempo en la literatura, en el cine, por el contrario, se alteran tales funciones espacio-temporales, en la medida en que el espacio se convierte en dinámico y, paralelamente, las relaciones temporales adquieren mayor libertad y pierden su continuidad ininterrumpida y dirección irreversible. En una película, el tiempo puede detenerse (con primeros planos), retroceder (con flash-backs), repetirse (con recuerdos), o superarse (con visiones del futuro

o flash-forwards). Se pueden presentar acontecimientos simultáneos de modo sucesivo o viceversa, sucesos temporalmente distanciados de modo simultáneo, sea en doble exposición, sea con un montaje alternativo. Muchas de estas novedades han sido incorporadas a la narrativa del siglo XX gracias precisamente al cine. No puede afirmarse, no obstante, que tales procedimientos, desde el punto de vista literario, no existieran en absoluto en la literatura universal. Pero sí que es a partir de la aparición del cine cuando se generalizan y aumenta su empleo, de un modo consciente y con voluntad de cambio y modernidad, de renovación del lenguaje literario.

Siguiendo con Hauser, es importante resaltar cómo no se limita a constatar la particular conciencia del tiempo representada por el cine, sino que intenta a su vez dar una explicación filosófica sobre los fundamentos histórico-sociales de tal manifestación. Afirma así que el hombre moderno se impregna del presente inmediato (del mismo modo que en la Edad Media estaba «más allá de este mundo» o en la Ilustración se fijaba en el futuro). Gracias a las innovaciones técnicas, el hombre de hoy es consciente de cuanto sucede en otras partes del mundo en el mismo momento en el que hace cualquier otra cosa o simplemente lo está pensando; Hauser se refiere a este fenómeno como «la fascinación de la simultaneidad», origen, en su opinión, de la nueva concepción del tiempo y, por tanto, indirectamente, del modo en que el nuevo arte moderno describe la vida. Y en este punto de su argumentada reflexión, introduce Hauser su defensa del evidente influjo del cine en la literatura actual, que expresa del siguiente modo: «Esta calidad rapsódica que distingue la novela moderna claramente de la antigua es al mismo tiempo el sello más característico de la mayoría de sus efectos cinematográficos. La discontinuidad de la trama y del movimiento escénico, el carácter inesperado de los pensamientos y de los estados de ánimo, la relatividad e inconsistencia de los patrones temporales son lo que nos hace recordar en las obras de Proust y Joyce, Dos Passos y Virginia Woolf, los cortes, 'flous' e interpolaciones del cine y es sencillamente magia cinematográfica cuando Proust presenta dos incidentes, que pueden estar a treinta años de distancia, estrechamente unidos, como si sólo hubiera entre uno y otro dos horas».

Tiempo y espacio, por tanto, son conceptos fundamentales en la configuración de la novela y el cine como artes. En ambos casos se nos presentan acciones, pero en la primera se nos narran lingüísticamente y en el segundo se nos representan audiovisualmente. Éste es el motivo por el cual algunos críticos consideran que la novela ofrece mayor flexibilidad en la expresión de la temporalidad, mientras que el cine se presenta como una sucesión de representaciones de un presente. De ahí se deduce también que una novela adaptada al cine suponga la mayor parte de las veces el paso de un relato en pasado a un relato en presente, porque se pasa del telling al showing. En cualquier caso, es evidente que no se puede hacer una tajante división de estos dos elementos, sino que, antes al contrario, existe una esencial interdependencia entre espacio y tiempo. Dicha interdependencia se establece, pues, en la medida en que el paso del tiempo se verifica en los objetos y en los personajes, pero todos ellos se mueven en un espacio determinado.

Seymour Chatman, por su parte, ha analizado las diferencias existentes entre el espacio de la historia y del discurso, tanto en el ámbito cinematográfico como en el literario y ha llegado a las siguientes conclusiones: «Así como la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, la de la existencia de la historia es el espacio. Y así como distinguimos el

tiempo de la historia del tiempo del discurso, debemos distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso. La diferencia se aprecia más claramente en las narraciones visuales. En las películas, el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en la pantalla en ese momento. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla, pero que es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere». Hecha esta distinción, Chatman se introduce en un comentario acerca del distinto modo en que dicho espacio de la historia se representa en el cine y en la narrativa verbal. Frente a la literalidad del primero, en la medida en que en el cine los objetos representados, sus dimensiones y relaciones, son análogos a los de la realidad, en la narrativa verbal el espacio posee un carácter abstracto en tanto en cuanto necesita de una reconstrucción mental por parte del lector: «En la narrativa verbal, el espacio de la historia está doblemente distante del lector porque no existe la representación o analogía que proporcionan las imágenes fotografiadas en una pantalla. Si es que los existentes y su espacio se 'ven', se ven en la imaginación, transformados de palabras a proyecciones mentales. No hay una 'visión estándar' de los existentes como la hay en las películas. Mientras lee el libro, cada persona crea su propia imagen mental de Cumbres borrascosas, pero en la adaptación cinematográfica de William Wyler su aspecto ya nos viene dado. En este sentido se dice que el espacio de la historia verbal es abstracto. No es que no exista, sino que es una construcción mental y no una analogía.

Por otra parte, también es cierto que no en todas las novelas el elemento espacial tiene la misma importancia; en la narrativa social, por ejemplo, el espacio -entendido como paisaje, condiciones de trabajo, entorno, etc.- supone un elemento fundamental en la configuración ambiental de la novela. Evidentemente, en todo realismo ha existido siempre la voluntad de enmarcar al personaje en un contexto físico y mostrar sus relaciones con los demás personajes, pero en este tipo de novela ha cambiado ahora el talante del escritor. Y ese cambio se verifica, en opinión de Peña-Ardid, precisamente por mediación e intervención del cine: «Aunque no nos interesa profundizar ahora en la poética de la narrativa social, una de sus novedades en este ámbito y donde se aprecia la impronta del cine sin que se intente necesariamente emularlo en su concreción visual, es el hecho de que el espacio no se describe 'de una sola vez' -en la urgencia de localizar la historia o de caracterizar al personaje a través de sus objetos- ni se concibe como un minucioso repertorio descriptivo propio de la novela decimonónica. Se intenta, más bien, producir la impresión de que está siempre presente, recordando con más o menos insistencia que el hombre vive sumergido en él». De ahí, por ejemplo, las referencias no sólo al ámbito en que se mueve un personaje o a lo que ve, sino también a lo que queda fuera de su campo visual. Algo que hallamos en las novelas iniciales de Fernández Santos -según se verá más adelante-, pero también, por ejemplo, en gran parte de la narrativa de Ignacio Aldecoa: ambos casos muestran una visión del hombre sometido al tiempo en un espacio concreto.

Resulta evidente que mientras el tiempo empírico es objetivo, progresivo e ininterrumpible, el concepto novelístico y cinematográfico del tiempo es fundamentalmente subjetivo. A medio camino entre uno y otro estaría el tiempo dramático, que mantiene una cierta continuidad temporal, pero que tampoco coincide estrictamente con el tiempo objetivo. Pero es que, además, otro elemento que relativiza el sentido del tiempo en el cine -y que, aunque de un modo más velado, también puede ser extrapolable a la literatura- es la velocidad que se quiera imprimir de secuencia a secuencia, dependiendo de que se use un

movimiento rápido o lento, cortes rápidos o largos, o más o menos primeros planos. En este sentido, y en el ámbito literario, cabe interpretar la técnica narrativa del ralenti, que nombrábamos anteriormente, como un remedo de la técnica cinematográfica de la foto-fija. Según dice Darío Villanueva, «el tiempo del relato puede hacerse mayor, por amplificación estilística, que el de la historia», y ejemplifica tal procedimiento mediante el capítulo XXIX de *La Regenta*: la descripción del Regente viendo desde el exterior de su casa cómo un hombre se desliza desde el balcón de la habitación de Ana Ozores podría considerarse una narración ralentizada que, más aún que el tempo lento, consiste en paralizar el tiempo del relato, describiendo muy minuciosamente una determinada acción. No en vano gran parte de la crítica ha hablado del precinematografismo de *La Regenta*. Otros ejemplos citados por Villanueva son el famoso episodio de la magdalena de Proust o *L'agrandissement* de Claude Mauriac, quien desarrolla a lo largo de las 200 páginas de la novela, en un solo párrafo, las sensaciones y pensamientos del protagonista en el tiempo que transcurre desde que, tras despedirse de él, su esposa e hija bajan las escaleras y se encaminan a la calle.

Sea como fuere, la utilización del recurso del ralenti en el transcurso textual (no ya tanto, quizá, en los dos últimos ejemplos citados, que son más bien una hipérbole del mecanismo, como una demostración de saber hacer narrativo) está siempre relacionada con la semántica del discurso narrativo, dependiendo de la relevancia expresiva que se quiera dar a un personaje, un objeto o un episodio. De igual forma, la expresión de la duración de las acciones, en el cine, se puede materializar a través del interior de un plano -en el que el movimiento mismo de los personajes implica el paso del tiempo-, por la duración del plano -que determina el ritmo de la película- y por el montaje.

En consecuencia, es posible, aunque no usual, que en un film coincidan el tiempo real de la acción con la duración del mismo (todo lo cual se identificaría, a su vez, con el tiempo de la percepción por parte del espectador, en una presentualización absoluta del conjunto). Esta coincidencia del tiempo de la historia y del tiempo del discurso es también posible, siempre aproximadamente, en la novela; y especialmente, la novela contemporánea se ha planteado a menudo la expresión del tiempo desde un punto de vista objetivo y subjetivo y ha desarrollado -por ejemplo, la novela española de los cincuenta- la técnica de la reducción temporal, según la cual una novela, en lugar de abarcar vidas enteras o épocas, tiende a reducir el tiempo descrito a unos pocos días o incluso horas en la vida de los personajes. Entonces, ¿qué protagonismo cabe atribuir al medio cinematográfico en la configuración de este sistema reductivo del tiempo en la novela? Es innegable, por ejemplo, la relación existente entre la pretensión de la estética neorrealista cinematográfica italiana de representar casi documentalmente la realidad, mostrando escenas cotidianas, en cortos lapsos de tiempo, y la tendencia a esos mismos rasgos por parte de la novela española de los cincuenta.

Puede suceder también que dicha reducción temporal se limite al relato primero, para, a partir de él, retroceder en el tiempo y rememorar un pasado que, efectivamente, puede ocupar toda una vida (tal sucede, por ejemplo, en *Cinco horas con Mario*). En este caso, se recurre a un procedimiento de recuerdo equivalente al que se considera más característico del cine, el flash-back, mediante el cual se intenta distinguir el pasado del presente, superando las limitaciones del medio para expresar los tiempos verbales. Según Peña-Ardid: «Si el cine ha encontrado en la novela un modelo para organizar toda una trama en

función de ciertas rememoraciones [...] la novela imitará a su vez ese modo de actualizar el pasado con la misma y falsa nitidez aparental que el presente».

Si recordamos otros de los elementos que permiten la expresión de la reversibilidad temporal en el cine, como los retrocesos, repeticiones o anticipaciones, es seguro que se aclarará bastante el sentido de la siguiente apreciación de Peña-Ardid sobre el carácter de «código aprendido» de muchos de ellos: «procedimientos para marcar la temporalidad como el fundido en negro, el flash-back (anafórico) o flash-forward (catafórico) no serían, en ningún caso, signos fijos de un código temporal constituido, ya que sólo el contenido de las imágenes y el contexto del discurso fílmico significan, bien un hiato temporal, bien una referencia al pasado y al futuro».

La novela ha heredado del cine la estructuración temporal de la acción en tanto que sucesión de fragmentos cuyas relaciones temporales recíprocas no se especifican: se trata más bien de estructurar la trama mediante construcciones yuxtapositivas. Ahora bien, a menudo, cuando la crítica se ha enfrentado al estudio de novelas con estructuras de este tipo muy marcadas, ha utilizado términos como los de «montaje en la novela», matizables en la medida en que se habría de evitar una exagerada asociación de términos y un indiscriminado uso de los correspondientes a cada medio en el ámbito del otro, a la hora de analizar los distintos modos de desarrollarse la trama en el discurso literario y en el fílmico.

En cuanto a este último aspecto, cabría preguntarse si la novela, de igual manera que tiene una forma ya aceptada de expresar la corriente de conciencia, habría creado a su vez un modo a través del lenguaje de contar la sucesión de momentos y de acciones. Pero aunque lo hubiera hecho, los resultados no son los mismos que en el cine, porque en éste estamos habituados a las elipsis dramáticas y los cambios espacio-temporales y éstos son captados súbitamente, mientras que en la novela, el uso de procedimientos similares acentúa la dificultad de comprensión de la historia. Sin embargo, también es cierto que dichos recursos no eran completamente ajenos a la novela y, por ello, más que de influencia, habría que hablar de equivalencia.

La elipsis, por consiguiente, puede aparecer tanto en cine como en novela y puede deberse a motivos de censura o buen gusto o, simplemente, a la voluntad del autor de recortar la trama. El relato fílmico, por ejemplo, se sirve de diferentes procedimientos elípticos, dependiendo del alcance del fragmento resumido. Así, la superposición de imágenes que hagan ver los escenarios y las actividades de un determinado personaje, sin diálogos, puede retratar un período indefinido de tiempo que alcanza desde unas horas o unos días hasta varios años que conformen una etapa de la vida del mismo.

Si hasta aquí hemos tratado, al abordar los diferentes tipos de configuración del tiempo narrativo, de la temporalización lineal (aquella en que el orden temporal del discurso coincide con el de la historia) y anacrónica (cuando ambos no coinciden y el relato se presenta mediante retrocesos y anticipaciones o, en terminología cinematográfica, que en cierta medida se ha impuesto ya en la crítica literaria, flash-backs y flash-forwards), restará, en consecuencia, analizar lo que Villanueva ha denominado temporalización múltiple y definido como «un desdoblamiento espacial en el tiempo de la historia que se proyecta en sucesión en la escritura o tiempo del discurso». Efectivamente, los novelistas más

innovadores han intentado, valiéndose de diversos procedimientos tipográficos, mostrar tal simultaneidad: Pérez de Ayala mediante una doble columna que ofrece dos escenas paralelas en *El curandero de su honra*, algo que también se podrá encontrar en *La saga/fuga de JB*, de Torrente Ballester, o en Cortázar, en la secuencia de *Rayuela* (capítulo XXXI) cuyas líneas pares e impares relatan historias distintas.

En cine, tales procedimientos equivaldrían a los casos en que la pantalla se divide en dos o más partes para mostrar imágenes diferentes (el ejemplo más típico es la escena de una conversación telefónica, en la que la pantalla se divide y presenta a ambos interlocutores). Pero lo más usual es la alternancia de flashes o secuencias fílmicas que suceden al mismo tiempo en espacios diferentes, técnica que a su vez puede hallarse en la novela y remite, en gran medida, a cuanto decíamos anteriormente a propósito del procedimiento de la yuxtaposición: «Los narradores interesados por el logro de la simultaneidad han acabado por preferir la articulación del texto en fragmentos más o menos extensos, como los flashes o las secuencias fílmicas, que al intercalar breves relatos de lo que va sucediendo al mismo tiempo en lugares diferentes, nos recuerdan con eficacia que lo que leemos obligatoriamente en progresión corresponde en realidad a un mismo instante».

3. Acerca de la expresión de lo abstracto y lo concreto y el problema de la descripción

Una vez esbozados los aspectos sobre técnicas narrativas, procederá ahora atenderse al problema de la descripción tanto cinematográfica como novelística, sobre todo en lo que se refiere a la expresión de lo abstracto y lo concreto, lo cual de inmediato enlaza con la cuestión de la mostración de los pensamientos y movimientos de los personajes, respectivamente.

Fue común, cuando se comparaba cine y novela, atribuir al medio cinematográfico una mayor facilidad para la expresión de lo concreto, defendiendo la práctica imposibilidad del mismo para mostrar ideas abstractas o generales. Sin embargo, no resulta tan evidente la concreción del contenido de un plano o una imagen, justamente porque la sucesión de imágenes de una película adquiere una significación (por su composición, su orden, la intencionalidad y habilidad del autor, etc.) que trasciende lo meramente representativo. En realidad, la comprensión de un discurso fílmico (si bien depende, por supuesto, de su complejidad) requiere un proceso mental en el cual el espectador, mediante el reconocimiento y la actividad asociativa y de relación del mensaje que recibe, puede llegar a percibir esa expresión de abstracciones que parecían negársele al cine, según ha quedado dicho. Es decir, la sucesión de imágenes no posee menor potencia significativa que la palabra, aunque, eso sí, su captación por parte del espectador dependerá de su sensibilidad, su formación y el procedimiento con que el director se haya expresado, del mismo modo que no todos los lectores aprovecharán igualmente las reflexiones de un novelista si no poseen idéntica competencia narrativa. Respecto de las limitaciones del cine en lo que se refiere a la expresión de lo concreto y lo abstracto Peña-Ardid explica que «la narración cinematográfica nos sitúa ante un universo de personajes, acciones y objetos mucho más preciso y concreto que la novela, mientras que su ambigüedad es mayor cuando intenta expresar pensamientos y procesos introspectivos con la sola ayuda de las imágenes».

En lo que específicamente tiene que ver con la descripción, la crítica ha venido señalando desde finales de los años cincuenta el evidente influjo del cine sobre la novela actual, en la medida en que ésta pretende visualizar aquello que se está narrando más que recurrir a un tipo de descripción más tradicional. Ahora bien, las implicaciones de este proceso pueden ser interpretadas diversamente. Hay quien, como Lacalamita, en su estudio de la novela de la Lost Generation y de los neorrealistas italianos, considera que esta nueva visión cinematográfica de la novela ayuda a poner de manifiesto la interioridad psíquica de los personajes; y quien, por el contrario, interpreta la mera descripción de lo exterior y visual como un intento de evitar toda referencia psicológica de los mismos y toda intervención subjetiva del autor.

Ante la creencia según la cual escribir una historia para el cine permitiría sólo visualizar comportamientos y actitudes y escuchar diálogos, pero no describir, literalmente, escenas, creencia que oculta la consideración de la descripción como una de las limitaciones del cine respecto de la novela, algo que sólo los grandes maestros consiguen, Peña-Ardid tiende a relativizar el problema: «Toda imagen es en sí misma descriptiva y no tiene objeto monopolizar para la novela precisamente el concepto de descripción -que apunta en primer lugar a las representaciones icónicas-, negándose al medio fílmico ¿No habría que poner entre comillas, con mayor motivo, las nociones de espacio, acontecimiento o punto de vista aplicadas a la novela?». Tras esta apreciación, la misma autora presenta las diferencias señaladas por Jean Ricardou entre la descripción fílmica y la literaria: por un lado, mientras en la pantalla aparecen multitud de objetos, en la narrativa escrita, el solo hecho de tener que enumerarlos y/o describirlos les concede una importancia mayor y limita su extensión; y, por otro, en el primer caso, los percibimos de un modo global e inmediato -aunque sólo en un plano general, porque un primer plano de un objeto o un detalle puede ir recalcando u orientando la visión-, y en el segundo, de un modo secuencial y sintético (al describir el novelista sólo aquellos aspectos que considere oportunos).

Naturalmente, no se trata de subrayar las «carencias» de un medio respecto del otro, sino de distinguir objetivos: una descripción literaria no puede pretender sustituir lo representado, sino realzar ante el lector relaciones o cualidades de los objetos. En este mismo sentido, Seymour Chatman parte de la base de que las narraciones verbales tienen la facultad de ser «no escénicas» si así se pretende -cuando una novela sucede, por ejemplo, en el mundo de las ideas, pero no en un lugar concreto- cosa que para una película es prácticamente imposible, por la evidente necesidad del cine de mostrar el lugar en que se desarrolla (en una novela, el modo de mostrarlo sería describirlo): «el cine no puede describir en el sentido estricto de la palabra, es decir, detener la acción. Sólo puede 'dejar que sea visto'. Hay estrategias para hacerlo, primeros planos, ciertos movimientos de la cámara y así sucesivamente. Pero no son realmente descripciones en el sentido normal de la palabra. Los cineastas pueden usar la voz superpuesta de un narrador, pero este efecto no les parece artístico y generalmente lo limitan a las presentaciones. Demasiada descripción verbal explícita implica una falta de confianza en el medio, del tipo que Doris Lessing consideraría deplorable. Así que el cine debe buscar apoyos de claro simbolismo visual».

Hay, de todos modos, un aspecto importante que distingue el funcionamiento descriptivo del cine del de la novela. En el primero, al igual que sucede, por ejemplo, en los

comics, la imagen es a su vez narrativa y descriptiva, como ya anteriormente dijimos, mientras que la novela, en función de la voluntad del escritor, puede presentar la descripción tanto del espacio en que se desenvuelven los personajes, como la de estos mismos y su conducta, por separado o conjuntamente, haciendo ambas tan explícitas como se desee. Ello permite, por lo demás, que haya novelas, así las de Unamuno, en que la descripción de ambientes es prácticamente inexistente, o por el contrario, en que son fundamentales, así las de Galdós. Sin embargo, en el cine, aunque es cierto que una película puede prestar mayor o menor atención a los elementos descriptivos, es innegable que la simple visión de cualquier plano, aunque sólo pretenda mostrar la acción de un personaje, muestra también el entorno en el que se produce aquella y, desde luego, el aspecto físico de éste.

Todas estas cuestiones adquieren especial interés referidas a las novelas denominadas objetivistas, las cuales fundamentan el relato en la descripción tan sólo de las acciones de los personajes, el lugar en que se desenvuelven y el diálogo mantenido entre ellos, dejando de lado justamente la descripción de su interioridad, que había constituido la base de la novela tradicional.

Mención aparte requiere la expresión de lo abstracto y lo concreto, de lo objetivo y lo subjetivo y, sobre todo, en el ámbito del subjetivismo, de la expresión del pensamiento de los personajes. La presunta dificultad del cine para reflejar la psicología de los personajes procede de la imposibilidad de utilizar de modo constante un punto de vista subjetivo, o de expresar la corriente de conciencia (del modo en que lo hace el monólogo interior), la memoria, la imaginación, los estados oníricos, etc. Si bien es indudable que el cine no puede mostrar directamente estos fenómenos, tradicionalmente ha recurrido a determinados procedimientos para representarlos: las sobreimpresiones, las disolvencias, el flash-back, la visualización de los sueños, etc. Cualquiera de ellos, por artificial que pudiera parecernos, no lo es más que su verbalización en una novela, lo que sucede es que en este medio lo hemos admitido convencionalmente en razón de su pertenencia a la tradición narrativa.

Pero de todos los recursos destinados a la exteriorización del pensamiento de los personajes, es la banda sonora (sea a través de diálogos, sea a través de una voz en off) la más usual y eficaz. Y, además del elemento verbal, también pueden expresarse sentimientos y sensaciones de personajes a partir de lo que éstos ven, aunque sea insinuándolo o de modo sutil. Esto precisamente es lo que invalida la identificación del cine con la psicología conductista y lo que también, en cierta medida, ha influido en la novela. Porque el cine puede transmitir los sentimientos de los personajes, y es lo que hace, mediante los aspectos no verbales del relato: conductas, percepciones, gestos, miradas o silencios, que, en una novela, habrían de ser descritos verbalmente. Ahora bien, ¿de qué modo esta expresividad inherente a la visualización del personaje en el cine se transmite a la novela? O, planteado de otro modo, ¿cuál es la influencia cinematográfica sobre la novela en cuanto a la expresión de los aspectos no verbales del relato? Evidentemente, existe y es muy variada: por ejemplo, un personaje puede ser descrito en una narración en su aspecto o manera de comportarse mediante un referente fílmico que presupone en el lector, eso sí, una determinada competencia cinematográfica y que establece entre éste y el autor una complicidad indudable. Otra posibilidad es la individualización de un personaje a partir de un elemento físico o psicológico que le identifique, por ejemplo, en El Jarama,

cuando Sánchez Ferlosio presenta a un personaje tan sólo como al «hombre de los zapatos blancos», como si, trasladado a la pantalla, sólo se visualizara, en un plano detalle, esa fracción de su cuerpo. Una muestra muy similar a esta última se encuentra en Los bravos, de Fernández Santos, según se verá más adelante.

- III -

La vinculación de Jesús Fernández Santos con el mundo cinematográfico

1. Perfil bio-bibliográfico del autor

Para el conocimiento de la obra de Jesús Fernández Santos (Madrid, 1926-1988), convendrá tener presentes algunos elementos biográficos: su familia se puede considerar perteneciente a la burguesía media de la época. El padre procedía de Cerulleda, pueblo de las montañas de León, fronterizas con Asturias, geografía que tendrá presencia constante en sus obras, pues no sólo Los bravos es una suerte de homenaje a sus habitantes, sino que en otras muchas de sus novelas también queda representada. Tal vez se pueda decir que esa región adquiere veladamente una constitución mítica. Un segundo lugar con el que cabe relacionar la experiencia vital de Fernández Santos, y que nuevamente se vincula al núcleo temático de su producción literaria es Madrid, donde vivió la infancia, con la incidencia de la muy temprana muerte de la madre. Fernández Santos, que asistió al colegio de los Hermanos Maristas, debió habituar su carácter introvertido a la sucesión de lecciones e interminables sesiones de cine. Al inicio de la guerra civil, se encontraba en una colonia de verano de la sierra del Guadarrama, cerca de San Rafael, donde habitualmente pasaba sus vacaciones la familia. La inesperada prolongación de las mismas dio lugar a una evacuación a Segovia, donde comenzó el Bachillerato. Como para todos aquellos niños que de un modo u otro vivieron la guerra, ésta fue una experiencia decisiva en su vida y su memoria personal.

Fernández Santos ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras en 1943, en ella conoce a quienes llegaron a ser sus «compañeros de viaje»:

Del 43 al 48 data su actividad teatral como autor y director del T.E.U., junto a Florentino Trapero y Alfonso Sastre, quienes pusieron en escena obras de Claudel, Tennessee Williams, Benavente, Strindberg o Goldoni e incluso la única pieza teatral escrita por Fernández Santos, Mientras cae la lluvia, inédita, en la que actuaba el mismo Sastre. En el intento de representar La casa de Bernarda Alba, de Lorca, la intervención de la censura deshizo el proyecto y el grupo hubo de desaparecer.

En este tiempo, abandona la vida académica. Aldecoa fue uno de los primeros en dejar la Facultad. Fernández Santos se matricularía en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que era, en realidad, la recién creada Escuela de Cine, en la que ingresaron también por entonces Carlos Saura, Eugenio Martín y Julio Diamante. A partir de 1952, comienza a trabajar como director.

De la época de la Facultad procede su perdurable amistad con Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile e Ignacio Aldecoa, entre otros, que habitualmente frecuentaban las tertulias del Café Gijón a principios de los cincuenta. De ahí surgieron varias experiencias, así la creación, a instancias de Antonio Rodríguez Moñino, de Revista Española, en la que todos ellos comenzaron a publicar. Asistían también a la tertulia de las Cuevas Sésamo, donde se organizaban certámenes literarios. Escribió Carmen Martín Gaité: «Jesús Fernández Santos era un estudiante de Letras, interesado también por asuntos de cine. Modesto, tímido y burlón, huía con marcada repugnancia -característica que ha conservado siempre- de todo exhibicionismo y apenas hablaba a nadie de sus escritos».

Durante estos años, Fernández Santos realizó cortometrajes y publicó su primera novela, Los bravos, en la editorial Castalia, en 1954, gracias de nuevo a la intervención de Rodríguez Moñino. A esta primera novela siguió En la hoguera; con ella obtuvo el Premio Gabriel Miró en 1957. En el 58 editó un primer libro de relatos, Cabeza rapada, cuyos cuentos, escritos al tiempo que Los bravos, habían sido publicados en diversas revistas de la época. Paralelamente, estrenó su primer corto, España 1800. Después vendrá su primer largometraje, Llegar a más, cosa que le permite decidir su exclusiva dedicación al documental.

En 1964, su tercera novela, Laberintos, que representa el ambiente de los círculos de pintores no figurativos que el escritor conocía. Esta obra continúa el estilo y las pretensiones de las dos anteriores, dentro de la tendencia neorrealista. El hombre de los santos fue Premio de la Crítica en 1969. En esas fechas dijo:

Durante la década de los setenta se sucede la publicación del grueso de su obra: en 1970, Las catedrales, un libro de relatos que presenta una peculiar cohesión interna: cada uno de los cuentos está ambientado en una catedral diferente, pero todos están precedidos por una descripción de la misma. Algo similar sucederá con Paraíso encerrado (1973), relatos que tienen en común el hecho de desenvolverse en un mismo lugar, el Retiro madrileño. Un tercer volumen de cuentos, por último, A orillas de una vieja dama, aparece al final de la década, en 1979. En lo que se refiere a las novelas, la década de los setenta comenzó en 1971 con Libro de las memorias de las cosas, Premio Nadal y Premio Ciudad de Barcelona en 1970. De 1978 y 1979, datan La que no tiene nombre (Premio Fastenrath 1979) y Extramuros, (Nacional de Literatura de ese mismo año). Ambas corroboran la madurez del escritor.

Así contestó Fernández Santos a la tónica y difícil pregunta de por qué alguien se dedica a escribir.

Desde comienzos de los setenta, el novelista trabajó en Televisión Española. En 1977 recopila sus artículos ensayísticos Europa y algo más. Ejerció como crítico de cine en el diario El País a partir de su fundación (1975).

Fernández Santos abandona en 1982 su columna periodística e interrumpe su trabajo creativo. Una hemorragia interna le apartó de su trabajo y le puso a las puertas de la muerte. Superado el peligro inicial, declara:

Durante los años ochenta, preparó dos volúmenes que recopilan sus trabajos como articulista: Palabras en libertad (1982) y El rostro del país (1987). Sus últimas novelas continuaron editándose año tras año: Cabrera (1981), el Planeta Jaque a la dama (1982), Los jinetes del alba (1984), El Griego (Premio Ateneo de Sevilla, 1985) y Balada de amor y soledad (1987). Tras larga y penosa enfermedad, muere en 1988.

2. La importancia del cine en el contexto cultural español de los años cincuenta en adelante

Se ha podido decir a propósito de la importancia de las relaciones entre cine y literatura en los años en que aparece la llamada generación del Medio Siglo (en la que nuestro novelista, en su primera época, es incluíble): «el cine ha ejercido una influencia decisiva en la forma novelesca del medio siglo, pero su trascendencia creo que es todavía mayor porque no se trata sólo de determinar influencias directas, sino de las profundas relaciones existentes entre los cultivadores del cinematógrafo y los narradores».

El mismo crítico comenta las actividades paralelas en ambos medios por parte de algunos miembros de esa generación, citando a aquéllos que trabajaron como guionistas (Daniel Sueiro o Juan Marsé) así como el hecho de que determinadas novelas en su origen fueran guiones cinematográficos (por ejemplo La isla, de Juan Goytisolo). Fernández Santos, considerado predecesor por los narradores del Medio Siglo, ya ejercía profesionalmente como director de cine.

Aparte de estas circunstancias personales, hay otros fundamentos que explican las relaciones cine/literatura en la época. Según estudia Sanz Villanueva, en este sentido podemos esquematizar lo siguiente:

- En primer lugar, el interés y la progresiva inquietud por los temas cinematográficos hallaron cabida en ciertos medios de difusión de evidente influjo entre los jóvenes novelistas. Algunos de ellos eran revistas como Objetivo, publicada entre 1953 y 1955 y que defendía el neorrealismo; Cinema Universitario, editada, entre 1955 y 1963, por el Cineclub del S.E.U. de Salamanca; Nuestro cine, publicada desde 1962 y que ayudó a asentar los postulados realistas; Cinestudio, Film Ideal, Griffith, etc.

- En segundo lugar, existía una evidente concomitancia entre los postulados del neorrealismo cinematográfico y la estética narrativa del Medio Siglo: temas extraídos de la vida rural, protagonistas que no han de ser forzosamente actores profesionales, predominio del espacio real mediante el rodaje en exteriores, huida del lenguaje convencional y escaso contraste de la técnica cinematográfica.

- En tercer lugar, puede afirmarse que el cine comenzó prácticamente antes que la novela a retratar críticamente la realidad: Esa pareja feliz, por ejemplo, de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, fue rodada en 1951 y estrenada en el 53, y Surcos, de José Antonio Nieves Conde, es también del 53; ambas muestran ya la dureza de la vida rural y el problema de la emigración y de la vida y el trabajo en las ciudades.

- En cuarto lugar, se conocía y ensalzaba el cine italiano (aunque quizá fuera más conocido por alusiones en libros o revistas que directamente a través de películas) y de hecho fue un tipo de cine que influyó, según ellos mismos han confesado, en aquellos por entonces jóvenes novelistas: en 1950 se estrenaron, por ejemplo, Roma, città aperta, de Rossellini y Ladri di biciclette, de Vittorio de Sica y, tres años más tarde, ya en el ámbito de la cinematografía española, Bienvenido, Mr. Marshall, de Berlanga.

- Por último, en los años cincuenta tuvieron lugar algunos acontecimientos que contribuyeron a crear un favorable ambiente literario-cinematográfico: la I Semana de Cine Italiano, en 1951, que se encargó de difundir el neorrealismo; la creación y proliferación de numerosos cine-clubs; y, sobre todo, las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca (1955) que, por su trascendencia, comentaremos más adelante.

Puede hablarse de una cierta simultaneidad entre determinados sucesos cinematográficos y literarios. En 1955, por ejemplo, coinciden la publicación de El Jarama, de Sánchez Ferlosio y el estreno de Muerte de un ciclista, de J. A. Bardem (siempre crítico para con el cine español), de quien se ha podido decir que «era el equivalente en el celuloide de las novelas antiburguesas de los hermanos Goytisolo y [que] guarda cierto parecido con los libros de García Hortelano». Bardem, en efecto, le reprochaba al cine español el que mostrara repetidamente una imagen adulterada de la realidad, el que un espectador de películas españolas no pudiera saber por ellas cómo vivían en verdad los españoles, el falseamiento, en definitiva, de la visión del mundo. Esta queja enlaza justamente con la de aquellos novelistas que pretendían también ofrecer un retrato veraz de la auténtica España. No en vano se suele considerar tanto a Bardem como a Berlanga como los correspondientes, en cine, a los cultivadores de la novela social, con unos mismos objetivos artísticos. Además del ejemplo ya citado de Muerte de un ciclista, Calle Mayor, también de Bardem, retrata perfectamente el ambiente provinciano y el miedo a la soltería que aparece a su vez en algunas de las primeras novelas de Carmen Martín Gaité.

Se ha referido Sanz Villanueva al Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, inicialmente convocado en el 54 para que tuviera lugar en el 56, siendo rector de la Universidad Central Laín Entralgo, y que después de todo no llegó a celebrarse, pero cuyas propuestas de debate evidenciaban la confianza en un renacer de la cultura a manos de los jóvenes universitarios y que hubiera tenido, de haberse celebrado, una significación similar

a la que tuvieron la Conversaciones de Salamanca, organizadas, como decíamos, en mayo del 55 por el cine-club de aquella ciudad y al amparo de su universidad. A propósito de lo que significaron estas Conversaciones en el desarrollo del cine español, es opinión común que lo acordado durante su transcurso sobrepasó con creces a lo que se habían propuesto sus organizadores. César Santos Fontenla, en su ensayo Cine español en la encrucijada resume el contenido de las discusiones y preocupaciones que motivaron a los participantes: «En un llamamiento que firmaban Basilio Martín Patino, Joaquín de Prada, J.A. Bardem, Eduardo Ducay, Marcelo Arroita-Jáuregui, J. M^a Pérez Lozano, Paulino Garagorri y Manuel Rabanar Taylor se decía: '[...] El cinema es la fuerza de comunicación y entendimiento humano más eficaz que ha producido nuestra civilización. Por eso el cinema es nuestro arte. [...] El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es ese testigo de nuestro tiempo que nuestro tiempo exige a toda creación humana. Dotar de contenido a ese cuerpo deshabitado del cine español tiene que ser nuestro propósito. Contenido que debe inspirarse en nuestra tradición genuina (pintura, teatro, novela)».

En este marco de intenciones y buenos propósitos para el cine español, el neorrealismo se consideraba entonces uno de los caminos posibles a seguir, probablemente el más acertado, no en un sentido mimético, sino más bien entroncándose en la tradición literaria y pictórica nacional. Apoyaba la celebración de aquellas Conversaciones, que podrían considerarse, como las ha calificado Agustín Sánchez Vidal, «un prólogo cinematográfico» de la ruptura de las nuevas generaciones frente al Régimen, la consolidación de una recién aparecida promoción de cineastas que había surgido de las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Su papel en la dirección de cine-clubs y de revistas especializadas sobre cine como las anteriormente citadas prepara la labor de revisión profunda del cine español que llevaron a cabo las jornadas salmantinas. En éstas se reivindicaba un sentido realista del cine, la reforma del código de censura y de organización de cine-clubs, la ayuda estatal al I.I.E.C. y un sistema de protección estatal al cine más justo y eficaz. En cuanto a los resultados obtenidos, según describe Rodríguez Lafuente: «Las consecuencias de estas Conversaciones, si bien no tienen resultados prácticos inmediatos, significan la rotura definitiva de la industria cinematográfica española en dos modelos radicalmente distintos. En efecto, por un lado quedará el modelo oficialista, de pura evasión, en el que prevalecen los géneros de siempre, con el mismo tono de anacronismo y decadencia: comedia rosa, valores religiosos e, incluso, el recién incorporado cine-con-niño [...]; y por otro un tipo de cine que denuncia y ahonda en la compleja realidad política y social española con la cautela, siempre, de la acechante censura y las constantes prohibiciones».

El cine español renace, internacionalmente hablando, en esta época, aunque no se debe olvidar el efecto provocado durante todo este tiempo por la censura y la autocensura, fenómeno paralelo al literario. Como tampoco puede dejarse de lado la oposición manifiesta entre el cine extranjero (americano fundamentalmente) y el nacional, así como el modelo del cine italiano y francés y, sobre todo, la inmensa frecuentación cinematográfica en nuestro país a lo largo de estos años. La cinefilia de los cincuenta en España era un hecho evidente. Vázquez Montalbán la ha explicado así: «Éramos conscientes de que había otro mundo, otra realidad y, en cierto sentido, eso nos forzaba a ser drogadictos de cualquier posibilidad, de cualquier ventana abierta a la evasión. Y quizá algún día, a través de ese mecanismo, podamos explicar por qué fuimos tan cinéfilos, por qué buscábamos en

las salas oscuras de los cinematógrafos aquellas realidades brillantes alternativas, aquel mundo en technicolor o en un privilegiado claroscuro que no se parecía en nada a la realidad cotidiana que encontrábamos cuando salíamos de los cines».

Primero, pues, como meros espectadores, y después ya como creadores, es evidente la importancia que en la formación cultural del escritor de la generación del Medio Siglo tuvo el medio cinematográfico, un hecho generalizado que ha sido aceptado por la crítica y del que el caso de Fernández Santos puede resultar ilustrativo.

3. La actividad cinematográfica de Fernández Santos

A pesar de que finalmente la dirección cinematográfica constituyó su principal medio de vida, Fernández Santos siempre confesó que sus inicios en el cine fueron motivados por su situación económica y, al mismo tiempo, siempre consideró su dedicación al mismo como una profesión secundaria respecto de su vocación novelística. Con todo, ello no le impidió reconocer que las claves de su obra narrativa debían mucho al conocimiento de la realidad que le proporcionó su actividad cinematográfica y, en especial, aquélla que se desarrolló en el ámbito del cine documental. En una entrevista reconocía la deuda que lo ataba al cine: «Vas a terminar por preguntarme por la influencia del cine en mi obra y te diré que toda. El cine americano y el neorrealista, es evidente».

Además de pertenecer a la generación literaria del Medio Siglo, y por lo que a su actividad como cineasta se refiere, Fernández Santos puede considerarse miembro de la promoción fílmica de Carlos Saura, José Luis Borau, Julio Diamante y E. Martín, entre otros:

No es ajena a esta relación con todos ellos la amistad que unía a Fernández Santos y José Luis Borau. En la monografía que sobre éste ha escrito Agustín Sánchez Vidal se afirma que Borau comparte muchos de los rasgos que caracterizan a la generación del Medio Siglo, en la que podría incluirse en calidad de cineasta, opinión que es también compartida por Carmen Martín Gaité: «En eso (el hecho de que los personajes ocupen situaciones marginales y exista un abismo entre sus aspiraciones y lo que llegan a conseguir) se parece también a Jesús Fernández Santos, del que era muy amigo y con el que llegó a colaborar, de ahí ese escepticismo, con un sentido del humor sordo». En efecto, además de dirigir, Borau había escrito guiones en colaboración: con Fernández Santos *Vía muerta* (que contaba la historia de un opositor) y *Cien dólares al mes* (sobre una chica que decide casarse con un soldado americano y las repercusiones familiares de tal decisión). Los guiones se hicieron, pero no así las películas. Lo mismo sucedió con un proyecto que no llegó a cuajar, también con Fernández Santos, que había de titularse *Félix*. Por lo general, las iniciativas de Borau con Fernández Santos, Basilio Martín Patino, Enrique Torán y Adolfo Marsillach fracasaron. En cambio, Enrique Torán sí llegó a trabajar como director de fotografía junto a Teo Escamilla, en el primer largometraje que dirigió Fernández Santos: *Llegar a más*, de 1963.

Con anterioridad, en 1959, había ofrecido un documental, España 1800, que llevaba por subtítulo «Un ensayo cinematográfico sobre Goya y su tiempo». Lo que con él había pretendido hacer era en realidad un homenaje a Goya, dando a conocer su obra y los lugares en que ésta y la vida del pintor se desarrollaron. Junto a esta primera intención, se advierte también una pretensión de mayor alcance:

España 1800 (premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y del Sindicato Español del Espectáculo) fue poco después secuestrada por la Dirección General de Seguridad por motivos de censura y hubo de ser retocada hasta conformar una nueva versión que pasó a llamarse Goya y su tiempo (Premio del Festival de Montecarlo 1960).

Del mismo año que este primer documental son también los titulados España. Fiestas y castillos y El Greco, (este último Premio de la Bienal de Venecia 1959). El personaje del Greco tenía ya desde entonces para nuestro autor una significación especial (posteriormente habría de protagonizar una de sus últimas novelas). Lo prueba el hecho no sólo de que le dedicara el segundo de estos documentales, sino también el que el titulado España. Fiestas y castillos comenzara curiosamente haciendo referencia a uno de los cuadros más conocidos del pintor, según se advierte en el guión:

Con posterioridad a estos tres documentales, Fernández Santos acometió la tarea de realizar su primer y único largometraje. Rodado en los exteriores de Madrid, y con diálogos breves y sencillos, Llegar a más relata las aspiraciones truncadas de un joven madrileño a principios de los sesenta que, soñando con «llegar a más», acaba delinquiendo y cerrándose así las puertas de un futuro ya de por sí inalcanzable. El título de la película coincide curiosamente con el de uno de los relatos incluidos en Cabeza rapada. Por su parte, Llegar a más, aunque le llevó a Fernández Santos cuatro años de trabajo, no obtuvo ningún tipo de resonancia crítica y además supuso un fracaso económico para la productora. No obstante,

Santos Fontenla, en su estudio ya citado, hablaba de la película y de su realizador al referirse a los «jóvenes directores» en los que se centraba, entonces, la esperanza del cine español del futuro: «Un primer intento de retorno a un neorrealismo tardío, del que pudieran ser muestras films como los de Fernández Santos -Llegar a más- o Julio Diamante -Tiempo de amar- parece estar en vías de abandono, al propio tiempo que se anuncia en el extremo opuesto un acercamiento a un realismo no naturalista del que podrían considerarse piezas claves los dos films realizados a partir de obras de Gonzalo Suárez, De cuerpo presente (Eceiza) y Fata morgana (Aranda). Entre estas dos tendencias opuestas se sitúa La tía Tula, de Picazo». A pesar de todo, tras escribir el guión y dirigirla, su autor se lamentaba de lo difícil de la empresa acometida:

El novelista insiste en la dificultad de compatibilizar la labor de realizar un largometraje, que absorbe al autor en exceso, con la literatura. Por ello tuvo que elegir y optó por no continuar dirigiendo largos, aunque sí seguir con el cine corto, respecto al que reconoce una enorme deuda en varios sentidos: el que le ha permitido conocer y descubrir España, y, a la vez, el que le ha proporcionado el tiempo necesario para dedicarse a escribir y, lo que es más importante, «una infinidad de ideas para concebir cuentos y novelas que luego desarrollaría». De este modo se entiende que Fernández Santos no considere el cine en tanto que una actividad menor, sino que, por el contrario, acuda a él como un medio que le aporta la tranquilidad y el respaldo económico que le permiten dedicarse a su auténtica vocación, que es la literatura. A juicio de Rodríguez Padrón: «No existe divorcio alguno entre ambas actividades, literatura y cine alternan perfectamente en su trabajo y materiales de una y otro le sirven indistintamente a su autor».

Como ha quedado dicho, fueron numerosos los documentales realizados por nuestro autor, pero entre ellos conviene destacar, además de los ya citados, algunos de los dedicados a los más grandes escritores: Miguel de Cervantes (1964), Lope de Vega (1964) y Gustavo Adolfo Bécquer (1966), de todos los cuales se conserva copia del guión en la Biblioteca Nacional. Muchos de estos documentales fueron, a partir de un determinado momento, fruto de la colaboración de Fernández Santos con Televisión Española, para la que trabajó entre finales de los cincuenta y durante la década de los sesenta. Su vinculación con el medio televisivo fue más estrecha sobre todo a partir de la fundación de la Segunda Cadena, en 1966. Recuerda Salvador Pons, director de la empresa en aquel tiempo: «Cuando me encargaron sacar adelante TVE-2, sin recursos técnicos casi y abrumados por problemas organizativos, hubo que apoyarse en hombres de la Escuela Oficial de Cine más o menos bisoños, y de la mano de Mario Camus y Ramón Masats vinieron Jesús Fernández Santos con José Luis Borau, Pío Caro, Pedro Olea, Antonio Drove, Claudio Guerín, Josefina Molina, Jesús Aguirre... Nos preocupaba en aquella audaz empresa de la segunda cadena ahondar en las raíces culturales de nuestro país, buscando sus señas de identidad en paisajes, ciudades, historia y literatura que nos fueran propios». En esa tarea intervino el novelista dirigiendo el espacio La víspera de nuestro tiempo, serie de trece documentales sobre escritores contemporáneos y museos y ciudades españoles, que consiguió el premio a la mejor serie de televisión. De entre éstos quizá deban ser recordados especialmente La Soria de Machado, Tres horas en el Museo del Prado (a partir del libro de Eugenio d'Ors) y

Elogio y nostalgia de Toledo (de 1966, basado en textos de Gregorio Marañón y Premio Riccio d'Oro de la televisión italiana).

Fernández Santos siempre trabajó en el campo del documental de inspiración literaria y se mantuvo fiel a su vocación de animador cultural, que fue la que le impulsó a idear otra serie como *Los libros*, en la cual, entre otros muchos, recreó *La fontana de oro* de Galdós.

A pesar de su dilatada experiencia, o quizá precisamente a causa de ella, siempre que el autor ha hablado sobre su dedicación al cine, ha insistido en la dificultad que entraña dedicarse a él en España, dada la carencia de recursos económicos. En lo que tiene que ver con la compatibilidad de su dedicación al cine y a la literatura permanentemente se reafirmó en la opinión anteriormente señalada:

Es evidente, por tanto, y el propio Fernández Santos así lo ha reconocido, que fue precisamente el puntual conocimiento que de la realidad le proporcionó su trabajo en el mundo del cine aquello que le permitió hallar las claves de su universo novelístico. Su narración surge así como el medio más idóneo a fin de reflejar e interpretar esa realidad vista y vivida a través de la cámara.

4. Fernández Santos, crítico de cine

Hay que diferenciar, por una parte, lo que constituye la obra crítica periodística, de reseña de películas, de Fernández Santos, tarea a la que se dedicó entre 1976 y 1981 (diario *El País*), y, por otra parte, la serie de artículos que con relación a temas cinematográficos fue publicando y recopiló en sus libros de ensayo (Estas compilaciones no son completas).

La labor de Fernández Santos en estos años fue bastante prolífica (una media de unas noventa reseñas anuales). En 1979, sin embargo, sus colaboraciones fueron algo más escasas, al tiempo que participaban también como críticos de cine Augusto Martínez Torres y Pérez Ornia. En 1980 y 1981, recupera el narrador su anterior ritmo de publicación de reseñas e interviene, junto a Italo Calvino, entre otros, en el jurado de nueve miembros que habría de calificar las veinte películas que optaban al León de Oro del *IL Festival Internacional de Cine de Venecia* de 1981, desde donde escribirá como enviado especial. Ésta era la primera ocasión en que actuaba como miembro del jurado de un Festival de Cine, aunque en realidad había asistido a otros muchos como corresponsal del periódico: concretamente, a los certámenes XXIV, XXV y XXVI del Festival de Cine de San Sebastián, en septiembre del 76, 77 y 78, y a los de Valladolid y de Cannes, en abril y mayo de 1977. Cuando en 1982 Fernández Santos se retira, fue sustituido definitivamente por Diego Galán.

En conjunto, su trabajo como crítico cinematográfico, que suma un total de cuatrocientas cincuenta y cuatro reseñas, posee un interés nada desdeñable en cuanto a la conformación de su particular visión del mundo cinematográfico. En el apéndice puede

encontrar el lector el listado de todos esos textos con título y fecha de aparición del artículo, así como la película objeto de crítica y el director de la misma. Un examen de ese listado puede dar idea clara de la heterogeneidad de los filmes reseñados al igual que de la variedad temática. Un breve muestreo permitirá hallar, por ejemplo, una reflexión sobre la viabilidad de la adaptación de una novela ya clásica de nuestra literatura reciente como el Pascual Duarte o de una novela picaresca como La lozana andaluza; sobre la obra de ese maestro incomparable del cine que fue Charles Chaplin; sobre personajes o directores ya míticos como James Dean, Mae West o Alfred Hitchcock; sobre el cine-reportaje a propósito de El desencanto de Chávarri y Caudillo de Martín Patino y el cine-encuesta a propósito de España debe saber; sobre la vigencia del cine soviético; sobre el western como género cinematográfico; sobre el poder del cine en su época dorada; la reivindicación del cine español de autor; la admiración por el cine italiano y francés de la época, reflejada en las reseñas de los films de Pasolini, Bertolucci, Fellini, Truffaut, Chabrol o Godard; sobre la obra de Buñuel; sobre el humanismo de las películas de ciencia ficción; el análisis de películas míticas como El último tango en París, Lo que el viento se llevó, Johnny Guitar, Espartaco o Solo ante el peligro; la reivindicación de la cinematografía europea de los años 50; la tarea del escritor que se enfrenta como director a la adaptación de su obra al cine, a propósito de Peter Handke; el cine político y la dificultad del tratamiento de un tema histórico en el cine; el cine joven alemán y la obra de Fassbinder; la pervivencia del neorrealismo y la personalidad de la Magnani; los problemas del género policiaco, literario y cinematográfico, en España; el alcance y valoración de las distintas películas españolas que se fueron estrenando durante esos años...

En diversos artículos, el novelista, ya sin la premura que la crítica más cotidiana impone, sea literaria o cinematográfica, ha hecho entrega de sus opiniones acerca del arte del cine. En un artículo titulado «Cine y literatura» (el primer año de la emblemática Revista Española) el joven autor intenta discriminar el sentido de ambas artes, partiendo de la base de que «en la medida que los distintos modos de creación artística tienen una sustantividad estética propia, puede plantearse la distinción y relaciones entre Cine y Literatura». Ahí mismo alude a la vieja dualidad preconizada por Lessing: el punto de partida de su reflexión consiste en la pretensión por parte del cine de hallar un arte puro, intento que, a su juicio, no ha dado ninguna obra maestra:

Si en el anterior tipo de expresión cinematográfica hemos visto que se difuminaba el parentesco con lo literario, no sucede lo mismo en la tendencia opuesta, esto es, en la representación del movimiento. En este punto enlaza Fernández Santos, por la combinación de acción y palabra, con el arte teatral, respecto del cual comenta la inicial dependencia que mantuvo el cine con él y su posterior «liberación»:

Por último, se refiere al problema de las descripciones, aspecto en el que, en su opinión, la novela se distingue del cine por la concreción visual de éste, que impide una interpretación subjetiva como es propia de la narración literaria. Así concluye Fernández Santos este temprano artículo:

En una ocasión, a propósito de la reseña de dos ensayos dedicados al cine político, se refirió al viejo problema de la relación cine y política, reclamando para el primero la posibilidad de ser político a los ojos del «nuevo» espectador de hoy. También en 1976, cuenta en otro artículo, tal si de una narración se tratara, los comienzos del cine como industria y espectáculo de masas, en los años veinte, con las figuras de los productores Cecil B. de Mille y Adolph Zukor o de los actores Mary Pickford o Charles Chaplin como telón de fondo. Igualmente, dedica otros artículos a personajes emblemáticos. En «El retorno de Mae West», al hilo de la reaparición cinematográfica de la estrella a sus ochenta y cinco años, el autor recuerda la significación de su figura y rememora algunas de las películas que protagonizó; las relaciones de Rossellini con el movimiento comunista, a raíz de la realización por parte de éste de un programa televisivo sobre la vida de Carlos Marx, son analizadas en «El joven Marx visto por Rossellini»; y, ante la muerte de Fritz Lang, aparece también un artículo in memoriam, titulado «Las tres luces de un maestro del cine», en el que recuerda y ensalza su obra. Ya en 1977, Fernández Santos hacía la crónica de la VI Semana del Cine Francés en España y escribía un artículo-homenaje a Luis Cuadrado, uno de los más importantes directores de fotografía del cine español de los últimos años (con el que había colaborado también él). Durante la celebración en Madrid, en 1980, de dos ciclos cinematográficos, uno dedicado a Rossellini, más bien un homenaje, y otro al terror y al cine de anticipación, Fernández Santos escribe un artículo titulado justamente «De Rossellini al cine de ciencia-ficción», que supone en última instancia una alabanza de la obra del cineasta italiano, del que siempre se ha confesado admirador. De esa misma fecha es también el largo artículo «Ochenta años de crisis y esperanzas del cine español», en el que realiza un repaso de la historia de nuestro cine, desde Segundo de Chomón, que rueda sus primeras películas pocos años después de que los hermanos Lumière patentaran su invento, hasta esa década de los ochenta en que el director general de Cinematografía vigente aplica nuevas normas para intentar solucionar viejos problemas. Un año después, Fernández Santos reflexiona sobre el fenómeno de los Oscars y la escasa representación del cine español en los mismos; la avalancha de reposiciones que inunda los cines en época estival, convirtiéndolos en meras cinematecas de otros tiempos pasados y mejores; y la historia de un género cinematográfico por antonomasia como es la comedia musical americana, a partir de la retrospectiva que sobre la misma realiza la Filmoteca Nacional.

En esos años, Fernández Santos también había escrito otros artículos sobre cine, que sí fueron reunidos en libro: Palabras en libertad. Los que escribió posteriormente quedaron recopilados en El rostro del país. Los primeros están englobados bajo el epígrafe «El teatro de los pobres». Se trata de ocho artículos que versan sobre diversos aspectos del mundo del cine; en el que los encabeza, con idéntico título al del conjunto, «El teatro de los pobres», el autor cuenta la llegada a España del cinematógrafo a finales del XIX, con la euforia inicial, contrastándola críticamente con la situación actual de declive del mismo. Los artículos siguientes están dedicados a diversas figuras emblemáticas del cine universal: actores, directores, críticos o escritores especialmente relacionados con el medio. «La dignidad de Chaplin», escrito a raíz de la muerte de Charlot, supone una original comparación de este genial actor con uno de los personajes más representativos de nuestra literatura, el Quijote; en «El ángel azul», «Visconti, en la vida y en la muerte» y «El ídolo caído», Fernández

Santos realiza un repaso de la obra de realizadores como Joseph von Sternberg, Luchino Visconti y Carol Reed, respectivamente, insistiendo curiosamente en la decadencia de sus últimas películas; en un tono similar se desarrolla «El final de una carrera», la de la malograda actriz Jean Seberg. Mientras que el dedicado a la memoria de Alfonso Sánchez tras su muerte, «Desde Lido, para Alfonso», está imbuido de una profunda admiración por la profesionalidad y dedicación de este crítico, en el que el propio Fernández Santos se reconocía. Finalmente, «El mensaje en la botella», dedicado a perfilar la figura de Graham Greene, es probablemente el artículo que más directamente se ocupa de la relación entre un escritor y el cine, en la medida en que Greene fue además de novelista, asiduo espectador cinematográfico, crítico después, y finalmente guionista. De nuevo aquí se puede hallar en las palabras de Fernández Santos, cuando comenta la labor como crítico de Greene, un velado sentimiento de identificación:

Tras comentar brevemente la relación de Greene como guionista con diversos directores, entre ellos el anteriormente mencionado Reed, Fernández Santos concluye su artículo con una interesante argumentación sobre el modo en que el espectador/lector recibe y juzga películas y novelas:

Por otra parte, respecto de los artículos sobre tema cinematográfico escritos en su mayoría entre 1983 y 1986 y recogidos en *El rostro del país*, es curioso observar cómo aparecen algunas ideas que se han convertido casi en un leit-motiv del autor. Así, por ejemplo, el escepticismo con que enfoca el negro porvenir del cine como espectáculo y con que analiza las causas de su crisis actual en el marco de la crisis general (en «Un año de cine» y «El cine del porvenir»); el retorno a la cuestión de los inicios del medio en nuestro país, así como el repaso de la evolución histórica y la situación actual del cortometraje y el documental como géneros cinematográficos (en «La galaxia de la imagen»); la experiencia del propio escritor como miembro del jurado del Festival de Venecia (en «Festivales de cine») y el análisis en concreto del de San Sebastián y la situación del cine español (en «Todo el año es festival»); la admiración por un director de calidad indiscutible, en este caso Luis Buñuel, del que recuerda la obra a raíz del retorno de sus restos a España (en «Calle y muralla»); o finalmente, a partir de la evocación de la obra cinematográfica de René Clair, escritor frustrado que cambió su oficio por el cine, de nuevo las relaciones entre estos dos medios de expresión, en «Cine y literatura», donde expresa del siguiente modo el alcance de la obra de Clair:

No fue, ciertamente, Fernández Santos, un crítico cinematográfico de columnas previamente acordadas. Y si bien no es posible reconstruir su trabajo ensayístico cinematográfico en forma de teoría propiamente dicha, sin embargo habrá de ser tenido en cuenta como uno de los escritores españoles que mejor han pensado acerca de este arte.

5. La adaptación de novelas de Fernández Santos: Extramuros y Los jinetes del alba

Las dos novelas cuyos títulos aparecen en el encabezamiento de este apartado son las únicas del conjunto de la obra del novelista que han sido adaptadas al cine. La primera de ellas, *Extramuros*, había sido publicada, recordemos, en 1978, año en el que obtuvo, a su vez, el Premio Nacional de Literatura.

Fernández Santos concentra la acción de *Extramuros* en un pasado lejano, entre finales del s. XVI y principios del XVII, en plena decadencia de los Austrias. Así, en la novela, el esbozo de una sociedad en crisis se complementa y perfila con el conflicto de los personajes, una historia de amor heterodoxo entre dos monjas de un convento al borde de la ruina. La trama, por tanto, gira en torno a dos cuestiones fundamentales: por un lado, la relación amorosa y la reflexión que sobre la misma hace la narradora, y, por otro, la historia de una falsa posesión divina en la persona de una de ellas, la que será denominada «la santa», en el intento de salvar al convento de la miseria que le amenaza. Con la ayuda de la hermana narradora, la santa hiere sus manos, día tras día, haciendo creer al resto de la comunidad que se trata de los estigmas de Cristo, las llagas que aparecieron tras ser crucificado y que Él ahora materializa en su cuerpo. El rumor del «milagro» hace crecer la fama del convento, aumentando dádivas y limosnas y provocando incluso el ingreso en él de la hija del Duque, protector y benefactor de la Orden. Con su llegada, comienzan las intrigas de poder ante la elección de una nueva priora, hasta que una secreta denuncia lleva a la santa y a su enamorada encubridora al severo examen de un juicio inquisitorial. Tras meses de encierro, la santa será condenada al aislamiento en otro convento y la hermana a diversos actos de penitencia; antes de llegar a poder cumplirse la sentencia, sin embargo, la progresiva infección de las heridas hará que la santa halle la muerte en su propio convento, en compañía de su hermana.

Ambas tramas, la historia amorosa y la de los falsos estigmas, con las consiguientes acusaciones de mixtificación, se entrelazan armoniosamente en el relato, unidas por las reflexiones de la hermana narradora; y todo ello a través de una prosa poética que evoca el estilo literario de la época y que es, sin duda, uno de los mayores logros de la novela.

Algunos años después de su publicación, el cineasta Miguel Picazo Dios, amigo y compañero de Jesús Fernández Santos, se interesó por llevar a la pantalla la obra y, tras largas conversiones, el autor le concedió total libertad para la confección del guión. A partir del mismo, escrito por tanto por el propio director y del cual se conserva una copia en la Biblioteca Nacional fechada en 1985, el mismo año en que se estrenó la película, extraemos las reflexiones que se siguen acerca de su mayor o menor adecuación al texto original en cuanto al diálogo, la acción, la ambientación o la caracterización de los personajes.

En el artículo ya citado de Norberto Mínguez Arranz en que analiza el paso del medio literario al fílmico a través de la novela de Juan García Hortelano *Nuevas amistades*, hallamos una reflexión acerca de los cambios que suele sufrir un relato cuando es vertido al cine, que citamos a continuación:

En el caso que nos ocupa, la principal transformación que ha sufrido el relato inicial ha sido sin duda el paso de una única voz narradora a partir de la cual se nos cuenta la historia en la novela, a una multiplicidad de voces a través del diálogo y la voz en off en la película. En ésta, efectivamente, el diálogo, que reproduce fielmente el espíritu y el lenguaje de la obra, ha sustituido el carácter autobiográfico de la narración original; pero quizá precisamente para no dejar de lado la subjetividad de que aquélla se veía imbuida gracias al uso de la primera persona, el director ha incorporado, como decíamos, el recurso a una voz en off de una de las hermanas protagonistas, que si en algunas ocasiones sirve para expresar sus sentimientos y temores, en otras es utilizada también con una función meramente narrativa. Véanse dos ejemplos de ambos casos:

Según puede observarse en la cita anterior, la película introduce otro aspecto novedoso respecto a la novela; si en ésta todos los personajes eran anónimos, en aquélla se ha optado por dar nombre a las dos hermanas protagonistas, para facilitar la referencia a las mismas: así, la hermana narradora se ha convertido en Sor Ana y la santa en Sor Ángela, interpretadas en la pantalla por Carmen Maura y Mercedes Sampietro, respectivamente. Por lo demás, la película ha seguido fielmente la estructura narrativa inicial, la evolución temporal de la acción, cronológicamente lineal, y la representación del espacio; en este último aspecto, contrariamente a lo que sucede en algunas adaptaciones de relatos que se desarrollan siempre en un mismo escenario y en que el director introduce episodios que permitan ubicar la acción en otros distintos para dar movilidad al conjunto, Picazo opta por respetar en todo momento el espacio de la novela y así la acción transcurre íntegramente en el interior del convento, a excepción del viaje que las dos hermanas realizan a la Hospedería del Santo Oficio, con motivo del proceso inquisitorial a que se ven sometidas y que permite un cambio de escenario, presente también en la novela. Del mismo modo, también resulta mucho más explícita en la película la relación amorosa que se establece entre las dos hermanas, por la sencilla razón de que la vemos representada ante nuestros ojos y no sólo la intuimos por referencias más o menos claras en el texto.

Pero, en cualquier caso, se ha respetado, y ello es lo realmente importante, el espíritu de la novela en lo que constituían sus dos ejes principales: por un lado, la evolución de la trama y su significación (el tipo de relación amorosa entre las hermanas y los falsos estigmas divinos en la figura de «la santa» y sus implicaciones) y, por otro, el preciosismo del lenguaje que, a pesar de su aparente sencillez y espontaneidad, denota una madurez estilística por parte del escritor que el director ha sabido trasladar a la película, mediante la transcripción en forma dialogada de fragmentos prácticamente íntegros de la novela. Así puede observarse en las citas siguientes, que corresponden al final de la novela y de la película, respectivamente:

No cabe atribuir el mérito de la película, a pesar de ello, meramente a su dimensión literaria, pues aunque ésta venga avalada por el prestigio de la novela, no hay duda de que, unidas a ella, la excelente interpretación de las actrices protagonistas y la labor de ambientación y de realización del director son las que permiten considerar la *Extramuros de Picazo* como una acertada versión en pantalla de la *Extramuros* de nuestro autor.

En 1990, Vicente Aranda llevó a cabo la adaptación cinematográfica para una serie de televisión de la novela de Jesús Fernández Santos *Los jinetes del alba*, una historia, ambientada en el mítico ámbito astur-leonés recurrente en su obra, que recrea los sucesos de la revolución de octubre del 34, preludio ya de una inminente guerra civil. Ahora bien, no son tan sólo el mundo rural o el de la montaña los que aquí aparecen, sino que la acción se desarrolla, además, en un viejo balneario, las Caldas, y en una innominada capital de provincia. Se expone así el enfrentamiento entre los propietarios de dicho balneario y la gente más humilde de los alrededores, entre los que se encuentran algunos de los instigadores de la revolución de octubre del 34 que le sirve de marco.

Se trata, en realidad, de una reflexión sobre las circunstancias que condujeron a tal estado de cosas, a través de una concepción cíclica de la historia, en la que los sucesos se repiten ineludiblemente.

En esta ocasión, el hecho de que la adaptación de la novela estuviera prevista para una serie y no ya para una película, como en el caso anterior, fue lo que determinó su duración y el modo en que fue llevada a cabo. En este último sentido, puede afirmarse que la adaptación de Aranda está realmente conseguida; y ello es así por varias razones. En primer lugar, no se efectúa reducción de los personajes (esto es, que aparezcan en la serie

personajes que no aparecieran en la novela o viceversa, o bien que algunos de ellos vieran mermados o aumentados en exceso sus rasgos de caracterización); en segundo lugar, el espacio representado en la película coincide con el descrito en la novela; en tercero, se respeta, en esencia, la estructura temporal del relato; y, por último, la perspectiva narrativa del mismo, en tercera persona, se ha visto eficazmente traducida a través de los diálogos, con escasas intervenciones de una voz en off, al inicio y al final de la serie, respectivamente, que intenta reproducir el subjetivismo de la protagonista, eje alrededor del cual se desarrolla la historia. Veamos a continuación, un poco más detenidamente, todos estos aspectos.

Si la novela poseía una estructura tradicional, en la que los capítulos se podían agrupar en tres partes en función de la evolución de la historia, Aranda ha optado, en cambio, por dividir su obra en dos partes con un total de cinco episodios, de alrededor de una hora de duración cada uno. La primera parte, constituida por los tres primeros episodios de la serie, viene a coincidir en su contenido con las dos primeras de la novela, mientras que la segunda parte, con los dos episodios finales, supone la adaptación de los últimos catorce capítulos del libro, en los que se produce el desenlace de la trama. Y es precisamente en esta segunda parte de la serie donde el director se ha permitido una mayor libertad al insertar elementos de la historia que no aparecían en la novela, pero que contribuyen a redondear su sentido final.

Con respecto a la estructura temporal, se ha respetado la evolución cronológicamente lineal de la novela, eliminando, sin embargo, los escasos saltos atrás en el tiempo que Fernández Santos había introducido a la hora de presentar a tres de los personajes; en concreto, Marian, Martín y Ventura, acerca de los cuales el lector conocía su infancia y evolución personal a través de un narrador que retrocedía a un tiempo pasado respecto al transcurso de los hechos, como un pequeño excursus, mientras que el espectador contempla, en perfecto orden cronológico, la progresión de la trama y de los personajes; así, éstos se nos muestran siempre a través de su actuación en el presente de la historia, y ésta, a su vez, avanza siempre hacia adelante. En este último sentido, el modo en que se hace avanzar el tiempo del relato, si al escritor le bastaban algunas alusiones a los acontecimientos históricos para hacer notar al lector el paso del tiempo, el director ha optado por un recurso netamente cinematográfico: sobre el fondo de una imágenes de archivo, diversas palabras van atravesando la pantalla: «Amenaza, huelga, atentado, paro, derrota, pronunciamiento», para mostrar el período previo a la dictadura de Primo de Rivera; «Dimisión, agitación, sublevación, proclamación de la República», para los sucesos del 31; o, por último, aludiendo al final de la guerra: «Resistencia, entrada triunfal, derrumbamiento, éxodo».

Por otro lado, la novela de Fernández Santos se inicia con la descripción de la estampida de caballos salvajes que bajan de la montaña todos los años hasta el pueblo de Las Caldas, donde se sitúa la acción, y cuyos imaginarios jinetes, vida, pasión y muerte, son los que espolean simbólicamente la vida de los personajes y los que a su vez dan título a la obra. Pues bien, Aranda recoge el espíritu de la novela, comenzando su película con unas evocadoras imágenes de caballos salvajes ante cuya visión el santero, perfectamente interpretado por el veterano Antonio Iranzo, expresa en voz alta el sentido de que pretende imbuir a los mismos Fernández Santos en el primer párrafo de su novela. La reaparición de

imágenes similares a lo largo de la serie, al igual que en la novela, incorpora acertadamente el leit-motiv que en la misma representa la figura de los caballos.

Ciertamente, tanto desde el punto de vista de la elaboración cinematográfica, como desde el punto de vista de la difusión del autor, las dos adaptaciones comentadas han contribuido muy fehacientemente a la configuración pública del estatuto artístico de Fernández Santos.

- IV -

Las huellas del cine en la prosa narrativa de Jesús Fernández Santos

Cuando la crítica se ha enfrentado al análisis del influjo del medio cinematográfico en la narrativa de Fernández Santos, se ha limitado, por lo común, a constatar la existencia de tal hecho, sin especificar en qué aspectos concretos se manifiesta. Se suele afirmar que el cine le ha proporcionado temas, ambientes y técnicas que se reflejarían después en sus relatos, pero no se ha explicado con detalle tal paralelismo. Evidentemente, sin el cine no se arrojarían ciertas luces sobre la prosa narrativa y, por supuesto, otro tanto a la inversa.

En cualquier caso, si hay un aspecto en la interpretación general de la influencia del cine en Fernández Santos en el que toda la crítica ha coincidido, es con toda seguridad la consideración de que su trabajo en el medio determinó muy directamente la elección de los posteriores temas de sus novelas. El propio escritor acepta y explica en las siguientes declaraciones la estrecha relación que tuvo la producción de documentales con la elección de sus temas literarios:

Según otras declaraciones del novelista, también la elección del tema de una novela como *Extramuros* vino motivada por las numerosas visitas que había ido realizando a diversos conventos para rodar documentales y que provocaron un auténtico descubrimiento de la vida de las monjas de clausura. Asimismo, el rodaje de un documental sobre arte puso a Fernández Santos en contacto con el mundo insólito de las catedrales y el tema literario de la vida actual de las mismas que le inspiró la escritura del libro de cuentos de idéntico título. El caso de una de sus últimas novelas, *El Griego*, puede resultar significativo y ejemplificar incluso textualmente cuanto venimos diciendo. En primer lugar, probablemente en la elección del tema de la obra pesara el hecho de haber realizado en 1959 un corto titulado precisamente *El Greco* (que ya comentamos oportunamente) y es muy posible, por tanto, que el conocimiento de su figura le inclinara más tarde a incorporarla a su creación como material literario. Y en segundo lugar, resulta evidente cómo en un documental realizado en 1966, bastantes años antes de que la novela fuera escrita, se recrea ya el universo temático que serviría de telón de fondo para la

ambientación de la biografía novelada del pintor. Nos referimos al ya citado Elogio y nostalgia de Toledo, en el que aparecen, evocados a través de las imágenes, el ambiente y la configuración del típico cigarral toledano (que constituye uno de los elementos perspectivísticos de la novela), la figura de Garcilaso, el Tajo, el Alcázar y, por supuesto, el Greco. Mientras la pantalla nos muestra los tan característicos rostros de la pintura del cretense, una voz en off nos sitúa su obra en la historia, con unas palabras, que reproducimos a continuación, que nos recuerdan aquéllas con las que en la novela presenta Fernández Santos ese Toledo que se configura como marco espacial de la misma:

El cine como estímulo y motivo generador de muchos de los temas de la obra de Fernández Santos es, pues, el aspecto que con más contundencia han referido los principales estudiosos de la misma, porque es el que menos lugar a dudas ofrece y porque sobre él nos ha ilustrado el propio escritor, con datos precisos y fácilmente comprobables.

Ahora bien, cuando se ha pretendido ahondar en cuestiones técnicas o estructurales, con frecuencia éstas han sido tratadas con cierta vaguedad. Un ejemplo de este tipo de crítica que se limita a hablar de «guiños cinematográficos» en la obra de Fernández Santos sin especificar su contenido se encuentra, por ejemplo, en el artículo de Gastón Gaínza sobre la vivencia bélica en su narrativa, en el que insiste, de entrada, en dos circunstancias de la biografía de Fernández Santos, como son su formación universitaria y el dominio de las técnicas cinematográficas, la segunda de las cuales permite entender, en su opinión, «ciertos recursos incorporados en la estructura narrativa contemporánea, muy intensificados en Fernández Santos». Más adelante, podemos leer que «existe en Fernández Santos una notoria influencia técnica del cine [...] conexión que opera, principalmente, en el estrato temporal de la narración» o también que «la técnica narrativa influenciada, como se dijo, por la cinematografía, está al servicio, justamente, de una intención crítica responsable y severa». En ningún caso, por tanto, se especifica en qué consiste dicha influencia.

Sin embargo, también es cierto que el primero en mostrarse singularmente escéptico respecto a la equiparación de cine y novela ha sido el mismo Fernández Santos. Este escepticismo lo puso de manifiesto especialmente en el marco de su obra narrativa, en lo que se refiere a una impronta directa de las imágenes en aspectos como el esquema dialogal o el modo de expresión de sus novelas. No obstante, en el texto de una conferencia inédita del autor podemos leer una afirmación como la que sigue, en la que parece aceptarse en cierta medida, al amparo de la opinión de los críticos, dicha influencia:

Resulta curioso contrastar una afirmación como la precedente con las palabras que se citan a continuación, también del propio escritor, en la medida en que su confrontación demuestra algunas contradicciones del mismo a la hora de enjuiciar el tema que nos ocupa:

Conviene, por tanto, matizar cualquier afirmación que dé por supuesta la plena participación o consciencia del escritor en el empleo de técnicas cinematográficas en la composición, la estructura o el lenguaje de sus novelas. Otra cosa es que, una vez ya escritas, el crítico pueda rastrear y observar en ellas determinadas huellas cinematográficas, que pueden existir, ciertamente, pero no siempre por la intención expresa del autor. En este mismo sentido, Rodríguez Padrón considera evidente el hecho de que Jesús Fernández Santos parte de lo visual, de un primer contacto con la realidad, y que ello proporciona a los personajes y ambientes de sus novelas una peculiar corporeidad, pero matiza acertadamente: «No me parece exacto identificar esto -como se suele hacer- con una aplicación de la técnica cinematográfica al lenguaje de la narración. Tampoco el autor lo cree así: al menos, tiene sus dudas; dicha técnica [...] no está utilizada, al menos de modo consciente, como técnica cinematográfica, aunque el cine puede haber dejado alguna influencia, pues entre los protagonistas principales del medio ambiente que influye en el escritor se haya el cine».

Por lo demás, algunos ejemplos de la narrativa de Fernández Santos podrán ilustrar lo hasta ahora descrito. En primer lugar, probablemente una de las novelas que con mayor claridad refleje su componente fílmico sea *Los bravos*, acerca de la cual ya Antonio Iglesias Laguna señalaba de qué modo, en su opinión, repercutía en ella la presencia del neorrealismo italiano: «Le veo [a Fernández Santos] influido por el neorrealismo italiano, por Vittorini, Pratolini y Pavese y, sobre todo, por Cassola y Bassani, aunque estas influencias sólo se acusan a través de la huella de los cineastas italianos. Influencias más acusadas aún en su obra fílmica. La tan discutida estructura de *Los bravos* -dejar un incidente en el aire para iniciar otro, volviendo luego al primero- resulta puramente cinematográfica: sistema de secuencias, de escenas rapidísimas que dan lugar a otras explicativas de las anteriores, aun a través de personajes distintos. También se ha hablado mucho de la desnudez y eficacia de los diálogos del escritor. No son la consecuencia de una economía verbal, de una reacción contra escuela novelística alguna, sino el influjo del cine; Fernández Santos los ve cinematográficamente, en función de la imagen. En sus novelas, la imagen nos la dan esos encuadres soberbios que presentan el campo, la luna, el río, la vida de las figuras». Efectivamente, esos encuadres de los que habla Iglesias Laguna los podemos hallar en muchas de las descripciones de las novelas de Fernández Santos. Con la opinión de este crítico coincide también M^a Dolores Asís, quien insiste en el influjo neorrealista, no sólo desde el punto de vista de la secuenciación de la novela, sino también desde el punto de vista temático: «*Los bravos* es obra que se inserta en el cambio que trajo el neorrealismo en la arquitectura y en la visión de la realidad. El novelista no es un narrador, no cuenta una anécdota ni la aventura de los personajes, sino que registra el vivir de unas gentes [...] sin explicaciones previas y sin presentación, de golpe y en distintos planos; el arte reside en la elección de los cuadros, de los tipos y, sobre todo, en el montaje, que en lo literario equivale al arte desplegado por un buen realizador de cine que trabaja su película».

Es en un aspecto concreto, pues, la construcción estructural de la novela, en el que se insiste sobre todo en la ejemplificación del influjo cinematográfico en *Los bravos* y sobre ello volveremos, en efecto, más adelante. Pero existen también otros elementos, menos evidentes si se quiere, pero igualmente válidos, que permiten hablar de dicho influjo. Antes de comentarlos, sin embargo, léase un último testimonio sobre ello: «Técnicamente,

también, habría que señalar -por su repercusión en la estética del medio siglo- la fuerte construcción cinematográfica de El Jarama que debe considerarse como una culminación de la técnica de Los bravos de la que sin duda procede, ya que el mismo Sánchez Ferlosio había comentado de manera encomiástica este aspecto al reseñar la obra de Fernández Santos». Ya Sánchez Ferlosio, en su reseña de la obra en 1954, llamaba la atención sobre un detalle de la misma: el hecho de que lo primero que veamos al inicio de la novela sea no un personaje, sino la mano de un personaje, una imagen que recuerda a algunos enfoques iniciales de películas contemporáneas y que precisamente utilizaba Fernández Santos, en una cita que reproducíamos páginas atrás, como ejemplo del modo en que podía haber influido el cine en la novela actual. Transcribiré los primeros párrafos de la novela. Con ellos se podrá ilustrar los comentarios posteriores:

El narrador expone hechos y sucesos como si se tratara de una explicación de imágenes cinematográficas, al igual que sucede con la figura del caballo, algo que ha sido anotado por J.D. Santos, quien hablaba también de la técnica de anticipación descriptiva presente en Los bravos, propia a su vez del cine, y que consiste en detallar o describir someramente personajes u objetos que sólo más tarde cobrarán el protagonismo que les corresponde, con lo que se crea una cierta intriga y se da unidad a la descripción. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la presentación del personaje del estafador: primero se nos describe cómo va vestido, luego aparece el río, a continuación no se vuelve a hablar de él y sólo más tarde reaparece, presentado ya con más detalle; se establece así el paralelismo con la técnica cinematográfica que se basa en avanzar en planos distintos, de lo abstracto a lo concreto, hasta enfocar el elemento que interesa resaltar.

También a propósito de la caracterización de los personajes, hay un rasgo curioso como es la individualización de uno de ellos, el viajante, a través exclusivamente de la imagen de sus zapatos. Si bien en un principio éstos se nos presentan como una característica más de su indumentaria, después pasan a servir como calificadores del personaje, «el de los zapatos», para finalmente sernos presentado éste como si de tan sólo un par de zapatos andantes se tratara:

En la última cita es evidente el paralelismo que existe con ciertos casos de presentación cinematográfica de personajes, como por ejemplo el inicio de la famosa película de Hitchcock Extraños en un tren (1951), con la llegada de los dos protagonistas a la estación, de los que sólo vemos, en montaje paralelo, unas piernas y unos zapatos que caminan apresuradamente.

Por otra parte, si se tiene presente lo dicho sobre la expresión de la interioridad de los personajes en la novela y en el cine, debe recordarse que, junto a los procedimientos tradicionales mediante los cuales un film podía suplir sus «deficiencias» respecto a la novela, maestra en la expresión del pensamiento, existía también la posibilidad, por parte del cine, de recurrir a los elementos no verbales del relato, como el uso de la cámara subjetiva, pues aunque la imagen no pueda «mostrar» los pensamientos, sí puede insinuarlos, incluso con bastante precisión en algunos casos. Ello ha sido trasvasado a su vez a la novela actual en aspectos como el punto de vista, en el sentido de que en aquella, la caracterización anímica de un personaje, por influjo del procedimiento fílmico, puede manifestarse no sólo a través de lo que éste piensa, expresado verbalmente, sino también a través de lo que ve. Peña-Ardid lo ha ejemplificado con varias secuencias novelísticas, entre ellas precisamente una de *Los bravos* (las otras pertenecían a *Fragmentos de interior*, de Martín Gaité, y *Si te dicen que caí*, de Marsé). Efectivamente, en los fragmentos que presentamos a continuación, el segundo de los cuales era ya citado por la estudiosa, Fernández Santos muestra los sentimientos de un muchacho enfermo, postrado durante años, a través de la visión de los objetos que le rodean, del mismo modo que una cámara nos los habría mostrado sin hacer hablar al personaje, pero sugiriendo y dando a entender su apatía y sus deseos de liberarse de esa situación que le oprime:

Este ejemplo introduce, a su vez, en un determinado aspecto acerca del punto de vista: el relativo a las ocularizaciones y auricularizaciones en el relato verbal por influjo del cine. Las primeras hacen referencia al modo en que se configura el espacio en la novela y, especialmente, a la organización de ese espacio en función del punto de vista perceptivo de los personajes; y las segundas al modo en que el sonido se describe, impregnando el espacio de la novela, por ejemplo cuando se nos relata lo que oye un personaje aunque dicho sonido provenga de un espacio que queda fuera de su campo visual. En *Los bravos* cobra gran importancia la localización precisa desde la que se perciben los objetos y parece como si se justificara incluso la misma posibilidad de ver, así como la orientación en el espacio. Véanse los siguientes fragmentos en que la noción de punto de vista se conjuga con la del espacio narrativo:

De manera paralela, también se advierte la importancia concedida al juego de luces y sombras que impregna el paisaje y los objetos, y que Fernández Santos describe pormenorizadamente, con insistencia casi obsesiva. He aquí algunas muestras:

También En la hoguera, la segunda novela del autor, ofrece una presencia similar de los contrastes de luz y sombra en las descripciones, que evidencian una óptica cinematográfica, por la importancia concedida a la luz, mediante la presentación de escenas como si se tratara de instantes detenidos por una cámara, en los que se difuminan las imágenes:

La lectura de estos ejemplos quizá permita entender mucho mejor lo que pretendía decir M. Sánchez Arnosi cuando se refería a la técnica del difuminado en Fernández Santos, aunque hay que aclarar que dicha técnica es exclusivamente cinematográfica y que consiste en someter el negativo a una doble exposición: previamente a la filmación, se expone a una luz de cualquier tonalidad, en un 20 % de su sensibilidad, lo cual hace que no sea necesaria mucha luz durante el rodaje; como consecuencia, se obtienen imágenes menos claras y definidas, a la vez que todo lo filmado se contagia de un aire lechoso (si la luz a la que se ha expuesto era una luz blanca) o se impregna de cualquier otra tonalidad (si la luz que se ha empleado para exponerla no era blanca, sino de cualquier otro color). Del conocimiento y la práctica de tales procedimientos por parte de Fernández Santos puede con toda probabilidad proceder ese interés suyo por describir en sus novelas, como hemos visto, las diversas tonalidades que adquieren personajes y objetos a través de los cambios de luz y dependiendo de cómo ésta sea proyectada sobre ellos.

Respecto de la estructura de la trama y las construcciones yuxtapositivas tanto en Los bravos como en otras novelas de Fernández Santos, convendría ahora reflexionar sobre hasta qué punto habría servido como referencia en ellas la estructuración temporal de la acción en el relato fílmico. En primer término, cabe afirmar que este tipo de estructuras yuxtapuestas no es privativo de la narrativa de Fernández Santos, sino que, según ya ha sido observado, «aparecerá bajo diferentes formas en muchas novelas del neorrealismo y del realismo social de los 50 -Los bravos, El Jarama, Central eléctrica, La zanja-, pero no es

necesario recurrir a grandes unidades del relato ya que también es posible encontrarlas en la ordenación de las acciones de los personajes dentro de una secuencia narrativa mínima». Frente al modo tradicional de exposición de hechos, con una serie de marcas como pueden ser indicadores anafóricos, temporales, causales, conjunciones, etc., que proporcionan coherencia gramatical y superficial al texto, las construcciones yuxtapuestas en la novela, en las que se eliminan tales marcadores, suelen interpretarse como respuesta a una sugerencia cinematográfica y tienen como consecuencia un texto en el que no hay instrucciones escénicas o secuenciales, sino que es el propio lector el que enlaza e interpreta puntos de vista, acciones e imágenes. Es evidente que en un film son muy frecuentes las elipsis dramáticas y los cambios espacio-temporales mediante una simple variación de enfoque; pero también que la novela ha ido incorporando esa forma de discurso que el lector interpreta adecuadamente (del mismo modo que éste comprende lo que convencionalmente se considera la «corriente de conciencia»). Por eso, ante el abuso del concepto de «montaje» aplicado a un determinado tipo de novela, con una terminología que habla de «sintaxis cinematográfica» para referirse a la de la narrativa literaria.

En virtud de cuanto afirmaba el propio Fernández Santos, en su caso habríamos de hablar de una cierta equivalencia entre la estructura yuxtapositiva de algunas de sus novelas (en especial, además de *Los bravos*, *En la hoguera*, *El hombre de los santos*, *Libro de las memorias de las cosas* y *La que no tiene nombre*) y la forma de estructuración temporal fílmica. Así, por ejemplo, respecto al influjo del cine en la configuración de los personajes de *En la hoguera*, Sanz Villanueva hacía referencia precisamente a la estructura yuxtapositiva de la novela cuando afirmaba que «una técnica cinematográfica de planos y secuencias, dispuestos en una compleja arquitectura, nos presenta de manera directa, sin mediación del autor, la vida de los personajes». Pero no sólo la vida de los personajes, sino también las acciones que dan lugar a la trama; en este sentido, Carmen Alborg ha hablado del efecto close-up cinematográfico, que consiste en la ligazón de una serie de planos que, acortando la distancia visual y de lo más general a lo más concreto, van enfocando las imágenes que interesa resaltar y que, aunque indirectamente, pueden irnos presentando la sucesión de acontecimientos; Alborg se refería a la escena de *En la hoguera* en que Soledad es violada por Alejandro, el gitano, pero de la que sólo se nos muestra su cuerpo malogrado: «El narrador no indica quién está allí, se limita a describir lo que va viendo Inés al descubrir el cuerpo, creando así, en palabras, el efecto de close-up cinematográfico. Primero observa 'el pie desnudo, clavado en el lodo', después 'el muslo rasgado de violáceos arañazos', más adelante 'los desgarrones del vestido' [...] Pero el lector no sabe de quién se trata hasta la página siguiente, cuando se indica simplemente: 'Sacaron a Soledad'. Debido al contenido emotivo, el close-up es especialmente eficaz. No sólo sirve como método de descripción, sino también como recurso adecuado para transmitir al lector la desfamiliarización experimentada por Inés al descubrir a Soledad en esas condiciones».

Así pues, tanto en cine como en novela, la yuxtaposición de imágenes, aunque sin una concordancia directa en los enlaces, crea también relaciones de conformidad entre los elementos presentados por aquéllas, relaciones que pueden ser de identidad (cuando una imagen retoma lo representado en la anterior), de proximidad (cuando una imagen retoma algo que está al lado de lo representado por la precedente) o de transitividad (cuando una imagen completa lo que muestra la otra). Este tipo de estructura narrativa a base de secuencias yuxtapuestas se hace evidente en la obra de Fernández Santos, como decíamos,

no sólo en las dos novelas iniciales de las que hemos presentado algunos ejemplos, sino también en las siguientes. Así, en *El hombre de los santos*, en cuya reseña José Domingo hablaba del «empleo del fundido cinematográfico con que a veces engarza [el narrador] dos episodios distintos en una señal indudable de la otra profesión de Jesús Fernández Santos: la de director de cine». De ese modo se logra enlazar pasado y presente de forma armoniosa, como sucede en el ejemplo siguiente, en que, tras la rememoración de una etapa de su vida, el protagonista, Antonio, se sitúa en el momento presente para continuar su historia:

Además de los abundantes retornos al pasado a través de los cuales el protagonista evoca su vida, a menudo el narrador recurre al contraste entre el final de una secuencia y el principio de la siguiente, así cuando pasa de una conversación o de la descripción de la acción en una escena a una visión más amplia de un escenario totalmente diferente, del mismo modo que en una película estamos acostumbrados a ver el paso de un plano corto, concreto, a una panorámica que sirve de contraste y que presenta un nuevo espacio a partir del cual continúa el relato. Veamos un ejemplo; hacia la mitad de la novela, el narrador enlaza los recuerdos de la juventud del protagonista haciendo el servicio militar con la descripción del lugar en el que ahora se encuentra:

Algo similar sucede con *Libro de las memorias de las cosas*, a propósito del cual, al comentar las nueve secuencias en que se desarrollaba el personaje del hermano Martínez (en su participación en el Consejo de Ancianos de la comunidad y a través de sus conversaciones religiosas y su colaboración con el narrador-testigo), Jiménez Madrid se refería, aunque sin matizar, a la estructura fílmica del relato: «Este procedimiento narrativo de presentación fragmentaria y simultánea, así como el de los fundidos que se dan entre secuencia y secuencia, a veces intercalando un flash que viene a ser como una voz en off, revelan la cercanía del autor al mundo cinematográfico».

Por su parte, *La que no tiene nombre*, es una novela de estructura compleja, compuesta por tres historias íntimamente relacionadas que, en su disposición a base de secuencias intercaladas de las diferentes tramas, intensifican el tema predominante y común a todas ellas, la muerte. La elección de esta peculiar estructura narrativa podría mostrar equivalencias con el modelo fílmico de combinación de diferentes historias. Y puede, también, ayudarnos a entender el modo en que la narrativa ha ido cambiando en la adopción de tal estructura (presente también en ella antes de la aparición del cine) precisamente tras el ejemplo del modelo cinematográfico.

El montaje paralelo es un tipo de disposición sintagmática especialmente cinematográfico que puede verse ya desde Griffith en su clásica *Intolerancia* (1916); esta película presentaba cuatro relatos ubicados en diferentes momentos históricos que tenían en común el hecho de presentar cada uno de ellos un ejemplo de situaciones de fanatismo. El paso de un episodio a otro al principio del film es lento, pero conforme avanza la misma el ritmo se va acelerando alternando las imágenes de unos y otros cada vez con más frecuencia y rapidez, en un intento por significar la interpenetración significativa, casi sustancial, de los cuatro relatos. Es evidente el paralelismo que se establece entre una interpretación como la precedente y la que podría hacerse del tema y la estructura de *La que no tiene nombre*. Ahora bien, en este punto, interesan las apreciaciones que hace Peña-Ardid al comentario de la película de Griffith y que podrían resumirse del siguiente modo: aunque la estructura de acciones paralelas existía, en el plano narrativo literario antes de que apareciera el cine, una realización tan novedosa de la misma como la efectuada por Griffith influiría terminantemente, por ejemplo, en un escritor como Dos Passos (conocedor, además, de las teorías soviéticas del montaje) a la hora de redactar *Manhattan Transfer* (1925), y de ahí, posteriormente, en otras novelas que adoptaron una técnica similar. Es decir, que no se trata de que, como pretendían las teorías precinematográficas, el cine hubiera tomado determinados modelos narrativos de la literatura y que cuando ésta después comenzó a resultar influida por aquél no hiciera en realidad más que retomar procedimientos que ya le eran propios, sino que, antes al contrario, en todo ese proceso, dichos procedimientos han sufrido una transformación por el cambio de medios expresivos, cuya intensidad se ve reflejada finalmente en la novela contemporánea.

Teniendo en cuenta las referencias literarias de Fernández Santos (y, paralelamente, las de sus compañeros de promoción), que realizaron una lectura atenta de los escritores, como Dos Passos, pertenecientes a la Generación Perdida norteamericana, es posible explicar la adopción de una técnica como la explicada anteriormente mediante un influjo indirecto; en definitivas cuentas, se trataba de un procedimiento que provenía, sí, del medio cinematográfico, pero que fue más bien asimilado no directamente, sino a través de otro escritor que sí la había heredado abiertamente del cine.

Por último, otros dos aspectos en que el cine puede hallarse presente en la obra de Fernández Santos son, por un lado, su aparición como elemento temático en determinadas novelas y, por otro, el hecho de que en ciertos cuentos o incluso novelas muy concretas como *El Griego*, el esquema de composición o la combinación de diálogo y narración evidencie una estructura propia más bien de un guión cinematográfico que de una obra literaria. Respecto a la primera de las cuestiones citadas, no cabe afirmar que el cine como tal constituya un elemento temático crucial en la obra de nuestro escritor, sino que, más bien al contrario, surge tan sólo como referencia circunstancial en un cuento como «Subasta», incluido en *A orillas de una vieja dama*, que está ambientado en unos viejos estudios cinematográficos, o en una novela como *Jaque a la dama*, en la que podemos leer una evocación de lo que para las protagonistas suponía acudir al cine, así como una entrañable visión de cómo ellas percibían el naciente movimiento neorrealista italiano:

Respecto del segundo de los aspectos señalados, si bien es más difícil de comprobar, porque el guión como tal no es, stricto sensu, un género literario, sí es, sin embargo, una de las cuestiones en que parte de la crítica ha insistido, refiriéndose concretamente a El Griego y al cuento titulado «Pablo en el umbral» (apunte biográfico sobre Pablo Picasso), incluido también en A orillas de una vieja dama. Así, por ejemplo, sobre éste último afirmaba Sánchez Reboledo que «...está más cerca de los cortometrajes que Fernández Santos ha realizado sobre figuras de la pintura española que de los otros cuentos que componen el volumen. Incluso se puede afirmar que podría ser un magnífico esquema de guión; la mayor parte del relato es visual, gráfico y la estructura es la de un documental».

También se han efectuado apreciaciones similares hablando de El Griego, así cuando Norberto Alcover reseñaba la novela y apuntaba entre las causas que pudieran explicar el error en el planteamiento narrativo de la historia la posibilidad de que el autor hubiera establecido un origen cinematográfico antes que literario para la obra. Del mismo modo interpretaba A. Cardín la estructura polifónica de la novela que no consideraba muy acertada pues «mientras en el cine es una técnica de interesantes resultados», en la novela «suele terminar dando un aire entre letánico y pseudo-poético».

En cualquier caso, sin embargo, no consideramos que se trate de aportaciones válidas, en la medida en que un guión, en definitiva, no es más que el texto escrito que contiene las indicaciones de los movimientos de cámara, los actores, los diálogos y la banda sonora de una película y ninguna de las obras citadas mantiene tales características; se trata, simplemente, de un cuento y una novela y ni siquiera existe una versión cinematográfica que pudiera dar base a la consideración de las mismas como supuestos guiones.

A lo largo de las páginas precedentes he pretendido dar una visión de la impronta cinematográfica que puede apreciarse en la obra narrativa de Jesús Fernández Santos y que se establece, por un lado, de un modo claro y explícito, en la configuración de un universo temático con el que nuestro escritor ha ido tomando contacto gracias a su trabajo en el medio; y, por otro, en las apreciaciones en lo referente a la estructura yuxtapositiva de algunas de sus novelas, la importancia concedida al contraste de luces y sombras en las descripciones y a la perspectiva desde la que observan los personajes, así como a la expresión de la interioridad de los mismos mediante los aspectos no verbales del relato.

Todo ello permite hablar de equivalencias entre aspectos muy concretos de la obra narrativa de nuestro autor y los procedimientos paralelos aprendidos del relato fílmico. Insistiendo, de nuevo, en un elemento ya señalado anteriormente: que tales paralelismos pueden aislarse y explicarse aun cuando no haya existido, como parece evidente por las declaraciones del autor, una voluntad explícita por su parte a la hora de, mediante unas técnicas que pueden denominarse cinematográficas, construir la estructura y perfilar el estilo de sus novelas.

A. Bibliografía general.

1. Aspectos teóricos y críticos y la novela como género.
2. El cine y las técnicas cinematográficas y su relación con la literatura.
 - 2.a. Tesis doctorales.
 - 2.b. Libros.
 - 2.c. Artículos.
3. La relación de los escritores españoles e hispanoamericanos con el cine.
 - 3.a Libros.
 - 3.b. Artículos.

B. Bibliografía de Jesús Fernández Santos.

1. Novela y narrativa corta.
2. Ensayos.
3. Artículos.
4. Conferencias.
5. Teatro.
6. Antologías.
7. Prólogos.
8. Traducciones.
9. Guiones cinematográficos.

C. Bibliografía sobre Jesús Fernández Santos.

A. Bibliografía general

1.

1.a. LIBROS

- ALLOT, M., Los novelistas y la novela, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- ALBORG, J.L.L, Sobre crítica y críticos, Madrid, Gredos, 1991.
- AMORÓS, A., Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra, 1985.
- ARISTÓTELES, Poética, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ASENSI, M., Teoría literaria y deconstrucción, Arco Libros, 1990.
- AYALA, F., Reflexiones sobre la estructura narrativa, Madrid, Taurus, 1990.
- _____, La estructura narrativa, Barcelona, Crítica, 1984.
- AZÚAR CARMEN, R., Teoría sobre el personaje literario y otros estudios sobre novela, Alicante, I.E. Juan Gil-Albert, 1987.
- BAQUERO GOYANES, M., Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia, 1989.
- _____, Qué es la novela, qué es el cuento, Universidad de Murcia, 1988.
- BARDAVIO, J.M^a., Teoría de la novela, Madrid, SGEL, 1976.
- BATJIN, M., Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989.

- BENJAMIN, W., «La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica», v.e. en Discursos interrumpidos, I, Madrid, Taurus, 1973.
- BOBES NAVES, M^a C., El diálogo, Madrid, Gredos, 1993.
- BOURNEUF, R. Y RÉAL OUELLET, La novela, Trad. Enric Sullá, Barcelona, Ariel, 1975.
- BURUNAT, S., El monólogo interior como forma narrativa en la novela española, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980.
- CASTAGNINO, R.H., «Sentido» y estructura narrativa, Buenos Aires, Nova, 1975.
- CASTELLET, J.M^a., La hora del lector, Barcelona, Seix-Barral, 1957.
- CASTILLA DEL PINO, C., Teoría del personaje, Madrid, Alianza, 1989.
- CHICO RICO, F., Pragmática y construcción literaria (Discurso retórico y discurso narrativo), Alicante, Universidad, 1988.
- COURTES, J., Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación, París, Hachette, 1980 (1976).
- DELGADO, F., Técnicas del relato y modos de novelar, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973.
- FOKKEMA, D.W. y IBSCHE, E., Teorías de la literatura del s. XX, Madrid, Cátedra, 1988.
- FORSTER, E.M., Aspectos de la novela, Madrid, Debate, 1985.
- FOWLER, R., La literatura como discurso social, Alcoy, Marfil, 1991.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., El texto narrativo, Madrid, Síntesis, 1993.
- GOYTISOLO, J., Problemas de la novela, Barcelona, Seix-Barral, 1959.
- GUILLÉN, C., Teorías de la historia literaria, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- GULLÓN, A. y G. (Compiladores), Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas), Madrid, Taurus, 1974.
- GULLÓN, R., Psicologías del autor y lógicas del personaje, Madrid, Taurus Humanidades.
- _____, Espacio y novela, Barcelona, Bosch, 1980.
- HICKEY, L., Realidad y experiencia de la novela, Madrid, Cupsa, 1978.
- ISER, W., El acto de leer, Madrid, Taurus, 1987.
- JAMES, H., El futuro de la novela, Madrid, Taurus, 1975.
- KAYSER, W., Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1968.
- KRISTEVA, J., El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1974.
- KUNDERA, M., El arte de la novela, Barcelona, Tusquets, 1986.
- LESSING, G.E., Laoconte, v.e. ed. de E. Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- LÓPEZ CASANOVA, A., y ALONSO, E., Poesía y novela (Teoría, práctica de análisis y práctica textual), Valencia, Bello, 1982.
- LUKÁCS, G., Problemas del realismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____, La novela histórica, México, Eva, 1966.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M^a, La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura, Madrid, Castalia, 1985.
- MAYORAL, M. (Coordinadora), El oficio de narrar, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1989 (2^a ed. 1990).
- _____, El personaje novelesco, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990.
- _____, El punto de vista narrativo, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1991.

- NAVAJAS, G., *Mímesis y cultura en la ficción*, Londres, Támesis, 1983.
- _____, *Teoría y práctica de la novela post-moderna*, Barcelona, Edicions del Moll, 1987.
- PRIETO, A., *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.
- REYES, G., *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Arquero, 1989.
- RICOEUR, *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- SANZ VILLANUEVA, S. y BARBACHANO, C.J. (Compiladores), *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, 1976.
- SAUVAGE, J., *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia, 1982.
- SCHMELING, M., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.
- SOURIAU, E., *Las correspondencias de las artes*, México, F.C.E., 1965.
- TACCA, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
- VARELA JÁCOME, B., *Renovación de la novela en el s. XX*, Barcelona, Destino, 1967.
- VERDÍN DÍAZ, G., *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, RFE, 1970.
- VILLANUEVA, D., *La lectura crítica de la novela*, Santiago, Univ. Santiago, 1988.
- _____, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Madrid, Júcar, 1989.
- _____, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992.
- VILLEGAS, J., *La estructura mítica del héroe en la novela del s. XX*, Barcelona, Planeta, 1973.

2.

2.a. TESIS DOCTORALES

- ANSÓN ANADÓN, A., *Influencia del lenguaje cinematográfico en la retórica literaria de vanguardia*, Universidad de Zaragoza, 1991.
- LARA GARCÍA, A., *Relaciones estéticas entre cine y literatura*, Madrid, Universidad Complutense, 1973.
- URRUTIA, J., *La literatura española y el cine: Bases para un estudio*, Madrid, Universidad Complutense, 1975.

2.b. LIBROS

- AA.VV., *Estudio sobre la situación del cine en España*, Madrid, Instituto de la Opinión Pública/Ed. Nacional, 1968.
- AA.VV., *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971.
- AA.VV., *7 trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- AA.VV., *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio Editori, 1983.
- AA.VV., *Cine español: 1896-1983*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- ARISTARCO, G., *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968.
- AUMONT, J. et alii, *Estética del cine* (trad. de Nuria Vidal), Barcelona, Paidós, 1985 (Traducido de *Esthétique du film*, París, Fernand Nathan, 1983).
- AYALA, F., *El escritor y el cine*, Madrid, Ediciones del Centro, 1975.
- _____, *Indagación del cine*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

- _____, El cine, arte y espectáculo, Buenos Aires, Argos, 1949.
- BALDELLI, P., El cine y la obra literaria, La Habana, ICAIC, 1966 (Tb. en Buenos Aires, ed. Galerna, S.R.L. 1970).
- _____, Problemas del nuevo cine, Madrid, Alhambra, 1971.
- BAZIN, A., ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp., 1966.
- BEJA, M., Film and Literature, Nueva York/London, Longman, 1979.
- BETTETINI, G., Cinema: lingua e scrittura, Milano, Bompiani, 1968.
- _____, La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva, Madrid, Cátedra, 1984.
- BLUESTONE, G., Novels into Films, Baltimore, The John Hopkins Press, 1957.
- BOTTONE, C., La literatura argentina y el cine, Santa Fe, Fac. Filosofía y Letras de la Univ. Nal. del Litoral, 1964.
- BRUNETTA, G.P. (ed.), Letteratura e cinema, Bolonia, Zanichelli, 1976.
- _____, Nacimiento del relato cinematográfico, Madrid, Cátedra, 1987.
- BURCH, N., El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje narrativo), Madrid, Cátedra, 1987.
- CAPARRÓS LERA, J.M., El cine político. Visto después del franquismo, Barcelona, Dopesa, 1978.
- CARO BAROJA, P., El neorrealismo cinematográfico italiano, México, Ed. Alameda, Col. Estela, 1955.
- CHATMAN, S., Historia y discurso (Estructura narrativa de la novela y el cine), Madrid, Taurus Humanidades, 1990 [1978].
- CIDDIAN, R., y EVANS, P.W., Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain, London, Tamesis Books, 1988.
- CLERC, J.M., Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptacions et ciné-romans, París, Univ. de Metz, Presses Universitaires de Metz, 1985.
- COHEN, K., Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio, Torino, ERI, 1982.
- COMPANY, J.M., El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico, Madrid, Cátedra, 1987.
- CREMONINI, G. e TONI, S., Immagine e racconto: introduzione al linguaggio del cinema, Bologna, Ponte Nuovo, 1982.
- CREMONINI, G. e FRASNEDI, F., Vedere e scrivere, Bologna, Il mulino, 1982.
- DUDLEY A.J., Principales teorías cinematográficas, Madrid, Rialp, 1992.
- DÜRRENMATT, F., Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema, Torino, Einaudi, 1982.
- ENTRAMBASAGUAS, J., Filmoliteratura. Temas y ensayos, Madrid, CSIC, 1954.
- EISENSTEIN, S.M., El sentido del cine, Buenos Aires, s. XXI, 1958.
- _____, Teoría y técnica cinematográficas, Madrid, Rialp, 1958.
- _____, Reflexiones de un cineasta, Barcelona, Lumen, 1970.
- ESPINAL, LL., Narrativa cinematográfica, La Paz, ed. Don Bosco, 1976.
- FELL, John L., El film y la tradición narrativa, Buenos Aires, ed. Tres tiempos, S.R.L., 1977.
- FONT, D., Del azul al verde. El cine español durante el franquismo, Barcelona, Avance, 1976.
- FORINI, F., Cinema e letteratura del neorealismo, Roma, Marsilio, 1983.
- GEDULD, Harry M. (ed.), Los escritores frente al cine, M. Fundamentos, 1981.
- GIMFERRER, P., Cine y literatura, Barcelona, Planeta, 1985.

- GÓMEZ MESA, L., *La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español*, Madrid, Uniespaña, 1967.
- _____, *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica) 1907-1977*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- GUARNER, J.L., *Treinta años de cine en España*, Barcelona, Kairós, 1971, 2 vols.
- GUBERN, R. y FONT, D., *Un cine para el cadalso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.
- GUIDORIZZI, E., *La narrativa italiana e il cinema*, Firenze, Sansoni, 1973.
- HARRINGTON, J., *Film and/as Literature*, Englewood, N.J., Prentice Hall, 1977.
- HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989.
- JOST, F., *L'Oeuil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- MAGNY, C.E., *La era de la novela norteamericana [1948]*, Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972.
- MARTIN, M., *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- MATA MONCHO AGUIRRE, J., *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Consellería de Cultura, 1986.
- MÉNDEZ LEITE, F., *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, 2 vols.
- METZ, C., *Lenguaje y cine, prólogo de J. Urrutia*, Barcelona, Planeta, 1973 (Trad. de Langage et cinéma, París, Larousse, 1971).
- _____, *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Barcelona, G. Gili, 1979.
- MITRY, J., *Estética y psicología del cine*, Madrid, s. XXI, 1978 (Trad. de René Palacios a partir de *Esthétique et psychologie du cinéma*, París, Ed. Universitaires, 1963-1965).
- _____, *La semiología en tela de juicio (Cine y lenguaje)*, Madrid, Akal/Comunicación, 1990.
- MONELLI, A., *El guión, sustancia del cine*, Barcelona, Zeus, 1960.
- MORIN, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- MORRISSETTE, B., *Novel and Film*, Chicago, Chicago Univ. Press, 1985.
- MOSCARIELLO, A., *Cinema e/o letteratura*, Bologna, Pitagora, 1981.
- _____, *Come si guarda un film*, Roma, Laterza, 1982.
- MOSCATO, A., *Lettura del film*, Roma, Paoline, 1982.
- NAPOLITANO, A., *Cinema e narrativa*, Napoli, Genovese, 1965.
- PASOLINI, P.P. y ROHMER, E., *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- PEÑA-ARCID, C., *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PÉREZ ESTREMER, M., *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971 (Recoge las ponencias del Festival de Pesaro desde 1965).
- PRÓSPER RIBES, J., *Estructuras narrativas y procedimientos informativos en la narrativa clásica cinematográfica*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.
- _____, *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 1991.
- QUESADA, L., *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986.
- SANTOS FONTENLA, C., *Cine español en la encrucijada*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- SINYARD, N., *Filming Literature*, London, Croom Helm, 1986.
- SKLOVSKI, V., *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- TARTARINI, O., *L'influenza del cinema nella narrativa contemporanea*, Roma, Ers, 1958.

- URRUTIA, J., *La literatura española en el cine. Bases para un estudio*, Madrid, Fac. Filosofía y Letras, 1975.
- _____, *Contribución al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- _____, *Influencia del cine en la poesía española*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1978.
- _____, *Imago litterae. Cine, literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.
- UTRERA, R., *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.
- _____, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, ed. J.C., 1988.
- VERDAGUER y otros, *La narrativa: cinema i literatura*, Barcelona, Fundación C.P., 1987.

2.c. ARTÍCULOS

- ALBERSMEIER, F.J., «Influjo del cine en la literatura», *Universitas*, vol. XVI, nº 2, Stuttgart, Dic. 1987.
- ALVAR, M., «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», *Arbor*, LXX, 1968, pp. 253-70, reeditado en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, 1971, pp. 291-311.
- ANSÓN, A., «Cinepoema: Secuencia en un sueño de vanguardia», *Iris*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1991, pp. 1-15.
- ARANDA, F., «Surrealismo español en el cine», *Ínsula*, nº 337, 1974.
- AYALA, F., «El escritor y el cine», *Los ensayos. Teoría y crítica literarias*, Madrid, Aguilar, 1972.
- ARMERO, A., «Escritores españoles en Hollywood», *Poesía*, nº 22, Madrid, 1984.
- BARBERO, A., «La literatura en el cine. La novela española en la pantalla mundial», *Revista internacional de cine*, nº 3, Agosto 1952.
- _____, «La literatura en el cine. El teatro español en la pantalla mundial», *Revista internacional de cine*, nº 4, Septiembre 1952.
- _____, «La literatura en el cine. Temas hispánicos en la cinematografía extranjera», *Revista internacional de cine*, nº 5, Diciembre 1952.
- BENSON, D.K., «The Dialog of Genres: Hispanic Literature to Film», *Hispania*, vol. 76, nº 1, Marzo 1993, pp. 140-146.
- BO, C., «Il personaggio nel romanzo e nel film», *Bianco e nero*, Roma, 1950, pp. 8-14.
- BROOKS, R., «Riduzione cinematografica di un romanzo», *Bianco e nero*, Roma, nº 5, 1958, pp. 51-58.
- CABRERA INFANTE, G., «Scenari. O de la novela al cine sin pasar por la pantalla», *Revista de Occidente*, nº 40, Sep. 1984, pp. 7-19.
- CANTOS, A., «Algunas muestras de la influencia fílmica en las letras de nuestro siglo», *Analecta Malacitana*, I, 2, Málaga, 1978.
- CARO BAROJA, P., «Realismo y neorrealismo», *Cine-club*, 2-III-1958.
- CARUSO, P., «Cine y literatura (Entrevista con Jean Paul Sartre)», *Nuestro cine*, nº 8, Madrid, 1962.
- CHAMPEAU, G., «Las metáforas ópticas en la novela de los cincuenta», *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, t. IV, nº 1, 1993, pp. 41-53.
- DE SANTI, G., «Cinema e letteratura», en AA.VV., *L'ultimo cinema 1980*, Torino, Studioforma Editore, 1982.

- DUQUE, A., «La novela en el cine», Papeles de Son Armadans, nº LIII, 1960.
- ECO, U., «Cine y literatura: la estructura de la trama», La definición del arte, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- EISENSTEIN, S.M., «Dickens, Griffith y el cine actual», en La forma en el cine, Buenos Aires, Losange, 1958, pp. 193-250.
- ENTRAMBASAGUAS, J., «Conversaciones sobre el cine y la literatura con R. Urbano», Primer plano, Madrid, 20-VI-43.
- _____, «El diálogo en el cine», Otro cine, nº 1, Barcelona, 1952.
- _____, «La técnica cinematográfica en la literatura contemporánea», Revista Internacional de cine, nº 4, Madrid, 1952.
- _____, «Filmoliteratura. Sobre la técnica literaria del guión cinematográfico», Revista de Literatura, nº 3-4, Jul.-Sep. 1952, pp. 121-31.
- _____, «El cinematógrafo y la literatura (Ensayo de afinidades y discrepancias)», Razón y fe, nº 147, Madrid, 1953.
- _____, «Lo fundamental y lo accesorio en la literatura y en la filmoliteratura», Otro cine, nº 3, Barcelona, 1954.
- _____, «La transformación de las obras literarias en guiones cinematográficos», Cinespaña, nº 6, Madrid, 1960.
- _____, «Los clásicos españoles y el cine», Mundo hispánico, nº 154, Madrid, 1961.
- FALQUINA, A., «La novela española a través de nuestros realizadores», La Estafeta Literaria, nº 415, 1-III-1969.
- _____, «El teatro español a través de nuestros realizadores», La Estafeta Literaria, nº 418, 15- abril-1969.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C., «Cine y literatura», Castilla, nº 4, 1984.
- GONZÁLEZ EGIDO, L., «Los intelectuales ante al cine», Cinema Universitario, nº 9, Abril 1959, p. 27.
- GORDILLO, I., «Cine y literatura: bibliografía en castellano», Discurso, nº 2, 1988, pp. 95-109.
- GRANADOS FERNÁNDEZ, J., «Panorámica en torno a un problema fílmico», Revista de Literatura, nº 1-2, En.-Mar. 1952, pp. 211-216.
- _____, «El montaje como valoración filmoliteraria», Revista de Literatura, nº 5-6, En.- Mar. 1953, pp. 347-61.
- GUBERN, R., «Prehistoria del nuevo cine español», Nuestro cine, nº 64.
- GUERRA CARRIDO, R., «Diálogo del texto y la imagen», Literatura, nº 2, San Sebastián, 1987.
- HAUSER, A., «Bajo el signo del cine», Historia social de la literatura y el arte, III, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 273-311.
- HUESO, A. L., «El cine en Revista de Occidente (1929-1936)», Revista de Occidente, nº 40, Madrid, 1984.
- JOST, F., «Propuestas para una narratología comparada», Discurso, nº 2, Sevilla, 1988.
- LACALAMITA, M., «Il cinema e la narrativa italiana ed europea», Bianco e nero, Roma, nº 1, pp. 1-15.
- LENZI, U., «Rapporti tra cinema e narrativa in Italia», Bianco e nero, Roma, nº 4, pp. 47-58.
- MAGNY, C.E., «Estetica comparata del romanzo e del cinema», Bianco e nero, Roma, nº 2, pp. 15-29.

- MARTIALAY, F., «Coloquio: cine y literatura», *Film ideal*, nº 60, Madrid, 1960.
- MATHIEU, J.A., «Cine y literatura: la eterna discusión», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 420, 1985, pp. 175-184.
- MOLINA FOIX, V., «Literatura y cine: la atracción del abismo», *Boletín informativo de la Fundación March*, nº 138, Madrid, 1984.
- _____, «El mirón literario (El cine de Jean Genet, Samuel Beckett y Eugène Ionesco)», *Revista de Occidente*, nº 40, Sep. 1984, pp. 33-5.
- MORIN, J., «Pour en finir (?) avec l'adaptation», *Cinema 70*, nº 148, p. 50.
- MURILLO, C., «Los novelistas y el cine», *Film ideal*, nº 39, Madrid, 1959.
- PALEY DE FRANCESCATO, M., «Literatura y cine en Hispanoamérica. Interacción e influencias», *El urogallo*, nº 35-36, Madrid, 1975.
- PÉREZ LOZANO, J., «El cine y los géneros literarios», *Temas de cine*, nº 7, Madrid, 1960.
- PETRUCCI, A., «Cinema e letteratura», *Bianco e nero*, Roma, nº 2, 1965, pp. 1-19.
- PRATOLINI, V., «Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema», *Bianco e nero*, Roma, nº 4, 1948, pp. 14-19.
- RIESMAN, E.T., «El cine y la novela», *Atlántico*, nº 11, Madrid, 1959.
- SÁNCHEZ, A., «Novela y cine», *La estafeta literaria*, nº 45, 1969, p. 26.
- SKLOVSKI, V., «Literatura y cine», en *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971, pp. 27-83.
- SONTAG, S., «Una nota sobre novelas y películas», en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969 [1967].
- _____, «De la novela al cine», *Revista de Occidente*, nº 40, Sep. 1984, pp. 21-31.
- TENORIO, I., «Cine y literatura: bibliografía en francés», *Discurso*, nº 3-4, 1989, pp. 89-105.
- _____, «Cine y literatura: bibliografía en italiano», *Discurso*, nº 7, 1991, pp. 89-103.
- TORRE, G. de, «El cinema y la novísima literatura», *Cosmópolis*, nº 33, Madrid, 1921 (reeditado en P. Ilie, *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1969, pp. 401- 409).
- URRUTIA, J., «Notas para una semiología del cine», *Prohemio*, III, 2, 1972.
- _____, «Estructuras cinematográficas en obras literarias (Acercamiento a una semiótica comparada)», *Cinema 2002*, nº 27, Madrid, 1977.
- _____, «Influencia del cine en la poesía española (Primera aproximación)», *Anuario de Estudios Filológicos*, I, 1978, pp. 255-281.
- _____, «Cine y literatura como actualizaciones de sistemas narrativos», *Cinema 2002*, nº 47, Madrid, 1979.
- UTRERA, R., «Cinematografía y literatura españolas: Aproximación histórica en lo artístico, estético y narrativo», *Análisis e investigaciones culturales*, nº 12, Madrid, 1982.

2.d. REVISTAS MONOGRÁFICAS

- La Gaceta Literaria, «Cinema», nº 43, 1-X-1928.
- Revue des Lettres Modernes, «Cinema et Roman. Éléments d'appréciation», nº 36-38, verano 1958.
- Cahiers du cinéma, «Cinéma et Roman», nº 185, Dec. 1966.
- Mostra Cinema Mediterrani, «Coloquios sobre neorrealismo», Valencia, Fundación Municipal de Cine, 1983.

Revista de Occidente, «Cine y literatura», n° 40, sept. 1984, pp. 45-60.
Academia. Revista del Cine Español, «Cine y literatura», n° 12, oct. 1995.

3.

3.a. LIBROS

- AA.VV., Edgar Neville en el cine, Madrid, Filmoteca Nacional, 1977.
AA.VV., Blasco Ibáñez y el cine, Valencia, Generalitat Valenciana, 1985.
AA.VV., La obra de Galdós en la pantalla, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 1989.
AA.VV., Miguel Mihura en el infierno del cine, Valladolid, SEMINCI, 1992.
CAMPOS, R.A., Espejos. La estructura cinemática en La traición de Rita Hayworth, Madrid, Pliegos, 1985.
COZARINSKY, E., Borges y el cine, Buenos Aires, Sur, 1974.
FERNÁNDEZ CUENCA, C., Cervantes y el cine, Madrid, Orion, 1947.
_____, Fernández Flórez y el cine, Madrid, Publicaciones de «Cuadernos de Literatura», 1948.
FUENTES, V., Buñuel: Cine y literatura, Barcelona, Salvat, 1989.
GARCÍA DOMÍNGUEZ, R., Miguel Delibes. La imagen escrita, Valladolid, Publicaciones de la SEMINCI, 1993.
HALL, K.E., Guillermo Cabrera Infante and the Cinema, Newark, 1989.
HORMIGÓN, J.A., Valle-Inclán y el cine, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
LATORRE, J.M^a, Los sueños de la palabra, Barcelona, Laertes, 1992.
MONEGAL, A., Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto, Barcelona, Anthropos, 1993.
MORRIS, C.B., This loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936, Nueva York, Oxford Univ. Press, 1980.
RAMÍREZ, D.N., Don Quijote de la Mancha en el cine universal, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1958.
ROMÁ, F., Azorín y el cine, Alicante, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1977.
TRAPIELLO, A. (prol.), El cinematógrafo: artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964) de Azorín, Alicante, Fundación CAM-ed. Pre-Textos.
UTRERA, R., Modernismo y 98 frente a cinematógrafo, Sevilla, Universidad, 1981.
_____, García Lorca y el cine. «Lienzo de plata para un viaje a la luna», Prol. de M. García Posada, Sevilla, Edisur, 1981.
_____, Federico García Lorca/cine. El cine en su obra, su obra en el cine, Sevilla, ASECAN, 1987.

3.b. ARTÍCULOS

- AGUADO, A.S., «Baroja, un cine por hacer», Cinema Universitario, Salamanca, n° 4, 1957.
AGUIRRE, J., «Con don Pío Baroja intentando hablar de cine», Radiocinema, n° 220, Oct. 1954.
AMORÓS, A., «Tristana, de Galdós a Buñuel», en Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Las Palmas, Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.

- BAROJA, P., «Zalacaín, el aventurero, en film», en *El nocturno del hermano Beltrán*, Madrid, Caro Raggio, 1920.
- BARROSO, E., «Kinésica y caracterización corporal como marcas discursivas en *La Regenta*», *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, nº 16, 1993, pp. 193-202.
- BOBES NAVES, M^a C., «Técnicas cinematográficas en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», *Cuadernos del Norte*, nº 2, Jun.-Jul. 1980, pp. 26-29.
- BOIXADOS, M.D., «Nazarín el anarquista. Literatura y cine: Galdós y Buñuel», *La Torre*, San Juan, Puerto Rico, III, 1989, nº 9.
- CANEL, F., «Entrevista con Semprún», *Nuestro cine*, nº 86, Jun. 1989.
- CANTOS, A., «Análisis fílmico-literario de *La familia de Pascual Duarte*», *Anuario de Letras*, vol. XIII, México, 1975.
- _____, «La antinomia unamuniana imagen/palabra», *Analecta Malacitana*, V, 2, Málaga, 1982.
- CHRIST, R., «Vargas Llosa, entre Flaubert y Eisenstein», *El Urogallo*, nº 35-6, 1975.
- EGIDO, L.G., «García Lorca, al cine», *Cinema Universitario*, nº 8, 1958.
- _____, «Antonio Machado y el cine», *Acento Cultural*, Madrid, Marzo 1959.
- ENTRAMBASAGUAS, J., «La posible filmación de *Eugenio y su demonio*, de D'Ors», *Primer Plano*, Madrid, 8-VIII-1943.
- FERNÁNDEZ, L.M., «Aldecoa y el cine. La adaptación cinematográfica», *Lucanor*, nº 9, Mayo 1993, pp. 119-136.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C., «Fernández Flórez y el cine», *Cuadernos de Literatura*, nº 7, 1948.
- _____, «Historia cinematográfica de *Don Quijote de la Mancha*», *Cuadernos de Literatura*, nº 8-9, 1948.
- _____, «Blasco Ibáñez y el cine», *Mundo*, nº 1422, 6-VIII-1967.
- FUENTES, V., «Aspectos de una novela cinematográfica en *Niebla*», *Ínsula*, nº 493, Madrid, Dic. 1987.
- _____, «La literatura en el cine de Buñuel», *Actas de IX Congreso Asociación Internacional Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vermet, 1989, pp. 237-43.
- GÓMEZ MESA, L., «Azorín y Baroja frente al cine», *Mundo Hispánico*, Madrid, Jul. 1973.
- _____, «La generación del 27 y Buñuel», *Cinema 2002*, nº 37, 1978.
- HIGGINBOTHAM, V., «El viaje de García Lorca a la luna», *Ínsula*, nº 254, 1968.
- HUESO, A.L., «Galdós y su plasmación cinematográfica», *Anuario de estudios Atlánticos*, Las Palmas, nº 24, 1978.
- LARA, A., «Vargas Llosa, entre el cine y la literatura», *El País*, 10-VI-76, p. 21.
- MONTERO PADILLA, J., «Azorín y el cine», *Revista de Literatura*, T. IV, nº 7-8, Jul.-Sep. 1953, pp. 359-365.
- _____, «Enrique Larreta, escritor de cine», *La Estafeta Literaria*, nº 21, Dic. 1957.
- QUESADA, L., «Pío Baroja y el cine», *Nueva Estafeta*, nº 32, 1981.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A., *Carlos Arniches y el cine (catálogo)*, Alicante, Cine Club Universitario Mediterráneo, 1987.
- ROCAMORA, F., «El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig», *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXVIII, nº 2, 1980.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., «El cine de los surrealistas españoles», *Ínsula*, nº 515, No. 1989, pp. 21-23.

TORRES NEBRERA, G., «Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos», en C. CUEVAS (ed.), Enrique Jardiel Poncela: teatro, vanguardia y humor, Barcelona, Anthropos, 1983, pp. 227-257.

URRUTIA, J., «Una escena de La vida es sueño», Cuadernos Hispanoamericanos, n° 247, 1970.

_____, «Paralelismos y desviaciones y/o sometimientos y libertades de los textos (de 'La Familia' al 'Pascual')», en ROMERA CASTILLO, J. (ed.), La literatura como signo, Madrid, Playor, 1981.

UTRERA, R., «Una pasión de senectud (Azorín espectador y crítico de cine)», en AA.VV., Azorín. Cien años, Sevilla, Universidad, 1974.

_____, «Viaje a la luna. Pantalla blanca para el guión de García Lorca», Ínsula, n° 488-9, 1987.

_____, «La literatura de Galdós en su tratamiento cinematográfico», Ínsula, n° 492, 1987.

WEITZNER, T., «Platero y yo en el cine», Índice, 9-VII-1959.

ZAMORA VICENTE, A., «Acercamiento a Tirso de Molina. Rapidez cinematográfica», en Presencia de los clásicos, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1981.

_____, «Tirso de Molina escritor cinematográfico», en Voz de la letra, Madrid, Espasa Calpe, 1958.

B. Bibliografía de Jesús Fernández Santos

1. NOVELA Y NARRATIVA CORTA (PRIMERAS EDICIONES)

Los bravos, Valencia, Castalia, 1954.

En la hoguera, Madrid, Arión, Col. Espejo y Flor, 1957 (PREMIO GABRIEL MIRÓ DE NOVELA 1956).

Cabeza rapada, Barcelona, Seix Barral, 1958 (PREMIO DE LA CRÍTICA 1958).

Laberintos, Barcelona, Seix Barral, 1964.

El hombre de los santos, Barcelona, Destino, 1969 (PREMIO DE LA CRÍTICA 1969).

Las catedrales, Barcelona, Seix Barral, 1970.

Libro de las memorias de las cosas, Barcelona, Destino, 1971 (PREMIO NADAL 1970 y CIUDAD DE BARCELONA).

Paraíso encerrado, Barcelona, Destino, 1973.

La que no tiene nombre, Barcelona, Destino, 1977 (PREMIO FASTENRATH 1978).

Cuentos completos, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

Extramuros, Barcelona, Argos Vergara, 1978 (PREMIO NACIONAL DE LITERATURA 1979).

A orillas de una vieja dama, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

Cabrera, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.

Las puertas del Edén, Madrid, Espasa Calpe, 1981.

Jaque a la dama, Barcelona, Planeta, 1982 (PREMIO PLANETA 1982).

Los jinetes del alba, Barcelona, Seix Barral, 1984.

El Griego, Barcelona, Planeta, 1985 (PREMIO ATENEO DE SEVILLA 1985).

Historia de la dama. El corazón de una ciudad, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

El reino de los niños, Madrid, Debate-Literatura Infantil, 1981.

El viaje en el jardín, Madrid, Anaya, 1986.

Balada de amor y soledad, Barcelona, Planeta, 1987.

2. ENSAYO

Europa y algo más, Barcelona, Destino, 1977.

Palabras en libertad, Barcelona, Ariel, 1982.

El rostro del país, Madrid, El País, 1987.

3. ARTÍCULOS NO INCLUIDOS EN LIBROS

- «Cine y literatura», Revista Española, Año I, Nov.-Dic. 1953, nº 4, pp. 457-459.

- «En torno a un cine político», El País, 9-VI-76, p. 21.

- «El público nunca se equivoca», El País, 26-VI-76, p. 22.

- «El ídolo por tierra», El País, 4-VII-76, p. 30.

- «El retorno de Mae West», El País, 15-VII-76, p. 23.

- «El joven Marx visto por Rossellini», El País, 29-VII-76, p. 17.

- «Las tres luces de un maestro del cine», El País, 4-VIII-76, p. 18.

- «Una extraña Semana de Cine Francés», El País, 25-VI-77, p. 25.

- «Homenaje a Luis Cuadrado», El País, 1-XII-77, p. 31.

- «Los inmortales», El País, 8-I-1980.

- «De Rossellini al cine de ciencia ficción», El País, 16-I-80, p. 23.

- «Ochenta años de crisis y esperanzas en el cine español», El País, Artes, Año II, nº 38, 26-VII-80, pp. 1 y 6.

- «Hollywood no perdona», El País, 2-IV-81, p. 33.

- «Verano anticipado», El País, 24-VI-81, p. 37.

- «La chica de Broadway», El País, 4-VII-81.

- «Venecia 81", El País, 2-IX-81, p. 25.

- «En busca de una imagen», El País, 6-IX-81.

- «Un premio, una mujer», El País, 12-IX-81, p. 28.

- «Posguerra en el Ateneo», El País, 28-V-84, p. 9.

- «Rubayer», Bitzoc, Palma de Mallorca, 1986, nº 1, pp. 13-23.

- «Viajeros y mercados», El País, 18-III-86.

- «El arte de robar», El País, 22-IV-86.

- «La marquesa que quiso volver», El País, 2-V-86.

- «Tiempo de Europa», El País, 18-V-86.

- «El timo de la estampita», El País, 11-VI-86.

- «Obras son amores», El País, 26-VII-86.

- «Bufones», El País, 10-VII-86.

- «Millones», El País, 9-VIII-86.

- «Italianos y españoles», El País, 1-XI-86.

- «Los álamos de Garcilaso», El País, 22-XII-86.

- «Comunas: naturaleza y tranquilidad», El País, 15-III-87.

4. CONFERENCIAS

Fondo y forma en mi obra literaria (inédita).

5. TEATRO

Mientras cae la lluvia (inédita).

6. ANTOLOGÍAS

6.a. Novelas

FERNÁNDEZ SANTOS, J. y SCHWARTZ GIRÓN, F., *Jaque a la dama. La conspiración del golfo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1984.

LABAJO, A., GONZÁLEZ, T. y URDIALES, C. (eds.), *Novelistas de 1955*, Madrid, Coculsa, 1970 (Antología de Sánchez Ferlosio, Cunqueiro y Fernández Santos).

PUJOL, C. (ed.), *Premios Planeta 1982-1984*, Barcelona, Planeta, 1985 (Contiene: *Jaque a la dama*, de Fernández Santos; *La guerra del General Escobar*, de J.L. Olaizola; y *Crónica sentimental en rojo*, de Ledesma).

6.b. Cuentos

Antologías de diversos autores

AA.VV., *Antología del cuento español*, Madrid, Alhambra, 1990 (Incluye «Cabeza rapada», de J.F.S., pp. 68-71).

ALDECOA, J.R. (ed.), *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983, Col. «Tus libros», nº 30 (Los cuentos son de C. Martín Gaité, R. Sánchez Ferlosio, R. Azcona, J. Benet, J. García Hortelano, M. Fraile, J.M. Caballero Bonald, A.M^a Matute, I. Aldecoa y J. Fernández Santos -de este último, concretamente, «El primo Rafael»-).

ALONSO GAMO, J.M^a y GARCÉS, J. (eds.), *Antología del cuento español*, Lima, Tawantinsuyo, 1960 (Recopila cuentos de veintidós escritores que empiezan a escribir desde mediados de los cincuenta, entre los que se encuentra Fernández Santos).

ÁLVAREZ, J. (ed.), *Crónicas de España*, Buenos Aires, 1966 (Es una antología de cuentos sobre la guerra en la que se incluye uno de J.F.S.).

BARRERO PÉREZ, O. (ed.), *El cuento español (1940-1980)*, Madrid, Castalia, 1989, Col. Castalia Didáctica nº 23 (Ofrece cuentos de Cela, Borrás, Aldecoa, Matute, Martín Gaité, Delibes, Pavón, Fraile, Zamora Vicente, Ferrer Vidal y Fernández Santos).

BURNS, A. (ed.), *Doce cuentistas españoles de la posguerra*, London, Harrap, 1968 (Los doce cuentistas antologados son J. Campos, C.J. Cela, R. García Serrano, F. García Pavón, M. Delibes, C. Laforet, M. Fraile, I. Aldecoa, C. Martín Gaité, R. Sánchez Ferlosio, J. Fernández Santos y A. M^a Matute).

FERNÁNDEZ SANTOS, J. (ed.), *Siete narradores de hoy*, Madrid, Taurus, 1963 (La selección de cuentos es del propio Fernández Santos e incluye, de entre los suyos, «Este verano»; el resto de escritores antologados son I. Aldecoa, L. Goytisolo, M. Fraile, A.M^a Matute, R. Sánchez Ferlosio y F. García Pavón).

FRAILE, M. (ed.), *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1986, Col. «Letras Hispánicas», nº 2 (Ofrece trabajos de treinta y cinco autores, salvo los del exilio, e incluido entre ellos Fernández Santos).

Antología propia

VILLANUEVA, D., (ed.), *Aunque no sé tu nombre*, Barcelona, Edhasa, 1991 (Contiene diez cuentos de Fernández Santos: «Cabeza rapada», «Historia de Juana», «Muy lejos de Madrid», «La ruina anticipada», «Las barcas», «Las circunstancias», «A orillas de una vieja dama», «Aunque no sé tu nombre», «Entre nubes» y «Las puertas del Edén»).

7. PRÓLOGOS

STEVENSON, R.L., *La isla del tesoro*, Trad. de Nicanor Ancochea, Madrid, Salvat, 1969.

8. TRADUCCIONES

GIACOBBE, Maria, *Cerdeña, mi país*, Madrid, Taurus, 1962.

BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Trad. de J. Fernández Santos y María Castaldi, Madrid, Taurus, 1963.

9. GUIONES CINEMATOGRAFICOS

Venta por pisos, Madrid, Sociedad General de Autores, 1954 (Sinopsis cinematográfica).

España 1800, Madrid, S.G.A., 1959 (Cortometraje sobre Goya), revisado más tarde hasta conformar el nuevo *Goya y su tiempo* (Premio Festival de Montecarlo).

España. Fiestas y castillos, Madrid, S.G.A., 1959 (Guión para documental).

El Greco, (Premio de la Bienal de Venecia, 1959).

Llegar a más, Madrid, S.G.A., 1963 (Argumento y guión).

Miguel de Cervantes, Madrid, S.G.A., 1964 (Guión para un cortometraje de su vida).

Lope de Vega, Madrid, S.G.A., 1964 (Guión para un cortometraje de su vida).

Elogio y nostalgia de Toledo, (Premio Riccio d'Oro de la T.V. italiana), Madrid, S.G.A., 1966 (Guión para un cortometraje, sobre un texto de Marañón).

Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, S.G.A., 1966 (Guión para un cortometraje).

Fernando, un pintor de León, Madrid, S.G.A., 1975.

La Celestina, RTVE, Eds. Texto e Imagen, 1980.

C. Bibliografía sobre Jesús Fernández Santos

1. TRADUCCIONES

De *Los bravos*:

Les fiers, Trad. par René L.F. Durand, París, Gallimard, 1958.

Cronaca di un estate, Trad. da R. Rossi, Roma, Editori Riuniti, 1960.

Die tapferen Toren, Roman Aus d. Span. Dt. von Dietrich Schellert, Colonia, Bachem, 1961.

Los bravos, edited by Philip Polack, Londres, Harrap, 1967.

Drsní lidé, preložil Petr Koutny, Praga, Svoboda, 1983.

De *Cabeza rapada*:

Tête rase, Trad. par Bernard Lesfargues, Paris, Verdier, 1990.

De *En la hoguera*:

Die Zypresse, trad. por Eva Schellert, Verlag J.P. Bachem in Köln, 1962.

De *Extramuros*:

Extramuros, Translated from the Spanish by Helen R. Lane, New York, Columbia University Press, 1984.

Buiten de muren, Omclangontwerp Joost van de Woestijne, Vertaling Ton Ceelen, Amsterdam, 1985.

Extos ton Tijon, Atenas, Tajaropoulos, 1989.

2. TESIS DOCTORALES

ALBORG, C., *Un estudio temático y estilístico de la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Michigan, Temple, University, 1982.

DINUBILA, D. J., Nothingness in the Narrative Works of Jesús Fernández Santos, University of Pennsylvania, 1978.

FREEDMAN, S. G., Jesús Fernández Santos: the Trajectory of his Fiction, University of Massachusetts, 1972.

MUBAREK, G.P., Negativity and self: Characterization in four of Jesús Fernández Santos' Existential Novels, University of Connecticut, 1990.

PASTOR CESTEROS, S., La obra narrativa de Jesús Fernández Santos y su relación con el cine, Universidad de Alicante, 1994.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J., La obra narrativa de Jesús Fernández Santos, Universidad de La Laguna, 1977.

ZAHN, C. T., Devitalization in three Novels of Jesús Fernández Santos, University of Virginia, 1976.

3. LIBROS

ALBORG, C., Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos, Madrid, Gredos, 1984.

HERZBERGER, D. K., Jesús Fernández Santos, Boston, Twayne Publishers, 1983.

JIMÉNEZ MADRID, R., El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987), Murcia, Universidad de Murcia, 1991.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J., Jesús Fernández Santos, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

Apéndice

Relación de críticas cinematográficas de Jesús Fernández Santos publicadas en El País entre 1976 y 1981

- «Fidelidad imaginativa en La familia de Pascual Duarte» (La familia de Pascual Duarte, de Ricardo Franco), 4-V-76, p. 20
- «Llegó El gran dictador, treinta años después», (El gran dictador, de Charles Chaplin), 6-V-76, p. 22.
- «La religión del amor» (Diario íntimo de Adela H, de François Truffaut), 7-V-76, p. 18.
- «Una nueva picaresca» (La Raulito, de Lautaro Murúa) y «Difícil aceptación cinematográfica de la novela» (The lansman, de Terence Young), 9-V-76, p. 30.
- «La estación de los escualos» (Tiburón, de Steven Spielberg), 12-V-76, p. 22.
- «Humor y fría sátira» (Blanche, de Walerian Borowczyk), 13-V-76, p. 21.
- «Historia de una venganza» (El viejo fusil, de Sam Peckinpah), 15-V-76, p. 23.
- «Alicia ante el espejo» (Alicia ya no vive aquí, de Martin Scorsese), 30-V-76, p. 16.
- «Hombre joven a la deriva» (Destino fatal, de R. Aldrich), 28-V-76, p. 21.
- «Una película francesa a la americana» (Flick Story, de Jacques Deray), 1-VI-76, p. 21.
- «San Mateo, con Nueva York al fondo» (Godspell, de David Greene), 3-VI-76, p. 22.
- «Richard Lester, de nuevo» (Royal Flash, de Richard Lester), 5-VI-76, p. 22.

- «Juguetes tontos para burgueses aburridos» (El gato, el ratón, el amor y el odio, de Claude Lelouch), 11-VI-76, p. 22.
- «Retrato de familia» (La nueva tierra, de Jan Troell), 13-VI-76, p. 31.
- «Los ingleses en la India» (Culpable sin rostro, de Michael Anderson), 17-VI-76, p. 21.
- «Veinte años después» (Rebelde sin causa, de Nicholas Ray), 18-VI-76, p. 17.
- «Entre el amor y la amistad» (Lily, ámame, de Maurice Dugowson), 20-VI-76, p. 30.
- «Robinson y compañía» (Mi hombre es un salvaje, de Jean Paul Rappeneau), 24-VI-76, p. 23.
- «Una muestra de biografía musical» (Una sombra en el pasado, de Ken Russell), 2-VII-76, p. 17.
- «Parábola del colonialismo» (El hombre que pudo reinar, de John Huston), 8-VII-76, p. 21.
- «Melodrama rocambolesco», (La hora veinticinco, de Henri Verneuil), 17-VII-76, p. 18.
- «Violencia carnal» (Lipstick, de Lamont Johnson), 22-VII-76, p. 17.
- «Crónica en imágenes de Roma» (Roma, de Federico Fellini), 23-VII-76, p. 18.
- «Homenaje al 'vaudeville'» (La pareja chiflada, de Herbert Ross), 30-VII-76, p. 17.
- «Buenos Aires en los años treinta» (Los siete locos, de Leopoldo Torre Nilsson), 1-VIII-76, p. 30.
- «Preguntas sin respuestas» (La chute d'un corps, de Michel Polac), 6-VIII-76, p. 18.
- «Divulgación musical» (La flauta mágica, de Ingmar Bergman), 8-VIII-76, p. 32.
- «Palabras, palabras, palabras» (El grupo, de Sidney Lumet), 11-VIII-76, p. 19.
- «Los nuevos mercenarios» (Los aristócratas del crimen, de Sam Peckinpah), 13-VIII-76, p. 19.
- «Capital o inteligencia» (La batalla de los simios gigantes, de Ishiro Honda), 11-VIII-76, p. 29.
- «Las ataduras» (Emilia... parada y fonda, de Angelino Fons), 16-VIII-1976, p. 22.
- «Vacaciones estivales» (El conejo caliente, de Pascal Thomas), 21-VIII-76, p. 16.
- «Festival Charles Bronson» (Nevada Express y Fuga suicida, de Tom Gries), 25-VIII-76, p. 15.
- «La moral de las muñecas» (La bambole, de Dino Risi, Luigi Comencini, Franco Rossi y Mauro Bolognini), 27-VIII-76, p. 18.
- «El sexo de los ángeles» (Fulanita y sus menganos, de Pedro Lazaga), 31-VIII-76, p. 18.
- «En torno a la nostalgia» (La última película, de Peter Bogdanovich), 1-IX-76, p. 17.
- «Americanos en Europa» (Una señorita rebelde, de Peter Bogdanovich), 5-IX-76, p. 28.
- «Bodas de sangre» (Relaciones sangrientas, de Claude Chabrol), 10-IX-76, p. 22.
- «Huir de una sombra» (El desencanto, de Jaime Chávarri), 26-IX-76, p. 31.
- «Entre el amor y la guerra» (MASH, de Robert Altman), 6-X-76, p. 27.
- «El sueño de la razón» (Alguien voló sobre el nido del cuco, de Milos Forman) y «Los amores prohibidos» (La petición, de Pilar Miró), 10-X-76, p. 25.
- «Tediosa comedia» (Virginidad, de Franco Rossi), 14-X-76, p. 28.
- «Un western diferente» (Los últimos hombres duros, de Andrew V. MacLaglen), 16-X-76, p. 24.
- «El ocaso de una estrella» (La trama, de Alfred Hitchcock), 17-X-76, p. 23.

- «Retrato de memoria» (La lozana andaluza, de Vicente Escrivá), 21-X-76, p. 25.
- «Comedia de costumbres» (El secreto inconfesable de un chico bien, de Jorge Grau), 23-X-76, p. 31.
- «Los derechos del hombre» (Todos los hombres del presidente, de Alan J. Pakula), 24-X-76, p. 29.
- «Entre el amor y la muerte» (Quiero la cabeza de Alfredo García, de Sam Peckinpah), 28-X-76, p. 29.
- «Un egoísmo lúcido» (El anacoreta, de Juan Esterlich), 30-X-76, p. 26.
- «El silencio es oro» (La última locura, de Mel Brooks), 31-X-76, p. 30.
- «Minidrama» (Last summer, de Frank Perry), 3-XI-76, p. 30.
- «Una historia en dos mitades» (Angela, de Nikolai van der Heyde), 4-XI-76, p. 23.
- «Malos presagios» (La profecía, de Richard Donner), 10-XI-76, p. 23.
- «Cine soviético de ayer» (La balada del soldado, de Gregori Tchoukrai) y «Cine soviético de hoy» (Dersu Uzala, de Akira Kurosawa), 12-XI-76, p. 31.
- «Compañías peligrosas» (La Corea, de Pedro Olea), 13-XI-76, p. 23.
- «Underground» (Iconockout, de J.Mª Nunes), 16-XI-76, p. 25.
- «Cuadros de una exposición» (Barry Lyndon, de Stanley Kubrick), 18-XI-76, p. 27
- «Recital Glenda Jackson» (Domingo, maldito domingo, de John Schlesinger), 20-XI-76, p. 25.
- «Soñar despiertos» (If..., de Lindsay Anderson), 25-XI-76, p. 29.
- «Tiempo de homenajes» (Harry y Walter van a Nueva York, de Mark Rydell) y «Muñecas pintadas» (Juegos de verano, de Ingmar Bergman), 26-XI-76, p. 29.
- «Cine musical» (La tercera puerta, de Álvaro Forqué), 1-XII-76, p. 30.
- «Teléfono rosa, comedia rosa» (El teléfono rosa, de Edouard Molinaro), 2-XII-76, p. 31
- «Jardín umbrío» (Beatriz, de Gonzalo Suárez), 12-XII-76, p. 33.
- «Mujeres solas» (Lumière, de Jeanne Moreau), 18-XII-76, p. 24.
- «El hombre que corre» (Marathon man, de John Schlesinger), 19-XII-76, p. 35.
- «De una Amparo a otra» (Nosotros que fuimos tan felices, de Antonio Drove), 23-XII-76, p. 29.
- «El buen salvaje» (La venganza de un hombre llamado Caballo, de Irvin Kershner), 26-XII-76, p. 26.
- «¿Quién? ¿Cómo? ¿Dónde?» (La marquesa d'O, de Eric Rohmer), 29-XII-76, p. 27.
- «La dura realidad» (La escalera, de Charles Dyer), 31-XII-76, p. 26.
- «La crema de la crema» (Los mejores años de Miss Brodie, de Ronald Neame), 5-I-77, p. 26.
- «La habitual fotonovela de Masó» (La menor, de Pedro Masó), 15-I-77, p. 20.
- «Merienda de negros» (Dos tramposos con suerte, de Sidney Poitier), 25-I-77, p. 27.
- «Mel Brooks antes de Mel Brooks» (Los productores, de Mel Brooks), 26-I-77, p. 30.
- «Cine en el museo» (Cara a cara, de Ingmar Bergman), 30-I-77, p. 29.
- «No tanta corrupción» (Corrupción en el internado, de Géza von Radványi, 3-II-77, p. 25.
- «Caza mayor» (Les biches, de Claude Chabrol), 8-II-77, p. 29.
- «La tierra prometida» (La tierra de la gran promesa, de Andrzej Wajda), 9-II-77, p. 27.
- «Toda la verdad» (Sacco e Vanzetti, de Giuliano Montaldo), 13-II-77, pp. 29.
- «El otro señor Losey» (El otro señor Klein, de Joseph Losey), 18-II-77, p. 25.
- «Historia ficción» (El segundo poder, de Aguado Bleye), 24-II-77, p. 25.

- «Cierta clase de prensa» (El honor perdido de Katharina Blum, de Volker Schlöndorff), 26-II-77, p. 26.
- «A este lado de la cámara» (El fuera de la ley, de Clint Eastwood), 3-III-77, p. 27.
- «Saber a medias» (España debe saber, de Eduardo Manzanos), 5-III-77, p. 25.
- «Adiós al paraíso» (Próxima parada: Greenwich Village, de Paul Mazursky), 6-III-77, p. 33.
- «Festival Forges» (El bengador gusticiero y su pastelera madre, de Antonio Fraguas), 11-III-77, p. 29.
- «El hombre, en la soledad de las grandes ciudades» (Taxi driver, de Martin Scorsese), 13-III-77, p. 33.
- «Sainete trashumante» (El puente, de J. A. Bardem), 17-III-77, p. 29.
- «Actores excelentes» (Parranda, de Gonzalo Suárez), 19-III-77, p. 25.
- «Canciones y recuerdos» (Hollywood, Hollywood, de Gene Kelly), 24-III-77, p. 32.
- «Entre el amor y la muerte» (Cara a cara, de Ingmar Bergman), 31-III-77, p. 29.
- «El asalto de los fantasmas de la razón» (El quimérico inquilino, de Roman Polanski), 3-IV-77, p. 30.
- «Antiguos conocidos» (Un cadáver a los postres, de Robert Moore), 8-IV-77, p. 19.
- «A la sombra del ring», (Fat City, de John Huston), 14-IV-77, p. 29.
- «Fiestas galantes» (Que la fête commence..., de Bertrand Tavernier), 15-IV-77, p. 29.
- «Los jóvenes precursores» (Los niños terribles, de Jean Pierre Melville), 17-IV-77, p. 32.
- «El mundo en que vivimos» (Network, un mundo implacable, de Sidney Lumet), 20-IV-77, p. 30.
- «Cine de autor» (Elisa, vida mía, de Carlos Saura) y «En busca de un tiempo perdido» (Asignatura pendiente, de José Luis Garci), 23-IV-77, p. 29.
- «Domingos locos» (El gran magnate, de Elia Kazan), 5-V-77, p. 29.
- «España desde fuera» (La guerre est finie, de Alain Resnais), 10-V-77, p. 23.
- «Anarquista de Dios» (El juez y el asesino, de Bertrand Tavernier), 11-V-77, p. 31.
- «Altman y sus mitos» (Bufalo Bill y los indios, de Robert Altman), 7-VI-77, p. 29.
- «Antes del Novecento» (Partner, de Bernardo Bertolucci), 11-VI-77, p. 33.
- «Dos más dos son cinco» (El jugador, de Karel Reisz), 16-VI-77, p. 35.
- «El señuelo de América» (Hester Street, de Joan Micklin Silver), 18-VI-77, p. 31.
- «El ángel desmitificador» (Lenny, de Bob Fosse), 19-VI-77, p. 33.
- «Entre el vino y el alba» (Providence, de Alain Resnais), 22-VI-77, p. 26.
- «Excursión sin retorno» (Picnic at Hanging Rock, de Peter Weir), 26-VI-77, p. 29.
- «Vidas paralelas» (Una fiesta de placer, de Claude Chabrol), 1-VII-77, p. 27.
- «Elogio de lo cursi» (Boquitas pintadas, de Leopoldo Torre Nilsson), 2-VII-77, p. 23.
- «Una visión superficial de América» (Zabriskie Point, de Michelangelo Antonioni), 7-VII-77, p. 27.
- «Otra historia de médicos» (La vida privada de una doctora, de Jean Luis Bertolucci), 10-VII-77, p. 29.
- «Cine de verano» (Alma perdida, de Dino Risi), 12-VII-77, p. 28.
- «Humor y paradoja» (Fernando el radical, de Alexander Kluge), 15-VII-77, p. 29.
- «El otro Casanova» (Giacomo Casanova, de Luigi Comencini), 17-VII-77, p. 23.
- «Un buen humor al itálico modo» (La mujer del cura, de Dino Risi), 21-VII-77, p. 23.
- «Otoño en la edad media» (Robin y Marian, de Richard Lester), 23-VII-77, p. 21.
- «Una tragedia andina» (El chacal de Nahueltoro, de Miguel Littin), 24-VII-77, p. 27.

- «A la sombra de Boccaccio» (El Decamerón, de Pier Paolo Pasolini), 26-VII-77, p. 23.
- «Cleptomanía» (Roba bien sin mirar a quién, de Ted Kotchef), 28-VII-77, p. 23.
- «Ración de pulpo» (Tentáculos, de Olivier Hellman), 30-VII-77, p. 20.
- «Romy y sus coroneles» (Una mujer en la ventana, de Pierre Granier-Deferre), 2-VIII-77, p. 19.
- «El contrato» (Cien maneras de amar, de Norman Panamá), 3-VIII-77, p. 19.
- «Entre sabios y fósiles» (En el corazón de la tierra, de Kevin Connor), 9-VIII-77, p. 17.
- «Imitación de la vida» (Si empezara otra vez, de Claude Lelouch), 11-VIII-77, p. 19.
- «Signos de identidad» (Signos de vida, de Werner Herzog), 13-VIII-77, p. 18.
- «Minigansters» (Bugsy Malone, de Alan Parker), 20-VIII-77, p. 17.
- «La escalera de Odessa» (El acorazado Potemkin, de S.M. Eisenstein), 26-VIII-77, p. 17.
- «La viuda judía» (Rosa je t'aime, de Moshé Mizrahi), 27-VIII-77, p. 17.
- «Como una fábula histriónica» (Macunaima, de Joaquim Pedro de Andrade), 30-VIII-77, p. 17.
- «Show en el aire» (Domingo negro, de John Frankenheimer) y «La iniciación» (Papá, ya no soy virgen, de Claude Berri), 3-IX-77, p. 17.
- «Museo de la familia» (Viaje al centro de la Tierra, de Carlos Puerto), 1-IX-77, p. 21.
- «Amantes pudibundos» (In memoriam, de Enrique Brasó), 8-IX-77, p. 27.
- «Una historia cruel y gratuita» (Carrie, de Brian de Palma), 29-IX-77, p. 30.
- «Una extraña pareja» (Dios bendiga cada rincón de esta casa, de Chumy Chúmez), 30-IX-77, p. 33.
- «La tercera condición» (Camada negra, de Manuel Gutiérrez Aragón), 2-X-77, p. 31.
- «El camino de Buñuel» (La vía láctea, de Luis Buñuel), 5-X-77, p. 30.
- «Los otros tigres» (Tigres de papel, de Fernando Colomo), 6-X-77, p. 30.
- «Segunda señorita» (Nunca es tarde, de Jaime de Armiñán), 9-X-77, p. 30.
- «Grupo Manouchian» (L'affiche rouge, de Frank Cassenti), 12-X-77, p. 31.
- «Más difícil todavía» (El puente de Cassandra, de George Pan Cosmatos), 15-X-77, p. 31.
- «Las segundas intenciones» (Caudillo, de Basilio Martín Patino), 18-X-77, p. 27.
- «Visión de una dictadura mediterránea» (Z, de Costa Gavras), 19-X-77, p. 31.
- «Un suave castañazo» (El castañazo, de George Roy Hill), 21-X-77, p. 31.
- «Un Galdós clásico» (Doña Perfecta, de César Fernández Ardavín), 26-X-77, p. 29.
- «Triste vida de Suzanne Simonin» (La religiosa, de Jacques Rivette), 29-X-77, p. 30.
- «Los vicios y los muertos» (Excelentísimos cadáveres, de Francesco Rosi), 30-X-77, p. 22.
- «Así en el cielo como en la tierra» (Los gitanos van al cielo, de Emil Loteanu), 2-XI-77, p. 27.
- «El valor de la ironía» (Raza, el espíritu de Franco, de Gonzalo Herralde), 3-XI-77, p. 29.
- «Más allá del bien y del mal» (La guerra de las galaxias, de George Lucas), 12-XI-77, p. 27.
- «Ibiza es diferente» (More, de Barber Schroeder), 17-XI-77, p. 41.
- «La vida en el espejo» (Los ídolos también aman, de Sidney J. Furie), 22-XI-77, p. 36.
- «El peso de la púrpura» (El príncipe y el mendigo, de Richard Fleischer), 26-XI-77, p. 30.

- «Los riesgos de la crítica» (Todo lo que usted siempre quiso saber del sexo..., de Woody Allen), 29-XI-77, p. 32.
- «Jugando a la utopía» (La fuga de Logan, de Michael Anderson), 7-XII-77, p. 31.
- «El mal gusto del buen gusto» (Bilitis, de David Hamilton), 9-XII-77, p. 28.
- «Cine de turismo» (Un instante, una vida, de Sidney Pollack), 10-XII-77, p. 29.
- «La última batalla de Rossellini» (Padre patrón, de Paolo y Vittorio Taviani), 13-XII-77, p. 26.
- «Tres días que conmovieron al cine» (Octubre, de S.M. Eisenstein), 16-XII-77, p. 29.
- «Dobles parejas» (Una jornada particular, de Ettore Scola), 17-XII-77, p. 29.
- «Una victoria pírrica» (Un puente lejano, de Richard Attenborough), 21-XII-77, p. 31.
- «El vacío del éxito» (New York, New York, de Martin Scorsese), 22-XII-77, p. 33.
- «Entre el amor y la muerte» (El último tango en París, de Bernardo Bertolucci), 27-XII-77, p. 29.
- «Pasiones y razones» (La batalla de Argel, de Gillo Pontecorvo), 30-XII-77, p. 29.
- «Un capítulo más de Feldman» (Mi bello legionario, Martin Feldman), 6-I-78, p. 19.
- «Clasificación 'S'» (Emmanuelle, Just Jaeckin), 8-I-78, p. 20.
- «Un invento que perdura» (La espía que me amó, Lewis Gilbert), 12-I-78, p. 24.
- «Amor prohibido» (Le souffle au coeur, Louis Malle), 15-I-78, p. 19.
- «Berlanga y su muñeca» (Tamaño natural, Luis G. Berlanga), 18-I-78, p. 25.
- «La vida se repite» (El rito, Ingmar Bergman), 24-I-78, p. 25.
- «Trilogía de la vida» (Los cuentos de Canterbury, Pier Paolo Pasolini), 31-I-78, p. 25.
- «Una obra maestra» (Providence, Alain Resnais), 1-II-78, p. 29.
- «Año de perros» (El perro, Antonio Isasi), 3-II-78, p. 27.
- «Sadoaburrimento» (Historia de O, Just Jaeckin), 11-II-78, p. 27.
- «El ajedrez de V.I. Pudovkin» (La madre, Pudovkin), 14-II-78, p. 27.
- «Gatomaquias» (El gato caliente, Ralph Bakshi), 16-II-78, p. 29.
- «El guerrero cansado» (El hombre clave, Robert Mulligan), 21-II-78, p. 39.
- «Dos mujeres, dos amores» (Julia, Fred Zinnemann), 23-II-78, p. 31.
- «Cuatro variaciones sobre el amor» (Cuentos inmorales, Walerian Borowczyk), 1-III-78, p. 27.
- «Raíz de nuestro tiempo» (Los días del pasado, Mario Camus), 2-III-78, p. 31.
- «Caza de brujas» (The front, Martin Ritt), 11-III-78, p. 27.
- «Los ovnis» (Encuentros en la tercera fase, S. Spielberg), 12-III-78, p. 25.
- «Una nueva frontera» (2001, una odisea del espacio, S. Kubrick), 15-III-78, p. 31.
- «Un Arrabal mediocre» (Iré como un caballo loco, F. Arrabal), 17-III-78, p. 29.
- «Un error de producción» (Candy, Christian Marquand), 21-III-78, p. 23.
- «En busca de caminos nuevos» (Reina zanahoria, Gonzalo Suárez), 23-III-78, p. 22.
- «Contamos contigo» (Contamos contigo, José Luis García Sánchez), 30-III-78, p. 29.
- «Los demonios barrocos de Ken Russell» (Los diablos, K. Russell), 2-IV-78, p. 27.
- «Nuevo cine 'cochon'» (La bestia, W. Borowczyk), 6-IV-78, p. 29.
- «A través de la radio» (Solos en la madrugada, J. L. Garci, 7-IV-78.
- «Buñuel dos veces» (La edad de oro y Simón del desierto, Luis Buñuel), 11-IV-78, p. 31.
- «La mujer nueva» (Una canta, la otra no, Agnès Varda), 12-IV-78, p. 29.
- «Una lección de historia» (Por qué perdimos la guerra, D. Abad de Santillán y Luis Galindo), 15-IV-78, p. 31.

- «Buñuel, Mateo y Conchita» (Ese oscuro objeto de deseo, Luis Buñuel), 18-IV-78, p. 32.
- «La condición humana» (1900, Bernardo Bertolucci), 20-IV-78.
- «El príncipe Travolta» (Fiebre del sábado noche, John Badham), 28-IV-78, p. 39.
- «Valentino, según Russell» (Valentino, K. Russell), 2-V-78, p. 36.
- «Vidas paralelas» (La dentelliere, Claude Goretta), 5-V-78, p. 39.
- «Biografía imaginada» (Andrei Rublev, Andrei Tarkovski), 9-V-78.
- «Morir por algo» (Morir en Madrid, Frédéric Rossif), 12-V-78, p. 37.
- «Sebastián Underground» (Sebastiane, Paul Humfress y Derek Jarman), 18-V-78, p. 37.
- «Un banquete medieval» (La grande bouffe, Marco Ferreri), 19-V-78, p. 37.
- «Los ojos fríos» (Los ojos vendados, Carlos Saura), 23-V-78, p. 31.
- «Una mujer excepcional» (Más allá del bien y del mal, Liliana Cavani), 27-V-78, p. 28.
- «La guerra de los sexos» (La última mujer, Marco Ferreri), 30-V-78, p. 34.
- «Un paraíso particular» (Walkabout, Nicolas Roeg), 2-VI-78, p. 39.
- «Islas en la corriente» (La isla del adiós, Franklin J. Shaffner), 7-VI-78, p. 35.
- «El buen cine español» (Arriba Azaña, José M^a Gutiérrez), 9-VI-78, p. 33.
- «Mafia blanca» (Siete muertos por prescripción facultativa, Jacques Rouffio), 16-VI-78, p. 35.
- «Los hijos» (El relojero de San Paul, Bertrand Tavernier), 17-VI-78, p. 31.
- «Adiós a las armas» (Alerta misiles, Robert Aldrich), 20-VI-78, p. 37.
- «Masculino/femenino» (Yo soy mía, Sofia Scandurra), 21-VI-78, p. 29.
- «Soledad compartida» (Balance matrimonial, Krzystof Zanussi), 25-VI-78, p. 25.
- «Sierras de Teruel» (L'espoir, André Malraux), 28-VI-78, p. 35.
- «El otro desencanto» (Noche de curas, Carlos Morales Mengotti), 29-VI-78, p. 35.
- «Nuevo en su plaza» (El monosabio, Ray Rivas), 5-VII-78, p. 31.
- «Antígona 70" (Los caníbales, Liliana Cavani), 7-VII-78, p. 31.
- «Galería de batallas» (Los duelistas, Ridley Scott), 11-VII-78, p. 27.
- «Malos tiempos para Bergman» (El huevo de la serpiente, Ingmar Bergman), 13-VII-78, p. 27.
- «El valor de la palabra» (Equus, Sidney Lumet), 18-VII-78, p. 27.
- «Bernardo Betolucci: segundo acto» (Novecento, Bernardo Bertolucci), 21-VII-78, p. 25.
- «Campanas lejanas» (Por quién doblan las campanas, Sam Wood), 26-VII-78, p. 21.
- «Buen humor francés» (Los inquilinos, Bertrand Tavernier), 29-VII-78, p. 21.
- «El diablo y Bresson» (El diablo probablemente, Robert Bresson), 6-IX-78, p. 23.
- «El amor compartido» (El harén, Marco Ferreri), 7-IX-78, p. 27.
- ENVIADO ESPECIAL AL XXVI FESTIVAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN (12 al 21-VIII)
- «Cita de famosos» (El amigo americano, Wim Wenders), 23-IX-78, p. 28.
- «La bella durmiente» (Sleeping Beauty, James B. Harris), 28-IX-78, p. 29.
- «Love story proletaria» (Delito de amor, Luigi Comencini), 30-IX-78, p. 27.
- «Una chica como tú» (¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?, Fernando Colomo), 3-X-78, p. 32.
- «Los mitos» (Grease, Randal Kleiser), 7-X-78, p. 27.
- «El último hombre» (Adiós al macho, Marco Ferreri), 13-X-78.

- «Pintorescos camioneros» (Convoy, Sam Peckinpah), 20-X-78, p. 33.
- «Al servicio del cine español» (Al servicio de la mujer española, Jaime de Armiñán), 23-X-78, p. 31.
- «Retrato desvaído» (Retrato en negro de la burguesa, Tonino Cervi), 26-X-78, p. 35.
- «Vida infeliz del capitán Penderton» (Reflejos en un ojo dorado, John Huston), 2-XI-78, p. 33.
- «Zola en tono menor» (El pecado del padre Mouret, Georges Franju), 3-XI-78, p. 31.
- «El turismo del sexo» (Sex o'clock USA. América, de noche, prohibida, François Reichenbach), 9-XI-78, p. 29.
- «Un Altman diferente» (Un día de boda, Robert Altman), 10-XI-78, p. 36.
- «Quien mal anda, mal acaba» (F.I.S.T. Símbolo de fuerza, Norman Jewison), 14-XI-78, p. 35.
- «Las bellas y las bestias» (Sucedió entre las doce y las tres, Frank D. Gilroy), 18-XI-78, p. 31.
- «La hora de la fantasía» (Casanova, Federico Fellini), 20-XI-78, p. 29.
- «El jardín de las delicias» (Vicios privados, públicas virtudes, Miklós Jancsó), 26-XI-78, p. 31.
- «Cigüeñas tardías» (Cuando pasan las cigüeñas, Kalatazov), 30-XI-78, p. 29.
- «Nabokov a medias» (Desesperación, Rainer W. Fassbinder), 6-XII-78, p. 31.
- «Cine navideño» (Jesús de Nazaret -1ª parte-, Franco Zeffirelli), 10-XII-78, p. 28.
- «El rehén» (Estado de sitio, Costa Gavras), 13-XII-78, p. 33.
- «Un cierto chauvinismo» (El expreso de medianoche, Alan Parker), 20-XII-78, p. 35.
- «De un imperio a otro imperio» (El imperio de la pasión, Nagisa Oshima), 26-XII-78, p. 23.
- «Otro western espacial» (Galáctica, Robert Colla), 30-XII-78, p. 23.
- «Fábula del amor total» (¿Por qué no?, Coline Serreau), 5-I-79, p. 19.
- «Entre la muerte y la vida» (Hooper, el increíble, Hal Needham), 9-I-79, p. 25.
- «Ciencia-ficción soviética» (Solaris, Andrei Tarkovski), 12-I-79, p. 21.
- «Ensalada napolitana» (El abogado de paja, Sergio Corbucci), 14-I-79, p. 23.
- «Vísperas de elecciones» (Noticia de una violación en primera página, Sergio Donati), 21-I-79, p. 29.
- «Los negros nacen blancos» (África ama, G. Guerrasio, A. Castiglioni y O. Pellini), 23-I-79, p. 25.
- «La imaginación, en crisis», (¡Que viva Italia!, Mario Monicelli, Dino Risi y Ettore Scola), 26-I-79, p. 23.
- «Una historia inverosímil» (Un burgués pequeño, muy pequeño, Mario Monicelli), 4-II-79, p. 25.
- «El porqué de unas muertes» (Trío infernal, Francis Girod), 13-II-79, p. 33.
- «El arte de interpretar» (Madame Rosa, Moshé Mizrahi), 20-II-79, p. 33.
- «El oficio más viejo» (El lugar sin límites, Arturo Ripstein), 24-II-79, p. 35.
- «El alegre erotismo de los clásicos» (La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona, Ramón Fernández), 8-III-79, p. 31.
- «Confidencias puritanas» (Sonata de otoño, Ingmar Bergman), 15-III-79, p. 35.
- «Cuando el cine es carnaval» (Lisztomanía, Ken Russell), 22-III-79, p. 33.
- «Siete días inolvidables» (Siete días de enero, J. Antonio Bardem), 29-III-79, p. 35.
- «La guerra y la paz» (El cazador, Michael Cimino), 31-III-79, p. 37.
- «Un Sade en tono menor» (De Sade, Cy Endfield), 21-IV-79, p. 28.

- «Recital Mercuri» (Gritos de pasión, Jules Dassin), 24-IV-79, p. 33.
- «Un vampiro benéfico» (Nosferatu, Werner Herzog), 28-IV-79, p. 26.
- «Una pareja particular» (Vicios pequeños, Edouard Molinaro), 10-V-79, p. 37.
- «Vida y muerte de Utamaro» (El mundo erótico de Utamaro, Ako Jissoji), 17-V-79, p. 35.
- «Un discípulo de Beckett» (Goto, isla de Amor, W. Borowczyk), 23-V-79, p. 32.
- «Ejercicios espirituales» (Todo modo, Elio Petri), 25-V-79, p. 35.
- «Una mujer, dos hombres y una guerra» (Mujer entre perro y lobo, André Delvaux), 27-V-79, p. 25.
- «Los sobrevivientes» (Quinteto, Robert Altman), 30-V-79, p. 31.
- «Hombres, color y grano», (Días del cielo, Terrence Malick), 8-VI-79, p. 38.
- «Un premio merecido» (Norma Rae, Martin Ritt), 10-VI-79, p. 27.
- «Perros calientes» (Caniche, Bigas Luna), 15-VI-79, p. 30.
- «Un western diferente» (A través del huracán, Monte Hellman, 14-VI-79, p. 39.
- «La violencia del sexo» (La patrulla de los inmorales, Robert Aldrich), 20-VI-79, p. 34.
- «Mónica de verano» (Mimì Bluette, Carlo di Palma), 28-VI-79, p. 34
- «El mundo en que vivimos» (Vecinos, Alberto Bermejo), 30-VI-79, p. 28.
- «A la sombra de Hammett» (El gato conoce al asesino, Robert Benton), 4-VII-79, p. 23.
- «Meloporno» (Hardcore, Paul Schrader), 11-VII-79, p. 20.
- «Tigres de verano» (Los tigres no lloran, Peter Collinson), 19-VII-79, p. 23.
- «Entre el humor y el absurdo» (Viaje a la gran Tartaria, Jean-Charles Tacchella), 25-VII-79.
- «Nuevo cine familiar» (La miel, Pedro Masó), 5-IX-79, p. 25.
- «Otros mundos, otras guerras» (La guerra de los mundos, Byron Haskin), 12-IX-79, p. 21.
- «Saura cumple cien años» (Mamá cumple cien años, Carlos Saura), 20-IX-79, p. 31.
- «Es peligroso asomarse al exterior» (Alien, el octavo pasajero, Ridley Scott), 28-IX-79.
- «Doce años después» (Hair, Milos Forman), 5-X-79, p. 29.
- «Mil millones de dólares», (El síndrome de China, James Bridges), 11-X-79, p. 29.
- «Basura» (Trash, Paul Morrissey), 17-X-79, p. 29.
- «Abrigo de entretiempo» (Corazón de perro, Mikhail Bulgakov), 25-X-79, p. 29.
- «El destino y el dinero» (El dinero de los demás, Christian de Chalonge), 8-XI-79, p. 31.
- «Los desastres de la guerra» (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola), 13-XI-79, p. 33.
- «Los viajeros románticos» (La Sabina, José Luis Borau), 23-XI-79, p. 33.
- «De corazón a corazón» (El corazón del bosque, Manuel Gutiérrez Aragón), 30-XI-79, p. 37.
- «Hijos y amantes» (La luna, Bernardo Bertolucci), 13-XII-79, p. 34.
- «De Fellini a Prokofiev» (Ensayo de orquesta, Federico Fellini), 26-XII-79, p. 26.
- «El recurso de la huida» (Fuga de Alcatraz, Donald Siegel), 3-I-80, p. 23.
- «Cine y literatura» (La mujer zurda, Peter Handke), 8-I-80, p. 29.
- «Violette Noziere» (Prostituta de día, señorita de noche, Claude Chabrol), 11-I-80, p. 25.

- «Sin ira y sin melancolía» (El hombre de mármol, Andrzej Wadja), 18-I-80, p. 27.
- «Un homenaje al maestro del suspense» (Laberinto mortal, Claude Chabrol), 23-I-80.
- «Minidecamerón» (Tres mujeres inmorales, W. Borowczyk), 26-I-80, p. 23.
- «Bob Dylan y el mayor espectáculo del mundo pop» (Renaldo y Clara, Bob Dylan), 30-I-80, p. 28.
- «El espíritu y la carne» (Más allá del amor, Stanley Kramer), 6-II-80, p. 27.
- «Astracán actualizado» (Salut y força al canut, Francesc Bellmunt), 10-II-80, p. 31.
- «Elogio del cuerno» (Cinco tenedores, Fernando Fernán-Gómez), 14-II-80, p. 27.
- «Entre el absurdo y la provocación (El topo, Alejandro Jodorowsky), 22-II-80, p. 33.
- «El azar y el desafío» (Carretera asfaltada de dos direcciones, Monte Hellman), 24-II-80, p. 33.
- «Caza de brujas» (Escenas de caza en la baja Baviera, Peter Fleischmann), 28-II-80, p. 27.
- «Hijos del miedo» (F.E.N., Antonio Hernández), 2-III-80, p. 35.
- «Malos consejeros» (Terror en Amityville, Stuart Rosenberg), 8-III-80, p. 25.
- «Vida de artista» (Laura, David Hamilton), 15-III-80, p. 27.
- «La otra cara de la guerra» (Yankis, John Schlesinger), 19-III-80, p. 33.
- «Nueva historia de Madrid» (Viva la clase media, J. M^a González Sinde), 20-III-80, p. 26.
- «Ensayos rijosillos» (Cuentos eróticos, E. Brasó, E. Cohen, F. Colomo, J. Chávarri, J. García de Dueñas, A. Martínez Torres, J. Molina, J. Tébar y A. Ungría), 23-III-80, p. 33.
- «Tercera edad» (Las pequeñas fugas, Yves Yersin), 28-III-80, p. 41.
- «Understatement» (The lunatic, the lover and the poet, Jane McCulloh), 29-III-80, p. 23.
- «Homenaje a Carlo Levi» (Cristo se detuvo en Eboli, Francesco Rosi), 1-IV-80, p. 27.
- «Billy, Hoffman y Vivaldi» (Kramer contra Kramer, Robert Benton), 4-IV-80, p. 17.
- «Cristo sin Cristo» (Sangre sabia, John Huston), 11-IV-80.
- «Anillos para una fábula» (El señor de los anillos, Ralph Bakshi), 13-IV-80, p. 33.
- «Más allá de la memoria» (El cuchillo en la cabeza, Reinhard Hauff), 15-IV-80, p. 31.
- «La cuestión palpitante» (Comenzar de nuevo, Alan J. Pakula), 19-IV-80, p. 27.
- «La colina de la libertad» (Winstanley, Kevin Brownlow y Andrew Mollo), 22-IV-80.
- «Los pistoleros de la patronal» (La verdad sobre el caso Savolta, Antonio Drove), 24-IV-80, p. 31.
- «Chaplin, todo o nada» (Una mujer de París, Charles Chaplin), 30-IV-80, p. 39.
- «Testimonio y simpatía» (Ópera prima, F. Trueba y O. Ladoire), 2-V-80, p. 33.
- «Culpable es sólo una palabra» (El campo de cebollas, Harold Becker), 9-V-80.
- «Fotonovela para la tercera edad» (El jinete eléctrico, Sidney Pollack), 10-V-80, p. 31.
- «El túnel» (Operación ogro, Gillo Pontecorvo), 15-V-80, p. 39.
- «El guerrero cansado» (Cuba, Richard Lester), 21-V-80, p. 37.
- «Mussolini y Pasolini» (Saló o los 120 días de Sodoma, Pasolini), 24-V-80, p. 35.
- «Drácula 80" (Drácula, John Badham), 28-V-80, p. 41.
- «La corrida del amor» (El imperio de los sentidos, Nagisa Oshima), 4-VI-80, p. 39.
- «Rosa de pasión» (La rosa, Mark Rydell), 7-VI-80, p. 31.
- «Cuando la ley empuja camino de la horca» (Tom Horn, William Wiard), 13-VI-80, p. 43.
- «Un cine y una época» (Lo que el viento se llevó, Victor Fleming), 14-VI-80, p. 32.

- «Buenos propósitos, malos recuerdos» (Todos nos llamamos Alí, Rainer W. Fassbinder), 18-VI-80, p. 40.
- «Goletas y pesqueros» (La niebla, John Carpenter), 20-VI-80, p. 38.
- «Nunca es tarde si la dicha es buena» (Buena suerte, Miss Wyckoff, Marvin Chomsky), 21-VI-80, p. 29.
- «Tiempo de verano» (Contratiempo, Nicolas Roeg), 2-II-80, p. 36.
- «Fassbinder otra vez» (El matrimonio de María Braun, Fassbinder), 4-VII-80, p. 31.
- «El rubio sin zapato» (Un dromedario en el armario, Pierre Richard), 10-VII-80, p. 27.
- «El mago judío» (El mago de Lublin, Menahem Golan), 12-VII-80, p. 25.
- «Divorcio a la española» (El divorcio que viene, Pedro Masó), 17-VII-80, p. 23.
- «Recital Walter Matthau» (El truhán y su prenda, Walter Bernstein), 19-VII-80, p. 23.
- «Los amores difíciles» (La consecuencia, Wolfgang Petersen), 24-VII-80, p. 29.
- «Entre la vida y la muerte» (Bienvenido, Mr. Chance, Hal Ashby), 1-VIII-80, p. 23.
- «Entre el amor y el humor» (Dedicatoria, Jaime Chávarri), 11-IX-80, p. 25.
- «Biografía o testamento» (Empieza el espectáculo, Bob Fosse), 14-IX-80, p. 29.
- «Pobre chico rico» (Cowboy de ciudad, James Bridges), 18-IX-80, p. 31.
- «Los amores difíciles», (El nido, Jaime de Armiñán), 21-IX-80, p. 31
- «Demasiado como juego» (El jugador de ajedrez, W. Petersen), 25-IX-80, p. 32.
- «La España pintoresca» (Paco el seguro, Didier Haudepin), 30-IX-80, p. 32.
- «Un Polanski académico» (Tess, Polanski), 3-X-80, p. 35
- «La saga de las galaxias» (El imperio contraataca, Irvin Kershner), 7-X-80, p. 33.
- «Melodrama socialista» (El director de orquesta, Andrzej Wadja), 9-X-80, p. 35.
- «La opinión de los demás» (Fama, Alan Parker), 15-X-80, p. 43.
- «Espías en el laberinto» (El factor humano, Otto Preminger), 19-X-80, p. 31.
- «Malos tiempos para el circo» (Bronco Billy, Clint Eastwood), 22-X-80, p. 41.
- «El retorno de Nicholas Ray» (Johnny Guitar, Nicholas Ray, 24-X-80, p. 41.
- «Juana y María» (Messidor, Alain Tanner), 29-X-80, p. 35.
- «La muerte de Pasolini» (Acattonne, Pasolini), 2-XI-80, p. 33.
- «Quinceañeras y patines» (Xanadú, R. Greenwald), 6-XI-80, p. 39.
- «El payaso de Dios» (Nijinsky, Herbert Ross), 10-XI-80, p. 37.
- «Godard antes de Godard» (Todo va bien, Godard), 14-XI-80, p. 37
- «Deporte-ficción» (La chica de oro, Joseph Sargent), 20-XI-80, p. 41.
- «Mujer acosada» (Gloria, John Cassavetes), 21-XI-80, p. 39.
- «Western» (Forajidos de leyenda, Walter Hill), 26-XI-80, p. 41.
- «Los caminos del cine moderno» (Sauve qui peut (La vie), Jean-Luc Godard), 30-XI-80, p. 33.
- «Cine para escuchar» (Don Juan, Joseph Losey), 2-XII-80, p. 35.
- «Morir matando» (Cazador a sueldo, Buzz Kulik), 6-XII-80, p. 30.
- «Espagueti sideral» (Flash Gordon, Michael Hodges), 9-XII-80.
- «Los sueños de la razón» (Viva la muerte, Fernando Arrabal), 12-XII-80, p. 41.
- «Caballero volante» (Superman II, Richard Lester), 17-XII-80, p. 41.
- «Ingeniosamente plúmbeo» (Recuerdos, Woody Allen), 20-XII-80, p. 35
- «Lo natural de lo sobrenatural» (El resplandor, Stanley Kubrick), 24-XII-80, p. 41.
- «Parodia que algo queda» (Aterrizo como puedas, Jim Abrahams), 26-XII-80, p. 33.
- «Modas y modos que perduran» (El pequeño lord, Jack Gold), 3-I-81, p. 23.
- «Sigue el terror» (Sabe que estás sola, Armand Mastroianni), 7-I-81, p. 24.
- «Gelsomina lo sabe» (La strada, Federico Fellini), 9-I-81.

- «Retrato con paisaje al fondo» (Yo soy Anna Magnani, Chris Vermorcken), 16-I-81, p. 27.
- «Ana y su soledad» (Los encuentros de Ana, Chantal Akerman), 24-I-81, p. 23.
- «Todas las mujeres tienen 20 años» (La ciudad de las mujeres, F. Fellini), 25-I-81, p. 29.
- «Asuntos transexuales» (Vestida para matar, Brian de Palma), 28-I-81, p. 29.
- «Te quiero, me quieres, os quiero» (Una almohada para tres, Paul Mazursky), 30-I-81, p. 22.
- «Ese tren que nunca llega» (Una mujer italiana, Bernardo Bertolucci), 4-II-81, p. 27.
- «La Blanca Paloma» (Rocío, Fernando Ruiz), 6-II-81.
- «Medios grandes, ideas cortas» (Siberiada, Andrei Mijalkov-Konchalovski), 11-II-81, p. 31.
- «Orgullo y soledad» (Salto en el vacío, Marco Bellocchio), 14-II-81, p. 24.
- «El doble» (Kagemusha, Akira Kurosawa), 18-II-81, p. 29.
- «Escenas de guerra» (Uno rojo: División de choque, Sam Fuller), 21-II-81, p. 28.
- «Artistas y quinceañeras» (Círculo de dos, Jules Dassin), 25-II-81.
- «Los sueños de gente de peso» (Los ángeles gordos, Manuel Summers), 4-III-81, p. 29.
- «Los beatniks» (Generación perdida, John Byrum), 9-III-81.
- «Espejo de época» (Fedra, Billy Wilder), 13-III-81, p. 31.
- «Vivir la muerte» (Relámpago sobre agua, Nicholas Ray), 17-III-81, p. 35.
- «El tigre del Bronx» (Toro salvaje, Martin Scorsese), 18-III-81, p. 42.
- «Gente para recordar» (Gente corriente, Robert Redford), 24-III-81, p. 33.
- «Un gato en el tejado» (Todos me llaman Gato, Raúl Peña), 26-III-81, p. 31.
- «El marqués y su palacio» (Patrimonio nacional, Luis G. Berlanga), 29-III-81.
- «Ferias y vanidades» (El hombre elefante, David Lynch), 3-IV-81, p. 38.
- «El buen policía» (El crack, José Luis Garci), 8-IV-81, p. 41.
- «Historias del teatro» (El último metro, François Truffaut), 9-IV-81, p. 27.
- «El ocaso del sainete» (El solterón domado, Castellano y Pipolo), 23-IV-81.
- «La mala comedia bufa» (Los chulos, Mariano Ozores), 26-IV-81.
- «Celuloide rancio» (Cómo eliminar a su jefe, Colin Higgins), 1-V-81, p. 31.
- «La burla de Huston» (La burla del diablo, John Huston), 5-V-81, p. 29.
- «Asuntos de familia» (Tributo, B. Clark), 10-V-81, p. 31.
- «Tras las huellas de Buñuel» (Eraserhead, David Lynch), 15-V-81, p. 31.
- «Una mística especial» (Misterios, Paul de Lussanet), 19-V-81.
- «Perros calientes» (Los perros de la guerra, J. Irvin), 21-V-81, p. 35.
- «Fiesta» (El sueño de una noche de verano, L. Kemp y D. Haughton), 28-V-81, p. 35.
- «El jardín de Venus» (Las mujeres de Jeremías, Ramón Fernández), 29-V-81, p. 39.
- «Un cartero demasiado lento» (El cartero siempre llama dos veces, Bob Rafelson), 2-VI-81, p. 47.
- «Tiempos duros, amores difíciles» (La confianza, Itsván Szabó), 6-VI-81, p. 33.
- «Tertulia de actores» (La terraza, Ettore Scola), 11-VI-81, p. 37.
- «Sexo en Olot» (El vicario de Olot, Ventura Pons), 14-VI-81, p. 27.
- «El judío cantor» (El cantor de jazz, Richard Fleischer), 18-VI-81, p. 30.
- «Trío de dos» (La mujer que llora, Jacques Doillon), 26-VI-81, p. 41.
- «El buen salvaje» (Los dientes del diablo, Nicholas Ray), 1-VII-81, p. 31.
- «Libertad o muerte» (Espartaco, Stanley Kubrick), 9-VII-81.

- «A las doce en punto» (Sólo ante el peligro, Fred Zinnemann), 11-VII-81, p. 26.
- «D'Artagnan cabalga de nuevo» (Los tres mosqueteros, George Sidney), 22-VII-81, p. 27.
- «El humor en la prehistoria» (Cavernícola, Carl Gottlieb), 30-VII-81, p. 26.
- «Una historia mal contada» (Un enredo para dos, Ronald Neame), 2-VIII-81, p. 23.
- «Más allá del bien y del mal» (La posesión, Andrej Zulawski), 26-IX-81, p. 27.
- «Un atonadilla con olor a muerte» (Lilí Marlen, R.W. Fassbinder), 30-IX-81.
- «Crónica urgente» (El hombre de hierro, Andrei Wadja), 1-X-81, p. 34
- «En busca del cine perdido» (En busca del arca perdida, Steven Spielberg), 2-X-81, p. 32.
- «Una experiencia caótica» (La puerta del cielo, Michael Cimino), 4-X-81, p. 39.
- «Metrópolis drogada» (Atmósfera cero, P. Hyams), 10-X-81, p. 31.
- «Premios inexplicables» (Moscú no cree en las lágrimas, Vladimir Menshov), 14-X-81, p. 37.
- «Las desdichas de Lulú» (Los amantes de Lulú, V. Borowczyk), 16-X-81, p. 35.
- «La pareja difícil» (La mujer del aviador, Eric Rhomer), p. 37.
- «Merlín, el rey Arturo y los demás» (Excalibur, J. Boorman), 28-X-81, p. 34.
- «Paraíso encerrado» (Lady Oscar, Jacques Demy), 30-X-81, p. 34.
- «Si el guión lo exige» (S.O.B, Blake Edwards), 5-XI-81, p. 33.
- «No estamos solos» (Hangar 18, James L. Convay), 7-XI-81, p. 27.
- «Barcelona es algo más» (La cripta, Cayetano del Real), 27-XI-81, p. 39
- «Tres mujeres» (Las hermanas alemanas, Margarethe von Trotta), 30-XI-81.
- «El camino de Roma» (La piel, Liliana Cavani), 2-XII-81, p. 41.
- «Gira campestre» (Une partie de campagne, Jean Renoir), 13-XII-81, p. 40.
- «Fiesta de Navidad» (La fiesta, Claude Pinoteau), 16-XII-81, p. 39.
- «Verdades a medias» (Confesiones verdaderas, Ulu Grosbard), 22-XII-81, p. 34.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)** , para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

