

La adopción literaria del “nuevo cine español”

Laura Bravo

Becaria de F.P.U. (U.A.M.)

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

Las adaptaciones literarias que realizan los directores del Nuevo Cine Español de los años 60, que se presentaba como un movimiento joven y renovador, reflejan una vista atrás hacia obras neorrealistas de los 50 y hacia consagradas figuras de la “Generación del 98”. Sin embargo, estas adaptaciones, que pretendían adecuarse a la política de ayudas del Régimen franquista para el cine a través del prestigio literario, consiguen trasladar sibilamente obras de concretas referencias históricas en nítidos retratos de las condiciones sociales y culturales que se vivían en la década de los 60.

Por otro lado, contra la línea tradicional que sigue esta rama del Nuevo Cine, la de la Escuela de Barcelona, representada por Gonzalo Suárez escritor o director de sus adaptaciones, va a mostrar un cine de carácter más innovador, casi revolucionario, aunque menos apoyado políticamente y sin el respaldo del público.

ABSTRACT

The literary adaptations performed by the directors of the 60's New Spanish Cinema, presented as a fresh and renovated tendency, reflect a setback towards neo-realistic works from the 50's and to consecrated figures from the “Generation of '98”. Nevertheless, this adaptations, pretending to comply with Franco's regime for political support towards the cinema through literary prestige, maliciously achieve adaptations of historical references into clear pictures of the social and cultural conditions of the 60' decade.

On the other hand, opposing the traditional guidelines followed by the New Cinema tendency, the School of Barcelona, represented by Gonzalo Suarez, writer or director of his own adaptations, accomplishes a type of cinematographic work that exhibits a more innovating character, almost revolutionary, but lacking political help and without the public support.

1. LA NARRATIVA Y EL CINE ESPAÑOLES DE LOS AÑOS 60

De todas las películas que se acogieron bajo el enunciado de “Nuevo Cine Español”, incluyendo aquí las de la Escuela de Barcelona, catorce de ellas derivan directamente de textos literarios, ya sean novelas o cuentos, de escritores españoles, ya fueran contemporáneos a sus directores o parte de un pasado cercano. El primero que pareció de-

cidirse con las adaptaciones literarias fue Julio Diamante, con *Los que no fuimos a la guerra*, de Wenceslao F. Flórez, en 1962, seguido de Mario Camus, que hacia sus inicios, en 1963, se aventura con dos cuentos, uno de Daniel Sueiro, *Los farsantes*, y *Young Sánchez* (1959), de Ignacio Aldecoa, que formaba parte del libro *El corazón y otros frutos amargos*. En ese mismo año, Ramón Comas dirige *Nuevas Amistades*, desde una novela que obtiene el premio Biblioteca Breve en 1959, de Juan García Horte-

lano; y una larga obra de Juan Antonio Zunzunegui publicada en 1960, *El mundo sigue*, es trasladada al lenguaje cinematográfico por Fernando Fernán Gómez. Otro escritor, Jesús Fernández Santos, que en estos años simultaneaba esta labor con el cine, dirige *Llegar a más*, con guión propio, aunque sin constituir una obra literaria.

En 1964, Miguel Picazo debuta con *La tía Tula*, lo que se denominó una libre adaptación de la homónima obra de Miguel de Unamuno, publicada en 1921, rompiendo la tónica de acudir a escritores contemporáneos; y un año después, de nuevo Mario Camus acude a la literatura, y por segunda vez con una obra de Aldecoa, *Con el viento solano* (1956). Por su parte, Antón Eceiza recurre al entonces joven escritor y latente director Gonzalo Suárez, adaptando su novela *De cuerpo presente*, publicada en 1963, mientras que Vicente Aranda lo haría con un capítulo de su novela *Rocabrundo bate a Ditirambo* (1964), convirtiéndola en *Fata Morgana*, punto de referencia para la Escuela de Barcelona, y dentro de cuyo seno el propio Suárez se atrevería a trasladar él mismo dicha novela, con el título de *Ditirambo* en 1967.

También en 1966, Angelino Fons realiza su primera película, *La busca*, adaptada de la novela de Pío Baroja, otro puntal de la Generación del 98 junto con Unamuno, que fue publicada en 1904. Finalmente, era un cuento corto de Juan Cesarabea, *Smashing up!*, publicado y premiado en 1964, el que se trasladaba al cine de la mano de Francisco Regueiro, pero bajo el título de *Si volvemos a vernos*, y en 1967.

Así, tras esta neutra pero necesaria numeración previa, parece confirmarse el hecho de que, por lo común, cualquier movimiento artístico forma parte de un contexto sociocultural, como sucede en el Nuevo Cine Español particularmente, aunque no sea éste parte programada o consciente de renovación cultural¹. Sin embargo, en el caso del cine español, parece volverse los ojos a un tipo de literatura más propia de los años 50, que marcaría una nueva etapa en dicha década, pero que en el siguiente decenio constituyó más bien una continuación por inercia, que sobrevivía paralelamente al desarrollo de la experimentación². Incluso las novelas clave de escritores de la Generación del 98, como Unamuno y Pío Baroja constituían inspiración para directores noveles, aquéllos que debían representar el germen de la novedad y la renovación cinematográfica. Pero no sólo en el coto del “nuevo cine” propiamente dicho se recuperan obras literarias de corte decimonónico. El propio Bardem (citando sólo las adaptaciones más cercanas a los 60) marchaba a México para rodar *Sonatas* en 1959, inspiradas en la prosa de Ramón del Valle-Inclán, y también Benito Pérez Galdós iba a ser fruto de adaptaciones del mismo Buñuel, con *Nazarín* (1958) y *Tristana* (1970), además de convertirlas en escándalos acorde con la propia personalidad de aquél³. También lo haría Angelino Fons (recuperador de *La*

busca) con *Fortunata y Jacinta* en 1970 y *Marianela* en 1972, y Gonzalo Suárez con *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, rompiendo con parte de su revolucionaria línea de inspiraciones literarias y cinematográficas anteriores⁴.

Ante este panorama, representativo del salto cronológico de diversos directores españoles en sus inspiraciones literarias, cabe señalar que en el contexto europeo también los nuevos cines italiano, inglés, alemán y de los países del Este decidieron recuperar obras clásicas de su literatura, aunque no en sentido historicista ni de prestigio (aunque éste último con reticencias), sino como búsqueda de referencias sobre modelos del pasado pero aún operativos⁵. Sin embargo, el caso francés se despegaría casi totalmente de esta práctica, ya que éste se muestra enconadamente reacio al llamado “cine de calidad” de los 50, apoyado con firmeza en adaptaciones literarias y en el prestigio que éstas ofrecían para el público⁶. En realidad, el Nuevo Cine Francés fue testigo de un movimiento literario paralelo, el Nouveau Roman, cuya apuesta de renovación se dirigía más hacia la experimentación lingüística y no al tratamiento de la temática ni a la psicología de los personajes⁷.

¿Qué sucede, por tanto, en el caso del cine y la literatura españoles? La década de los años 60 supone en el panorama literario la salida a prácticas experimentales para la novela, más, como se anunció, la supervivencia de un realismo crítico que comienza a decaer tras un auge en la década anterior, en proceso de disolución tras el impacto de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos en 1962⁸. Así, comienzan a alzarse voces contra aquellas formas de realismo, al que acusan de falta de imaginación y de anquilosamiento, y escritores consagrados y con una amplia trayectoria dentro de aquella postura se adscriben a las nuevas corrientes, como sucede con Camilo José Cela, Miguel Delibes o Gonzalo Torrente Ballester, o bien otros más jóvenes, que comenzaron su camino también con el realismo, se adaptan definitivamente a la nueva etapa, como sucede con Juan Marsé, Juan Goytisolo o J. M. Caballero Bonald⁹. Sin embargo, ninguno de estos nombres figuran entre los autores de las novelas o cuentos fruto de las adaptaciones que realiza el Nuevo Cine Español (de nuevo con la excepción de Gonzalo Suárez, que se comentará en otro apartado), y el estilo de literatura que los nuevos directores eligen dista mucho de referirse a la novela dialéctica¹⁰ o fantástica, representada por Álvaro Cunqueiro, ni el realismo mágico que cultivó el boom latinoamericano.

De tal modo, la novela de los 50, fundamentada en el realismo social o neorrealismo¹¹, será la que sirva en su mayoría de inspiración para el llamado Nuevo Cine Español, y serán los temas, más que la técnica o el lenguaje, aquello que absorba y realmente aporte influencias a este cine¹². Así, la novela neorrealista ofrece un testimonio



Fig. 1. Cartel de "La Busca", de Angelino Fons, 1966.

acerca de los aspectos negativos de la sociedad, remitiendo a aspectos como la dura vida del campo, el trabajo, la ciudad como foco de inmundicia, los suburbios, la abulia o la mezquindad de la juventud burguesa y, en general, el desarraigo y la frustración de la sociedad que rodea al autor, más sus sueños y esperanzas a veces inútiles, pero siempre con un necesario propósito de denuncia o crítica al estado del mundo que les rodea¹³.

2. UN POSIBLE SÍNTOMA DE LETARGO DE LOS "NUEVOS DIRECTORES"

Acotando este escenario hacia los autores concretos en que los directores del Nuevo Cine Español se fijan, éstos se inscriben dentro de aquel neorrealismo literario o realismo crítico que se anunció, pero sin llegar a tocar las figuras descollantes de esta corriente, como Cela, Luis Romero o Sánchez Ferlosio¹⁴, e incluso no eligiendo las obras capitales de aquellos mismos autores. Así, comenzando cronológicamente por los textos que interesan a los directores, el primero que parece caer en la atracción de la literatura contemporánea es Julio Diamante, con *Los que no fuimos a la guerra*, de Wenceslao Fernández Flórez, un escritor representativo del realismo de la preguerra o de la



Fig. 2. Carlos Estrada y Aurora Bautista en "La tía Tula", de Mario Picazo, 1964.

llamada "Generación del 14", con una visión escéptica del mundo, mas por medio de procedimientos humorísticos y satíricos. Sin embargo, este autor no ejercería fecundo magisterio entre los nuevos narradores, y finalmente se deja dominar por el uso propagandístico de la novela¹⁵, aunque sus obras han llegado a ser fruto de abundantes adaptaciones a la pantalla por su "interés cinematográfico"¹⁶.

Por su parte, Daniel Sueiro, con un cuento adaptado por Camus, se inscribe dentro de las preocupaciones testimoniales del realismo social¹⁷. Sus relatos breves cuentan, a partir de una observación costumbrista, el reflejo del padecimiento de los marginados, las frustraciones y el desencanto social, denunciando el pluriempleo forzoso, la intransigencia política hacia los exiliados o, en el caso concreto de *Los farsantes*, las andanzas de una compañía de cómicos ambulantes que sufren las consecuencias del hambre, la falta de trabajo y la desesperanza.

En cuanto a Aldecoa, objeto de dos adaptaciones también por parte de Camus, es un escritor de la llamada "Generación puente"¹⁸, la de aquéllos que no hicieron la guerra, pero padecieron sus consecuencias desde niños, al igual que la mayoría de los directores del Nuevo Cine Español. Su obra, que sí creó escuela, está inclinada al retrato del pueblo y a la captación de la humanidad de personajes humildes, y es fiel reflejo de uno de los neorrealistas más representativos de los 50, ya que incide en el testimonio de la sociedad que le rodea, mas decantándose hacia los personajes marginados, como el gitano de *Con el viento solano*, o aquéllos que buscan la oportunidad de salir de esa marginalidad para abrir camino a los suyos, como sucede con el boxeador *Young Sánchez*¹⁹.

Por otra parte, Juan García Hortelano es representante de otra tendencia en la literatura de los 50, la del reflejo de la sociedad burguesa y sus costumbres, al igual que lo hicieron Sánchez Ferlosio o Juan Goytisolo. De carácter

objetivista, pasa también a inclinarse hacia el testimonio del cinismo y la falta de vitalidad de la juventud universitaria de su época (a la cual perteneció), reflejado en los diálogos que transcribe, que denotan, también en cierto modo, la intención testimonial del autor.

En cuanto a Zunzunegui, que atrae el interés de Fernando Fernán Gómez con *El mundo sigue*, es el escritor más leído y premiado de la década de los 60. Autor de unas extensísimas novelas de un realismo tradicional casi decimonónico²⁰, se dedica principalmente al retrato pintoresco y picaresco de la sociedad, en especial la madrileña, pero finalmente cayendo presa de la amargura y el pesimismo hacia las clases más humildes, así como de la baja moral y sexual de la sociedad en general.

Finalmente, el cuento de Cesarbea, adaptado por Francisco Regueiro, cuyo título era *Smashing up!*, se traslada a problemas de carácter más internacional, como la angustia del posible estallido de una bomba nuclear en 1962, desde la perspectiva de un matrimonio formado por un militar negroamericano y una española. Este cuento, que acude a un esperanzador final feliz, se apartaría así de la tónica general de la novela social de los 50.

Han quedado para el final, precisamente por su divergencia de la sintonía de autores con obras escritas en la década de los 50, dos de las adaptaciones más importantes del Nuevo Cine Español, referentes a dos excelsos escritores de la Generación del 98, Unamuno y Baroja, que también desarrollaron su producción a lo largo de principios del siglo XX. Centrándonos en estas dos individualidades más que en el carácter general del grupo, enmarcado dentro de la crisis política, social y moral de 1898, la recuperación de éstos parece suponer, en cierto modo, un retroceso, no ya histórico, sino en cuanto a la problemática social coetánea a los directores, así como a su testimonio y empeño crítico. Además, aunque pertenecientes en principio al mismo grupo ideológico y literario, Pío Baroja, que curiosamente fue un referente claro e influencia clave en la producción del realismo crítico literario de los 50²¹, parece centrarse más en la observación profunda y analítica del mundo que le rodea, más deudora de la tradición realista, como sucede en el caso de Madrid en *La busca*²². Unamuno, por su parte, se interesa en mayor medida por la plasmación de ideas y planteamientos filosóficos, ya sean sobre problemas íntimos, psicológicos y hasta existenciales²³. Así, llega éste a materializar un apartamiento de la novela tradicional, descriptiva de detalles y de paisajes exteriores para centrarse en su auténtico concepto de realismo, el análisis de la intimidad del ser humano, sus preocupaciones e inquietudes.

Así, las dos obras adaptadas de sendos autores, *La busca* y *La tía Tula* respectivamente, parecen, en principio, apartarse de esa vía de reflejar los problemas de la sociedad coetánea a los directores. A su vez, esta misma práctica puede suponer un dudoso avance en lo que se da

en calificar de “nuevo cine”, ya que entronca directamente con la técnica y la ideología neorrealista y, más aún, recupera dos valores consagrados de unas novelas lejanas a estos directores en decenios. ¿Qué sucedió, pues, con la novedad que anunciaba buscar y encontrar el Nuevo Cine Español en los 60?

3. UNA SIMBÓLICA PRUEBA DE AVANCE DE LAS “NUEVAS ADAPTACIONES LITERARIAS”

En primer lugar, habría que mencionar que el Nuevo Cine Español fue más una creación estatal que un movimiento nacido de inquietudes de los propios cineastas, en un intento de emular la política de ayudas que se desarrollaba en Europa, más por la necesidad de impulsar un tipo de films que pudiesen hacer más que oscura sombra a los que se presentaban en los festivales internacionales²⁴. Sin embargo, lo que también se pretendía mediante esta nueva política era, a pesar de que se establece en 1963 el primer “código de censura”, controlar la realización cinematográfica española y así evitar escándalos como el que inquietó al gobierno con *Viridiana*²⁵. Este fin, además de por otros medios diversos, se conseguía mediante la declaración de “interés especial” para determinadas películas producidas en estos años, es decir, las que ofrecían “garantías de calidad y contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos”²⁶. A éstas se destinarían las mayores subvenciones y se impulsarían de cara al extranjero, en contra de otras que contaban con una fuerte comercialidad pero que mostraban una baja calidad artística²⁷. Este panorama, reforzado por el hecho de que incluso en 1962 una obtusa mentalidad hispana todavía creía necesario realizar encuestas entre la intelectualidad para examinar la legitimidad artística del cine (habitualmente negada), da muestras del desolador páramo en que el Nuevo Cine debía florecer²⁸.

Ante esta situación, lo que debió incitar a los directores del Nuevo Cine Español fue el respaldo cultural y el prestigio que podía prestarles la literatura como medio para conseguir el impulso del “interés especial”, lo cual puede explicar la proliferación de adaptaciones de novelas de renombrados escritores²⁹. Sin embargo, dicha calificación podía entrañar también una notable restricción de libertad creadora, y suponía un hábil método censor, ya que así el Estado controlaba la producción del tipo de cine que le interesaba, más que se presentaría en el extranjero y que permanecería ausente de las pantallas españolas³⁰.

Ahora bien, llegados a este punto, lo cierto es que lo que pretendía ilustrar el “interés nacional” del Nuevo Cine Español distaba enormemente de representar lo que el Estado desearía que se conociese de él en el extranjero, como ocurrió con *Los golfos* de Saura en 1959, adaptada desde un artículo de Daniel Sueiro y seleccionada en Can-

nes, pero considerada de mediocre calidad desde el gobierno. Es más, incluso aquellos escritores recuperados de la Generación del 98, un referente cultural indudable para el país, representaban dos personajes antipáticos para el Régimen por su oposición a ideologías conservadoras³¹, e incluso sufrieron ellos mismos la censura de sus obras en vida por la Falange³², con lo cual, conseguir adaptar sus novelas constituía todo un reto que de hecho fue materializado. Además, puede constituir una mera casualidad, pero resulta curioso que, habiéndose calificado despectivamente en ocasiones de “mesetario”³³ al Nuevo Cine que se impulsó desde Madrid, por su centralismo y reflejo de la vida de provincias cercanas a la capital, sean precisamente de renombrado origen vasco tanto Pío Baroja como Unamuno, además de escritores adaptados que se comentaron como Aldecoa, Zuzunegui, o gallegos como Wenceslao Fernández Flórez y Daniel Sueiro.

Así, el cine que pretende representar la liberalidad, el bienestar y la calidad de las producciones en España se convierte en el reflejo del desarraigo, la amargura, el pesimismo, la abulia y la frustración de la vida cotidiana de sus habitantes. Si *La tía Tula* servía para mostrar la represión sexual y moral que padeció la población femenina durante el Franquismo, *La busca* lo hacía para ilustrar la dificultosa tarea de ganarse la vida de un muchacho llegado del pueblo y su contacto con la marginalidad, situación frecuentísima durante estas décadas. Lo mismo sucedía con el joven boxeador *Young Sánchez*, que pretendía salvar de la miseria a su familia por medio de un deporte violento, similar a la situación de *Los golfos* con el toreo. También el penoso rodaje de un grupo de cómicos ridiculizados por la burguesía en *Los farsantes*, la discriminación racial y el destino fatal de los gitanos en *Con el viento solano*, o el refugio esperanzador pero inútil de las quinielas futbolísticas como vía de escape a la pobreza en *El mundo sigue* servían para ilustrar imágenes típicas de los años 60. Sin duda alguna, no parecen ser precisamente aquel interés temático ni los valores morales que buscaría el Franquismo en esta década.

Este repertorio nada alentador sí estaba en sintonía, a diferencia de la innovación lingüística en algunos casos, con el abanico temático de los Nuevos Cines europeos³⁴. La dialéctica entre lo rural y lo urbano, la ciudad y la provincia, los jóvenes proletarios que intentaban ascender socialmente o los marginados que no tienen posibilidad de remisión, el peso de la tradición amorosa por medio del matrimonio o el despertar del amor adolescente, el ahogo ante las normas de una sociedad injusta, así como la figura del antihéroe, son también algunas tónicas generales de este cine en Europa, todo ello enmarcado en ámbitos represivos y asfixiantes que impiden a los protagonistas alcanzar la libertad deseada.

También habría, sin embargo, rasgos temáticos que los directores españoles se atrevían a rozar, pero que sufrían



Fig. 3. Teresa Gimpera en “Fata Morgana”, de Vicente Aranda, 1966.

una inmediata censura que les obligaba a desviar la línea original o incluso les condenaba a un ostracismo absoluto. Así sucedió con el aborto y el suicidio, dos temas comunes en Europa, aun con ciertas reticencias³⁵, pero que en España eran objeto de estricta condena cinematográfica³⁶. Así ocurre en *Nuevas amistades*, calificada en 1963 con cuatro puntos, es decir, gravemente peligrosa³⁷, donde a través de un joven que se traslada a Madrid a estudiar se ofrece un retrato de la burguesía de la capital. A una de las parejas del grupo se les plantea el embarazo de una chica, decidiendo recurrir al aborto pero que, finalmente, acabará con el descubrimiento del engaño que han sufrido, ya que la terrible operación que le habían practicado no era un aborto, ni ella estaba embarazada. Esta historia, que consiguió con el libro el Premio de Biblioteca Breve en 1959, sufre serios cortes y cambios obligados en el final de la película, a pesar de que se considera éste frío y poco expresivo³⁸. Así, en la novela, el médico que descubre el engaño culpa a Gregorio (“jefe” del grupo) de carecer de escrúpulos y de cordura, a lo que aquél responde dándole una tremenda paliza. En la película, por el contrario, es el médico el que abofetea a Gregorio delante del grupo, en un símbolo del asentamiento del orden y moral establecidos, acorde con los valores que buscaban guardarse mediante la censura.

Por su parte, en *El mundo sigue*, Fernando Fernán Gómez buscó un retrato esperpéntico de la sociedad española, evitando el humor de la novela de Zuzunegui, aunque respetando considerablemente la novela³⁹, y atreviéndose a subrayar el hecho de que de las dos hermanas protagonistas, la prostituta sea quien encarne la voluntad positiva de vivir y quien finalmente triunfe económicamente, mientras que la hermana casada acabe entregándose desesperadamente al suicidio. Este aspecto, que aterrizaba a las convicciones de los censores, acabó condeñando a la película a severas medidas, y obligándola a ser

distribuida por salas minoritarias. El director debió esperar años para la comprensión total de su película y su consagración, contrariamente al galardonado y leídísimo Zunzunegui, debiendo dedicarse a adaptar títulos como *La venganza de don Mendo* por encargo, u obras de teatro de Miguel Mihura, más acordes con el gusto del público y de la censura⁴⁰.

Sin embargo, muchos directores sí consiguieron saltar por encima de aquellos recortes con cambios por voluntad propia en sus películas desde las novelas o cuentos que adaptaban, dándole un sentido final más cargado de tragedia, pesimismo y desolación. Así, parecían concordar con ese simbolismo que se ha señalado tienen los Nuevos Cines, ya que solían acudir a metáforas de carácter sociopolítico⁴¹, y que se encrudecían en el caso español por la opresión del Franquismo, aportando sus directores una definitiva huella personal a lo que podría presentarse como una mera adaptación literaria.

Así, si bien el Nuevo Cine Español adopta la literatura neorrealista de los 50, además de los temas que también desarrolló el cine de esa década y que utilizaron Berlanga y Bardem⁴² (la represión sexual femenina en *Calle Mayor*, adaptada de una obra de Arniches; el obstáculo económico para la felicidad personal; los sucesos imprevistos que truncan ese camino hacia el bienestar), lo cierto es que el tratamiento es tremendamente más crudo, exentos de ese humor con que aquéllos suavizaban la tragedia cotidiana de sus personajes (recuérdese el caso de *El mundo sigue*) y eliminando el halo de sentimentalismo que también les arropaba⁴³.

Esto sucede con el *Young Sánchez* de Camus, que descubre la desgarrada realidad de las esperanzas frustradas y del fracaso, por lo que entroncaría directamente con el caso de *Los golfos*. En ambas películas, sus personajes se entregan a un común trampolín para los jóvenes españoles que buscaban fortuna, los toros y el boxeo (también el fútbol, representado por las quinielas que constantemente rellena la protagonista de *El mundo sigue*), pero que acabará en fracaso en *Los golfos*, y en la entrada resignada a la mafia amañadora en *Young Sánchez*. El joven boxeador del cuento de Aldecoa (que se sitúa dentro del capítulo “Los condenados” en la edición que Josefina Rodríguez de Aldecoa prologa de sus *Cuentos*⁴⁴) busca ganar el combate “para mi padre y su orgullo, para mi hermana y su esperanza, para mi madre y su tranquilidad”⁴⁵, pero el lector no conoce cuál es el resultado de esta joven promesa, pues Aldecoa decide acabar ahí el cuento, ofreciendo un típicamente neorrealista final abierto. Sin embargo, Camus le hace presa de las garras del soborno pugilístico de los chantajistas⁴⁶ como única vía para el triunfo económico, debiendo además “traicionar” a su entrenador y a su compañero, convirtiéndose asimismo en preludio de lo que fue éste último, el caso de la caída en picado de un joven valor del boxeo.

Lo mismo sucedería con otra adaptación de Camus, *Con el viento solano*, por el cual el asesinato, en cierto modo involuntario, de un guardia civil por el gitano protagonista, le supone el arresto de su novia y el rechazo de todos sus conocidos y familiares por miedo a represalias, con lo que finalmente se resigna entregándose desesperado en comisaría, y respetando un final que de por sí ya era trágico y fatal.

Esa misma línea sigue Fons con *La busca* (figura 1), pero aquí con un determinante cambio en el final de la novela de Baroja. Si bien ésta ofrecía igualmente un final abierto, que dejaba presagiar el eterno devenir del protagonista Manuel por empleos rudimentarios, víctima de la desigualdad con la burguesía, y manteniéndose en contacto pero lejos de dedicarse a la delincuencia como última opción, en la película se le condena a un desgraciado final. Manuel mata por accidente en una pelea al “Bizzo”, y espera angustiada y amargamente la llegada de la policía. Así, y a pesar de que se le ha acusado de ser un resumen de la novela barojiana⁴⁷ y que ciertamente retiene los personajes y ambientes con fidelidad, tanto este desenlace como la introducción de correcciones ideológicas que acercasen al espectador a su propio ambiente coetáneo⁴⁸, convierten a la película en una versión actualizada de lo que Baroja pretendía con su retrato de Madrid. Éste, que se apartaba de la visión casticista y amanerada de una capital de sainete y zarzuela⁴⁹, corría paralelamente a la intención de Fons de trasladar este hecho al cine de los 60, con la imagen de la ciudad que deseaba que también se visionase en los festivales internacionales, y contra una proyección cinematográfica de señoritismo como la que ofrecía el cine de Sáenz de Heredia y de Lazaga⁵⁰. Además, también contra el cartel de estrellas del folklore y la farándula que representaba el cine de género del Franquismo, películas como *Los farfantes* ofrecían el envés de la moneda del mundo de la comedia y del espectáculo⁵¹.

Finalmente, el caso de *La tía Tula* es también paradigmático (figura 2), ya que la idea central inicial de Unamuno era la dicotomía de la unión de virginidad y maternidad, aquello que la protagonista deseaba y de hecho logra finalmente conseguir con la convivencia pero no matrimonio con su cuñado Ramiro y con la crianza de todos los hijos de éste⁵². Por el contrario, Picazo corta de un tajo con el inicio de la novela, y da comienzo con el traslado de Ramiro y sus hijos a la casa de Tula tras la muerte de la hermana de ésta, centrándose la historia principalmente en las relaciones personales entre ellos dos⁵³, y en el rechazo no del todo satisfactorio de Tula a casarse con él. Así, el final de la obra condena definitivamente a Tula a la soledad, fruto consecuente de su negativa a unirse en matrimonio a un hombre, en una escena tremendamente similar a la de la solterona de *Calle Mayor* de Bardem, donde ambas pierden el tren (metafórico y real) de la feli-

cidad, y son condenadas a continuar una vida de clausura en un opresivo ambiente de provincias, un *leit motif* dentro del panorama de los Nuevos Cines.

En definitiva, a pesar de las concesiones que algunos directores del Nuevo Cine Español debieron hacer en favor a la protección y la ayuda del Estado, como la contratación de actores famosos (así sucede en *La tía Tula*, *La busca*, *Con el viento solano* al elegir al bailarín Antonio Gades, etc.) o la adaptación de clásicos o premiadas obras literarias (que sí conseguían ver la luz a pesar de sus fricciones con la moralidad oficial) lo cierto es que también se apartaban sibilinamente, según se ha estado comentando, de estos dictámenes y de la tradición neorrealista del anterior cine y de la literatura en que se fijaban. Aunque los temas llegaban a menudo a coincidir, y a pesar de que no supuso el Nuevo Cine Español una evolución en cuanto a procedimientos técnicos o lingüísticos, sí es innegable que en el tratamiento de personajes, argumentos y especialmente el final de las obras adaptadas, este cine conseguía lanzar veladas críticas y exámenes morales contra el Régimen, siempre alerta a la hora de cortar alas a estas licencias.

A su vez, los directores conseguían la calificación de “interés nacional” para películas de tratamiento más amargo, pesimista, sin sentimentalismo ni humor como las neorrealistas, además de su presentación en el extranjero. Sin embargo, no alcanzaban el éxito de público que sí tuvieron aquellas películas o algunas obras literarias adaptadas⁵⁴. El cambio, más que revolucionario, era una renovación, ya que debía desarrollarse bajo ciertos límites, conformándose con el tratamiento de temas viejos, como los que presentaba la literatura de los 50, desde un punto de vista nuevo, es decir, ahondando en las profundidades de la crítica y el malestar, hasta llegar a un simbólico final pleno de frustración.

4. LA EXCEPCIÓN LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA DE GONZALO SUÁREZ

Hasta aquí no se ha hecho mención alguna de las obras de Gonzalo Suárez adaptadas al cine, salvo para señalar que constituyen una anomalía dentro de la línea de neorrealismo literario y cinematográfico que se fue siguiendo durante los años 60 en España⁵⁵. Representando la propia intención de Suárez de no hacer ni literatura ni cine realista, en su convicción de la imposibilidad de captar la realidad que rodea al ser humano⁵⁶, sus textos adaptados a la pantalla (señalando sólo los largometrajes), que son *De cuerpo presente* (1964), *Fata Morgana* (1964) y *Ditirambo* (1967), suponen un acercamiento total al desarrollo que adaptó la Escuela de Barcelona, a pesar de que él refiriera que rechazaba su adhesión a este grupo, incluso admitiendo tener puntos en común con ellos⁵⁷.

Así, su primera novela y primera adaptación de una obra suya, *De cuerpo presente*, a manos de Antón Eceiza, rechaza el encuadramiento en la realidad de la sociedad española y su ambiente, trasladando la obra al escenario de lo que se intuye como una ciudad norteamericana y recogiendo influencias de la novela policiaca y de gánsters. Aquí se presentaba el principal ingrediente del humor y la parodia, sobre todo con las situaciones más inverosímiles y rocambolescas que pudiesen encontrarse en la literatura de ese momento, y entroncando directamente con el lenguaje y la técnica de la novela experimental de los 60⁵⁸. A la par que los personajes de estas novelas eran extranjeros, también Eceiza introduce algunos actores del exterior, aunque el plantel básico es nacional, y los somete al mismo argumento complejo y enrevesadas pericias de la novela. Sin embargo, el final, que presenta la muerte del protagonista por envenenamiento, se convierte en la película en una persecución por parte de sus enemigos, de la que no parece sacarse, aunque puede intuirse su apresamiento, nítida conclusión. Sin embargo, el estreno de la película resultó ser un fracaso, a pesar de la fresca disonancia que suponía dentro del panorama del Nuevo Cine Español, y de su novedosa experimentación e intelectualidad (lo que parece de otra forma explicar el rechazo popular de un público acostumbrado al cine costumbrista y jocoso), y que aún hoy es fruto de divergencia de opiniones por parte de la crítica⁵⁹.

En cuanto a *Fata Morgana* (figura 3), extraída de un capítulo de su novela *Rocabrundo bate a Ditirambo*, realizada por Vicente Aranda en 1964 (algo que no aciertan a referir las fuentes que señalan la exacta procedencia literaria de esta película⁶⁰), constituye un punto de referencia estilística, estética y lingüística para el cine de la Escuela de Barcelona, estrenándose en esta ciudad por primera vez en 1967, y logrando una excelente acogida en el Festival de Cannes, aunque no así en el ámbito nacional.

La innovación dentro del panorama del Nuevo Cine Español de *Fata Morgana* la hace, por tanto, ser referida como comienzo inaugural de algo que cristalizaría en Barcelona⁶¹, en su decisión de apartarse de aquel “cine mesetario”, como así se calificaba al que se desarrollaba en la capital⁶². De hecho, tanto ésta como las otras películas adaptadas desde la literatura de Suárez suponen el entroncamiento directo con los planteamientos que la Escuela de Barcelona adaptaba, como la preocupación principal por la estructura de la imagen y de la narración, su carácter experimental y vanguardista, unas situaciones y personajes ajenos a Madrid⁶³, además de su aperturismo a influencias extranjeras⁶⁴. La base de su argumento, una hecatombe nuclear que se augura destruirá la ciudad de Barcelona, con la consiguiente evacuación de casi todos sus habitantes, más el escenario dentro del mundo de la publicidad, la estética del comic de vanguardia y la ciencia ficción, parecen así confirmar su rechazo al provincia-

nismo de los ambientes reflejados por el Nuevo Cine Español. Aún así, Suárez mantuvo serias discrepancias con el director del film, por lo que el escritor desistió finalmente de su voluntad de codirigirlo y decidió desde entonces adaptar él mismo sus propios textos⁶⁵, algo que podría venir corroborado por la opinión de parte de la crítica acerca de los fallos e imprecisiones de la película⁶⁶.

Finalmente, la última película que se adapta de una obra de Gonzalo Suárez en los 60, y el primer largometraje que él dirige, es *Ditirambo*, que además también protagoniza. Tomada de la anteriormente nombrada *Rocabruno bate a Ditirambo*, es una novela que también dará la clave de *Epílogo*, dirigida por él en 1984. De nuevo se mantienen en la película las características de la novela negra, la fantasía desbordante de las pericias del protagonista (un periodista en la misión de descubrir la verdad de inverosímiles situaciones) y con una acción rápida acorde con los esquemas expresivos del comic⁶⁷. En definitiva, recoge los mismos rasgos de

renovación y alejamiento de los rasgos del cine de los directores salidos de la Escuela Oficial de Cine de Madrid, a pesar de que su protagonista, de características típicas del cine negro norteamericano, se españolizó, según los críticos, de modo negativo⁶⁸.

De cualquier modo, este cine no contaría nunca con el respaldo oficial del Estado, también debido a que el tipo de literatura que adaptaba no respondía al "interés nacional", espejo de los valores didácticos y formadores que el Franquismo pretendía sembrar. Es latente, en suma, que las películas que adaptan las novelas de Gonzalo Suárez ofrecen un planteamiento diferente al de la tónica del Nuevo Cine Español. En suma, estas obras suponen un tipo de cine y de literatura de carácter menos realista, más experimental e innovador, pero también más marginal y antioficial, y que, si bien no lograría el respaldo del realizado en Madrid, fundamentaría la nota diferencial en cuanto al estilo del cine de los 60 adaptado desde la literatura.

NOTAS

- 1 José Enrique MONTERDE, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO, *Los "Nuevos Cines" europeos, 1955-1970*, Lerna, Madrid, 1987, p. 181.
- 2 Domingo INDURÁIN, *Historia y crítica de la literatura española, Época contemporánea: 1939-1980, vol. VIII*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 347.
- 3 Con respecto a Buñuel, las causas de la elección de Galdós que él fundamentaba parecen tener también la clave de la inclinación del Nuevo Cine Español hacia la novela de carácter realista, y que después será manejada, como hizo Buñuel, según los intereses del director. Rafael UTRERA MACÍAS, "La novela de Pérez Galdós en la pantalla", en *Galdós en la pantalla*, Filmoteca Canaria, 1989, p. 13.
- 4 Luis QUESADA, *La novela española y el cine*, JC, Madrid, 1986, p. 105.
- 5 Véase la obra de MONTERDE, RIAMBAU y TORREIRO, *op. cit.*, pp. 184-192.
- 6 *Ídem*, p. 50.
- 7 *Ídem*, p. 186.
- 8 Juan Ignacio FERRERAS, *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, *Historia crítica de la Literatura Hispánica-23*, Taurus, Madrid, 1988, p. 80.
- 9 María Dolores de ASÍS GARROTE, *Última hora de la novela en España*, Biblioteca Eudema, Ediciones Pirámide, Madrid, 1996, p. 86.
- 10 Esta novela, llamada "dialéctica", en contraposición con la "neorrealista" en España, se ha definido como una nueva visión del mundo del escritor, que de una postura "no intervencionista" u "objetiva", pasa a utilizar su propia voz para mostrar su particular concepción del mundo y hasta para destruirlo. Véase la obra de Domingo INDURÁIN, *op. cit.*, p. 416. Esta postura, más que en el caso del cine español, se adecuaría en mayor medida al nuevo cine que se desarrolla en Francia, y que vendría en consonancia con el llamado "cine de autor", rompiendo con el objetivismo o conductivismo.
- 11 Algunos autores, como Santos SANZ VILLANUEVA, distinguen entre una tendencia "neorrealista", de carácter comprometido y de narración objetivista, pero descubriendo la injusticia social y la frustración de la persona, más la "novela social", que busca un testimonio directo que denuncie la desigualdad en sentido colectivo y que plantea como grandes temas el del mundo obrero y el de la vida burguesa. Véase *Historia de la literatura española 6/2, Literatura actual*, Ariel, Barcelona, 1994, pp. 107 y 119.
- 12 Como señalan MONTERDE, Riambau y TORREIRO, la aportación de los Nuevos Cines sería más en el ámbito de lo temático y de la ampliación de lucha contra censuras y tabúes, como ocurre plenamente en el caso español, y no tanto en su evolución estética, *op. cit.*, pp. 198-199. Además es sintomático que la crítica culpase a la literatura neorrealista, aquella en la que se fija el Nuevo Cine Español, precisamente de simplismo o de escasez técnica renovadora, María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, p. 39.
- 13 Domingo INDURÁIN, *op. cit.*, pp. 419-420.
- 14 Cela es precisamente el considerado inaugurador del neorealismo literario, con *La colmena* en 1951, y también Luis Romero, con *La noria* en ese mismo año, y Rafael Sánchez Ferlosio, con *El Jarama*, de 1955. María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, pp. 34-41; y Santos SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 154.
- 15 Santos SANZ VILLANUEVA, *ídem*, pp. 52-57. Resulta descriptivo de este panorama el hecho de que algunas novelas de Fernández Flórez de carácter fantástico, como *El bosque animado*, deban esperar décadas a ser adaptadas ante el escaso interés que despertó esta literatura entre el Nuevo Cine Español.

- 16 Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 236.
- 17 Santos SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 140.
- 18 María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, p. 144.
- 19 Un estudio de los temas que este escritos trata en sus obras pueden comprobarse en el prólogo de Josefina RODRÍGUEZ DE ALDECOA a la edición de *Cuentos* de Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1995, pp. 24-32.
- 20 Santos SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 69.
- 21 María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, pp. 29 y 129.
- 22 Véase el prólogo de Julio CARO BAROJA a la edición de *La busca* de Caro Raggio, Madrid, 1997, p. IX.
- 23 Luis QUEDADA, *op. cit.*, p. 154. Véanse también estas características en la misma obra *La tía Tula*, en la edición prologada de Carlos A. LONGHURST, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1999, pp. 13-59.
- 24 Ésta es la opinión unánime de todos los historiadores. Véanse, a modo de ilustración, los comentarios de J. M. CAPARRÓS LERA en *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Ariel Historia, Barcelona, 1999, pp. 125-130, que describe este hecho como “despotismo ilustrado”, donde se incluyen también las condiciones de la política cinematográfica de García escudero, al mando de la Dirección General de Cinematografía desde 1962 y verdadero impulsor de este movimiento.
- 25 Augusto MARTÍNEZ TORRES y Manuel PÉREZ ESTREMER, “Revisión crítica del llamado Nuevo Cine Español”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 234, junio de 1969, p. 752.
- 26 *Ídem*, p. 754.
- 27 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *Cine español, años 60*, Anagrama, Barcelona, 1973, p. 34.
- 28 Una de estas encuestas fue referida en el diario madrileño *Pueblo*, entre los que se encontraba el consagrado poeta José Hierro y otros intelectuales con cargos relevantes, que negarían el valor artístico del cine, a excepción del ensayista cinematográfico Manuel Villegas. Véase esta cita en el capítulo de Casimiro TORREIRO, “¿Una dictadura liberal? 1962-1969”, en *Historia del cine español*, Cátedra Signo e imagen, Madrid, 1995, p. 300.
- 29 El prestigio cultural de reconocidas obras literarias es una de las principales causas de la práctica de la adaptación, la que aquí parecen seguir estos cineastas españoles, aunque también lo serán, como se verá a continuación, la de del éxito comercial que aportan conocidos relatos y escritores. Véase la obra de José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2000, pp. 50-53, donde pueden encontrarse las razones y consecuencias de estas determinadas prácticas.
- 30 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *Cine español, años 60, op. cit.*, pp. 34-35.
- 31 Casimiro TORREIRO, “¿Una dictadura liberal? 1962-1969”, *op. cit.*, pp. 314-316.
- 32 Santos SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 21.
- 33 J. M. CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 133.
- 34 Véase el capítulo de José Enrique MONTERDE, “La renovación temática”, en *Nuevos Cines (años 60), Historia general del cine*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1995, pp. 158-171; y la obra de MONTERDE, RIAMBAU y TORREIRO, *op. cit.*, pp. 227-247.
- 35 MONTERDE, RIAMBAU y TORREIRO, *idem*, pp. 153 y 164.
- 36 Casimiro TORREIRO, “¿Una dictadura liberal? 1962-1969”, *op. cit.*, p. 302.
- 37 Norberto MÍNGUEZ ARRANZ, “Análisis comparado de dos discursos narrativos”, *La novela y el cine*, Contraluz Críticas de cine, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1998, p. 153.
- 38 Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 429.
- 39 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *El cine español en 119 películas*, Alianza, Madrid, 1997, p. 227.
- 40 Antonio CASTRO, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres editor, Valencia, 1974, pp. 153 y 156.
- 41 José Enrique MONTERDE, “La renovación temática”, *op. cit.*, p. 153.
- 42 Véase la obra de Jean-Claude SEGUIN, *Historia del Cine español*, Acento, Madrid, 1995, p. 46.
- 43 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *Cine español, años 60, op. cit.*, p. 22.
- 44 Josefina RODRÍGUEZ DE ALDECOA, prólogo a *Cuentos*, de Ignacio ALDECOA, *op. cit.*, p. 38.
- 45 *Ídem*, p. 181.
- 46 Resulta curioso que una novela de Zunzunegui, *El premio*, publicada un año antes de que Camus ruede esta película, trate también de pícaros embaucadores y rufianes que se enriquecen a costa de jóvenes incautos, pero trasladada al ámbito editorial, dando así un panorama general de prácticas comunes en España. Véase la obra de María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, p. 128.
- 47 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *El cine español en 119 películas, op. cit.*, p. 257.
- 48 Esta intención es señalada por J. Cesarabea, novelista adaptado por en Nuevo Cine Español, y guionista en *La busca*. Citado por Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 173.
- 49 Julio CARO BAROJA, prólogo a *La busca, op. cit.*, p. X.
- 50 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *Cine español, años 60, op. cit.*, pp. 55-56.
- 51 Casimiro TORREIRO, “¿Una dictadura liberal? 1962-1969”, *op. cit.*, pp. 333-334.
- 52 Carlos A. LONGHURST, prólogo a *La tía Tula, op. cit.*, p. 22.
- 53 Véase el *Diccionario de Cine español*, de Augusto MARTÍNEZ TORRES, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 248.

- ⁵⁴ Augusto MARTÍNEZ TORRES y Manuel PÉREZ ESTREMER, "Revisión crítica del llamado Nuevo Cine Español", *op. cit.*, p. 753. Véase también la lista de recaudación en taquilla desde 1965, aunque ya no entren aquí aquéllas que se estrenaron antes y sí tuvieron éxito de público, como *La tía Tula*. Esta lista puede encontrarse en la obra de Augusto MARTÍNEZ TORRES en *Cine español, años 60*, *op. cit.*, pp. 119-122.
- ⁵⁵ Gonzalo Suárez es uno de los ejemplos españoles más paradigmáticos en el caso de los autores que utilizan el medio escrito y el fílmico indistintamente, tanto como adaptador de textos de otros escritores como de sus propias obras. Pueden encontrarse todas ellas referidas en la obra de José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, p. 30.
- ⁵⁶ Antonio CASTRO, *op. cit.*, p. 415.
- ⁵⁷ *Ídem*, pp. 121-122.
- ⁵⁸ Este hecho, que es así referido por María Dolores de Asís GARROTE, *op. cit.*, p. 87, sin embargo no le merece aquí más que una breve cita, inmerecida en mi opinión a la novedad que presentaba Suárez en el panorama literario de los años 60.
- ⁵⁹ Las dos opiniones opuestas quedarían representadas, la más positiva, por Casimiro TORREIRO, "¿Una dictadura liberal? 1962-1969", *op. cit.*, p. 319, que incluso señala cómo es la mejor película de la filmografía de Eceiza; y la más escéptica, la de Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 446, que critica su defectuosa planificación y su exagerado empeño en buscar fórmulas nuevas, un comentario algo paradójico dentro de la voluntad de renovación estilística que sí materializó aquí Eceiza en la película y Suárez en el libro.
- ⁶⁰ Así, Luis QUESADA, *ídem*, p. 47, se refiere a un cuento corto de Suárez; o Augusto MARTÍNEZ TORRES en *El cine español en 119 películas*, *op. cit.*, p. 402, indica que procede de un cuento de *Los once y uno*, cuando el argumento de la película, los personajes e incluso el guión se corresponde sorprendentemente con el capítulo "La caperucita rubia" de esta novela. Véase *Rocabruno bate a Ditirambo*, Colección Ave Fénix, Plaza & Janés, Barcelona, 1997, pp. 57-89.
- ⁶¹ Román GUBERN, *Historia del cine*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, p. 419.
- ⁶² J. M. CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 133.
- ⁶³ Ver las características que plantea J. M. CAPARRÓS, *ídem*, pp. 131-132.
- ⁶⁴ Casimiro TORREIRO, "¿Una dictadura liberal? 1962-1969", *op. cit.*, p. 322.
- ⁶⁵ Antonio CASTRO, *op. cit.*, p. 414. Esta insatisfacción que provoca para los escritores las adaptaciones cinematográficas de sus obras resulta ser una tónica general, que comienza con la cesión de los derechos de autor de sus obras. Véanse algunos de los casos más relevantes en la obra de José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, pp. 28-29.
- ⁶⁶ Augusto MARTÍNEZ TORRES y Manuel PÉREZ ESTREMER, *op. cit.*, p. 759.
- ⁶⁷ Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 447.
- ⁶⁸ Así lo consideran TORRES y ESTREMER, que indican que Gonzalo Suárez creó un "personaje reprimido, quijotesco, tímido, falto de habilidad y típicamente hispánico", separándose de la idea central del libro, *op. cit.*, p. 760.