

## "CLAVES DE REESCRITURA FILMOLITERARIA"

Luis Miguel SANTOS UNAMUNO ([lunamuno@usal.es](mailto:lunamuno@usal.es))

Psicólogo. Universidad de salamanca

### Reseña:

PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid. Los libros de la Catarata. 2013.

BIBLID [(2172-9077)6,2013,348-352]

Fecha de recepción: 28/05/2013

Fecha de aceptación definitiva: 28/05/2013

Al enfrentarnos a una obra cuyo subtítulo incluye una expresión con connotaciones precisas, ya sean políticas o simplemente espaciotemporales, son bienvenidas unas líneas aclaratorias acerca de la perspectiva elegida en su planteamiento. Siendo imposible desgajar el cine de su contexto, en la obra no menudean los juicios de valor sobre aspectos propagandísticos o de adoctrinamiento pero sin ignorar condicionantes como la censura, los proyectos institucionales, o las referencias a un cine más comercial destinado a un público acrítico la relación entre cine y literatura gana la partida. De este modo en la Presentación se nos da cuenta de que tras los dos proyectos anteriores centrados en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta que Pérez Bowie aborda en solitario en el primer caso (*La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1940)*, 2004) y con Fernando González García en el segundo (*El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los cincuenta*. 2010), se continúa con el estudio de la adaptación en el cine español durante la dictadura franquista. En este tercer acercamiento se ha preferido contar con una perspectiva múltiple. A ello no es ajeno el que con el Nuevo Cine Español se da más importancia a la autoría en la puesta en escena pero también en la elaboración del guión por lo que la adaptaciones filmoliterarias siguen un camino diferente a las de los años precedentes.

En el largo texto introductorio del editor, que sirve de marco, un magnífico acercamiento teórico plantea reflexiones a la hora de abordar las adaptaciones siendo la primera de ellas la necesidad de redefinir la noción de realismo, lo que lleva a André Bazin. A partir de ahí la mirada de Pérez Bowie se amplía y eleva sobre los debates teóricos acerca de las cualidades de la adaptación para detenerse también, bien que con la brevedad obligada, en otras cuestiones, alejadas de la literatura, que interesan al cine: la dificultad de hacer cine digno y el desencuentro con el cine popular, el experimentalismo o la cultura de masas, con la inevitable mención a Eco y su *Apocalípticos e integrados*. Y poco a poco se van configurando, si bien no de una manera taxativa, dos líneas teóricas en la crítica cinematográfica y de la revisión de estas críticas (a partir de adaptaciones clasificadas por diversos parámetros: narrativas, teatrales, españolas, extranjeras) y volcadas al papel en revistas especializadas Pérez Bowie nos expone una perspectiva amplia de lo realizado en esos años, durante el denominado tardofranquismo (periodo aquí no definido pero circunscrito a los años desde 1962, año en que García Escudero se pone al frente de la Dirección General e Cinematografía, a 1975 año del fallecimiento de Franco).

Sin embargo esa revisión de las aportaciones de la crítica valorando las películas realizadas durante esos años a partir de textos literarios podría constituir en realidad una suerte de palimpsesto porque lo que le interesa a Pérez Bowie no es sólo realizar un censo de dichas adaptaciones sino encontrar un camino para, repasando las críticas que se realizaban sobre todo en dos revistas dedicadas a la crítica cinematográfica que vertebran su análisis: *Film Ideal y Nuestro cine*, conducirnos con sagacidad a un discurso sobre el trabajo de adaptación (tema ya abordado en *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, Pérez Bowie. 2010), sobre los parámetros que permitirán salir airoso en la adaptación al cine, sobre la interrelación de lenguajes, sobre la necesidad (o no) de traicionar o ser infiel al texto original que en ocasiones todo el mundo conoce es decir, de re-crear con el nuevo lenguaje; la reescritura por encima de la adaptación. El mismo editor deja un atisbo de sus propósitos en las frases que introducen el estudio de las adaptaciones de textos teatrales al referirse a esos filmes que "promovieron

algún tipo de debate del que surgieron reflexiones interesantes para nuestro propósito de reconstruir los presupuestos del discurso teórico en torno a la adaptación" (*La noche se mueve*, p. 65).

Tras el opúsculo inicial se incorporan otros trabajos de diferentes autores, la mayoría del campo de la literatura comparada que complementan el acercamiento a la adaptación filmoliteraria. Se aprecia, sin embargo, una cierta desigualdad en cuanto a la profundidad y sentido con que se abordan los estudios del resto de capítulos. (Y por cierto que una revisión medianamente rigurosa habría permitido eliminar molestas erratas.) Más didáctico y con perspectiva diacrónica el estudio de Fernando González García nos da cuenta de las vicisitudes históricas del mundo del cine en esos años y sobre todo las dificultades que rodearon la emergencia de un posible Nuevo Cine Español o la importancia de la Escuela de Barcelona en los tiempos convulsos del último franquismo y con García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía. Quizá deudor de *Los felices sesenta* de Santos Zunzunegui el estudio pasa revista a las subvenciones, a los problemas con la censura que acarrearán la desconfianza de los mercados extranjeros a la hora de invertir, a la creación de las salas de Arte y Ensayo, a las coproducciones con sus dobles versiones, al Fondo de Protección, al doblaje. Una sugerencia: la lectura podría empezarse por este segundo capítulo que proporciona, para los menos informados, un contexto clarificador.

Eso sí, con la incorporación de esa perspectiva múltiple la obra permite otro acercamiento: aquel que realizarán los lectores que llegarán a ella desde las entradas indexadas en los buscadores de la web al teclear palabras como *Fedra*, *Quijote*, *Antonioni*, *Alfonso Paso*, etc. Porque los capítulos que completan el pormenorizado estudio de Pérez Bowie serán visitados probablemente por estudiosos de aspectos fragmentados que quizá busquen la obra en bibliotecas universitarias interesados en un único tema pero que podrán decidir entonces si desean completar la inmersión en el resto de los trabajos que conforman la obra, para encontrar los sutiles vasos comunicantes que la vertebran.

Podrán, así, dejarse conducir por la brillante prosa de Manuel González de Ávila en su apasionada búsqueda del conocimiento racional de las pasiones.

En su aportación, hermosa pero exigente, encontramos dos ejemplos de la ya mencionada necesidad de re-creación que, a tenor de los rastreado por Pérez Bowie en *Nuestro cine y Film Ideal*, constituye la clave de una buena adaptación que extraiga lo mejor de la fuente literaria y la transforme en sustancia narrativa cinematográfica: son dos escenas seleccionadas de *Fortunata y Jacinta* de Angelino Fons y *La Regenta* de Gonzalo Suárez en las que con la pasión amorosa, real u onírica, como pretexto y el cuerpo como vehículo nos desvela algunas de las posibilidades expresivas de la puesta en escena.

Sin olvidar el alarde de Pedro Javier Pardo que, siguiendo solamente el recorrido de las adaptaciones del Quijote (¿qué mejor fuente literaria escoger?) consigue ejemplificar las teorías sobre la transtextualidad enunciadas por Gérard Genette (homodiegéticas, heterodiegéticas) centrándose en las realizadas en los años de referencia -con el precedente del *Quijote* canónico de Rafael Gil del 1947 en la memoria- y desembocar así en las características del nuevo paradigma: de la *adaptación* a la *reescritura* filmoliteraria que en estos años se asienta con fuerza lo que supone un cambio en la centralidad o superioridad que le otorga la crítica especializada y que entraña que el cine se ve liberado de su natural sometimiento jerárquico a la literatura. Este capítulo 5, aún estando lejos en la paginación, se entremezcla con el estudio inicial de Pérez Bowie en mayor medida que las otras aportaciones, más monográficas, y configura una suerte de segunda parte del estudio introductorio en busca de los nuevos territorios de la adaptación.

Al abarcar un territorio tan amplio y en mayor o menor medida compartido, el libro interpela al lector y le conduce hacia una inmersión en su propia memoria, en su historia fílmica, esa que nos permite, en mayor medida que lo hace la literatura construir y compartir significados comunes. Y así, nos preguntamos por qué no se nos va de la memoria *Campanadas a media noche*, o por qué ese ambiente opresivo de *La tía Tula* y sus angustias culpables se nos presenta de manera afectiva más que intelectual. Por ello no sería mérito menor de *La noche se mueve* el conseguir que se llegue a hacer realidad la paradoja de Borges que, retorciendo una idea de T. S. Elliot, conjeturó que un escritor puede influir en sus antecesores porque tras leerle descubrimos

nuevos matices en ellos. Así, a la luz de los textos aparecidos en aquellas revistas de crítica cinematográfica que nos desgrana Pérez Bowie o en las que nos analizan el resto de colaboradores quizá descubramos nuevos aspectos no percibidos en aquel primer visionado (seguramente ya lejano) de una película que recordamos y su revisión nos abra nuevos horizontes.