

**Darío Villanueva,**  
**«El Quijote» antes del cinema: Filmoliteratura,**  
**Madrid, Visor, 2020.**

Luis Goytisolo terminaba su discurso de ingreso en la Real Academia Española aseverando que «si hay imágenes que valen por mil palabras, hay páginas, hay frases, hay palabras que valen por un millón de imágenes» (*El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 1995, pág. 30). Precisamente con esta cita se podría sintetizar la exhaustiva labor de Darío Villanueva en «*El Quijote» antes del cinema: Filmoliteratura*, puesto que, *grosso modo*, se centra en una línea de investigación poco transitada en nuestro país, el análisis de los elementos precinematográficos de las obras literarias, aunque con bastante asiduidad se aparta de ella para abordar el fenómeno más amplio de los trasvases entre el séptimo arte y la literatura.

El cotejo de ambas disciplinas ha estado presidido, por lo general, por una serie de tópicos y prejuicios muy arraigados en la crítica especializada, que han entorpecido los estudios comparatistas; Villanueva arremete contra muchos de ellos en este trabajo, lo que tampoco supone una novedad en su dilatada trayectoria investigadora, iniciada en 1973 con «*El Jarama» de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado* (Universidad de Santiago de Compostela). Sus profundos conocimientos sobre la materia quedan demostrados a través del minucioso despliegue bibliográfico con el que sustenta sólidamente sus afirmaciones a lo largo de la introducción y los nueve capítulos que lo constituyen, sistematizado al final en el apartado «Referencias bibliográficas».

El libro nace, en realidad, de la recopilación y reelaboración de algunos de sus textos sobre filmoliteratura, desde los presupuestos de la «estética de la recepción», publicados en diferentes medios durante el período que abarca de 1994 a 2012. Tal vez esta sea la causa de que cada capítulo posea cierta autonomía dentro del conjunto, si bien la metodología seguida le proporciona suficiente entidad. La continua insistencia en los fundamentos teóricos, a veces reproduciendo de forma literal lo previamente enunciado, bien pudiera responder a un esfuerzo homogeneizador de lo que en su origen es diverso y variado.

La «Introducción» presenta una estructura tripartita en consonancia con los tres conceptos mencionados en el subtítulo «Cinefilia española y Filmoliteratura. El Precinema». Para los inicios de la *cinefilia española* hay

que remontarse a finales de los años diez del siglo pasado y señalar el papel destacado de Emilia Pardo Bazán al admitir en fecha temprana el grado de perfección que había logrado el cinematógrafo. A pesar de las vicisitudes históricas de la España del xx, tras la Segunda República, el interés por el cine no consiguió disiparse y en 1944, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid, se creó la disciplina de la *Filmoliteratura*, promovida por Joaquín de Entrambasaguas y orientada hacia las relaciones entre estas dos artes. En este contexto cobra sentido la sugestiva noción del *precinema*, de gran predicamento en la Francia de aquel entonces, con dos posibles acepciones: la primera, una suerte de «*arqueología* del cine», alude «al periodo anterior a 1895 y atiende a todos los aparatos inventados a lo largo de los años para animar y proyectar imágenes» (pág. 28); la segunda, la que verdaderamente interesa a esta investigación, consiste en el «análisis de las estructuras y recursos formales que se encuentran en los filmes y que aparecen también en obras literarias escritas antes del descubrimiento de los hermanos Lumière» (pág. 33). El estudio pionero de Paul Leglise sobre el precinematografismo de la *Eneida*, cuidadosamente explicado por Villanueva, sirve de adelanto a lo que se va a encontrar en «*El Quijote antes del cinema*», el primer capítulo y el más extenso de todos.

En estas páginas, el autor, con gran acierto, hace extensibles a Miguel de Cervantes los argumentos esgrimidos por la crítica para referirse al carácter precinemático del teatro de William Shakespeare. Para enfatizar el gigantesco poder visual de la palabra cervantina, capaz de representar todo un universo ficticio, califica la novela de *écfrasis inversa*, concepto acuñado por él mismo. Pero ¿cómo se manifiesta todo ese potencial plástico? Villanueva ofrece diferentes respuestas a tal pregunta; entre ellas, la preminencia de los sentidos del oído y la vista, las distintas técnicas descriptivas utilizadas o la *iconosfera* que ha ido envolviendo a la novela desde la publicación en 1605 de su primera parte, a la que podrían añadirse las numerosas series y películas que han aprovechado como materia argumental las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza.

Sin embargo, lo más significativo del capítulo es su estudio del precinematografismo de *El Quijote*, que constituye un novedoso acercamiento a la obra cumbre de nuestra literatura. Así, por poner tan solo un ejemplo, comenta que, cuando el narrador interrumpe el desenlace del conocido episodio del vizcaíno, «Cervantes juega aquí magistralmente con la posibilidad del llamado *frame stop*, el fotograma fijo, que se queda como congelado» (pág. 90). Sus reflexiones no abarcan, lógicamente, la integridad de una novela de semejante extensión, sino varias escenas seleccionadas con buen tino, dejando la puerta abierta a futuros trabajos que completen lo aquí trazado; ahora bien, esta brevedad no constriñe en absoluto los resultados de su examen.

Dejado a un lado el *precinema*, las relaciones transtextuales entre *Macbeth* (1606) de Shakespeare, el filme homónimo de Roman Polanski (1971) y la lectura crítica de la tragedia realizada por Harold Bloom en *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998) ocupan el grueso del capítulo tres, «La transformación de la obra literaria: los *Macbeth* de Roman Polanski y de Harold Bloom». Tras una aguda revisión de los hipertextos de Polanski y Bloom, el estudioso concluye que ambos se aproximaron de un modo similar al hipotexto shakespeariano, aun cuando no pueda probarse «un conocimiento directo de la película por parte de gran experto en el dramaturgo inglés» (págs. 138-139). Desde luego, otra propuesta valiosa, sobre la que insiste hasta el final, tiene que ver con el rechazo al término *adaptación*, que encierra la idea de «un vasallaje del filme a la novela o la pieza teatral, lo que no es de recibo habida cuenta de la autonomía estética entre los respectivos sistemas de signos que literatura y cine emplean» (pág. 120). Villanueva se muestra partidario del concepto de *transducción*, introducido por Lubomír Doležel («Semiotics of Literary Communications», 1986), que implica tres operaciones: transmisión, transformación y traducción; en cambio, opina con pesimismo que no conseguirá cuajar en la terminología metafílmica. De hecho, la palabra *adaptación*, junto a la de *transposición*, es la que más ha cuajado en estos estudios, y a menudo se emplea sin el menor ánimo peyorativo hacia el cine, pues abunda en trabajos precisamente reivindicativos de un tratamiento igualitario entre ambos cauces.

Un asunto especialmente atendido por la crítica ha sido la gran cantidad de versiones audiovisuales que ha suscitado la narrativa y el teatro valleinclanesco, razón por la que Villanueva, en «Valle-Inclán y el cine», se desmarca de esta perspectiva y opta por abordar el cinematografismo de la prolífica producción literaria del escritor. Después de un sucinto pero completo estado de la cuestión sobre la impronta fílmica de Valle-Inclán, donde advierte con buen criterio que, en contra de lo pensado en «la época incunable del séptimo arte, teatro y cine no son sino unos “falsos amigos”» (pág. 145), el investigador se detiene ante todo en *Luces de bohemia*, *Tirano Banderas* y *Los cruzados de la Causa* para justificar el influjo que el cine ejerció en el gallego, plasmado, por citar unos pocos casos, en la plasticidad y la sonoridad de las acotaciones o en la angostura del tiempo, que propiciaba el montaje simultáneo.

Buena parte de «Novela y cine, signos de narración. *Muerte en Venecia*: Thomas Mann y Luchino Visconti» es un antídoto contra una *absurda equivocación*: «la suposición ingenua de que el séptimo arte ha enseñado a la novela a hacer con el relato lo que ella nunca antes había hecho» (pág. 172). Como indica de manera esclarecedora, el cine aprendió de la narrativa una serie de técnicas, produciéndose posteriormente una retroalimentación entre ambas artes; claro está que los instrumentos con que operan cada una,

imagen y palabra, no son equivalentes. Con relación a esto, después de un ejercicio comparatista entre *Der Tod in Venedig* (1911) de Thomas Mann y la versión fílmica de Luchino Visconti (1971), apuntala que, cuando se transcribe el discurso narrativo al cinematográfico, «aunque la sustancia de contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte es inexorablemente distinto al de la primera», lo que debe entenderse como una evidente señal de la capacidad creativa del cine. Sobre la cinta del cineasta italiano vuelve Villanueva en el siguiente capítulo, «Los inicios del relato: Visconti y Francesco Rosi», donde trata el problema de las relaciones entre literatura y cine mediante la palabra, al confrontar con detalle el comienzo de cuatro narraciones, *Muerte en Venecia* (Mann / Visconti) y *Crónica de una muerte anunciada* (García Márquez / Rossi).

De vuelta a España, «Autobiografía (Camilo José Cela) y biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte» acomete otra transducción, como se puede deducir del título del capítulo. Esbozadas las principales diferencias entre el guion y la película, Villanueva pasa a explicar lo que singulariza la particular lectura de Franco respecto de su fuente literaria, *La familia de Pascual Duarte* (1942), incidiendo en su deliberado carácter abierto al no explicitar el mundo interior del protagonista, con el propósito de mover a los receptores a la reflexión; de este modo se invalida el tópico que insiste en la pasividad del espectador. Constituye el núcleo del séptimo capítulo, «Narrativa literaria y narrativa fílmica en *La colmena* (1951-1982)», otra conocida novela de Cela llevada al cine en 1982 gracias a Mario Camus, con guion de José Luis Dibildos. Villanueva alude al espinoso e inoperante concepto de la «fidelidad sustancial al sentido de la obra literaria», meta que se fijaron los cineastas, para proclamar que «no es incompatible con la libertad argumental» (pág. 278).

Del caso concreto de la transducción fílmica pasamos a una aportación más genérica en «El cine en la generación del medio siglo: el neorrealismo literario español». Un nombre muy reiterado a lo largo de estas páginas es el de Caro Baroja, autor de un libro clave (*El neorrealismo cinematográfico italiano*, 1955) para entender el rumbo neorrealista que estaba experimentando el cine de Italia y que tanta influencia ejerció sobre nuestros novelistas de mediados de siglo. Villanueva ofrece una abultada nómina de escritores españoles en los que se perciben las huellas de esta corriente, circunstancia de la que ya se había percatado en el citado estudio de *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio, al reparar en los puntos de unión de este con Cesare Zavattini. Acaba el autor con una pregunta que parece haberle obsesionado durante mucho tiempo: «¿Será reduccionista en exceso la vinculación —más que preferente, casi exclusiva— entre neorrealismo italiano y novela del medio siglo español que acabamos de trazar?» (pág.

313). El testimonio de Juan Marsé, uno de los integrantes más jóvenes del grupo, despeja todo tipo de dudas y confirma su planteamiento.

Cierra el libro un breve capitulo titulado «Historia, cine y novela: *Soldados de Salamina*», donde se pregunta el porqué de la predilección de nuestros escritores por el tema de la guerra civil, llegando a la conclusión de que «el enfrentamiento fratricida plantea de forma dramática no solo todas las interrogantes y contradicciones de nuestra historia, sino también el propio carácter o modo de ser español, al tiempo que encarna un mito de amplias posibilidades de desarrollo literario, el de Caín y Abel» (pág. 316). Una de las novelas surgidas de esta atracción todavía latente es *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, un auténtico éxito editorial rápidamente trasladado al cine de la mano de David Trueba en la película homónima de 2003. El aspecto capital es el juego de hipertextualidades que rodea el proceso genésico de la novela y el filme, que viene a insistir en la relevancia de los trabajos comparatistas: Villanueva arguye la metáfora del «gran río que se nutre de sus afluentes» (pág. 329) para ilustrar que la novela es un hipertexto fruto de la concurrencia de numerosos hipotextos escritos, orales o documentales; que, a su vez, la película de Trueba es un hipertexto de la obra literaria, y que ambos funcionan como hipotextos de *Diálogos de Salamina*, un libro que recoge conversaciones de esta pareja de creadores tan bien avenida y que, por otro lado, permite conocer mejor el proceso de transducción fílmica.

Observando el libro en su totalidad, como ya apreció al inicio de esta reseña, es necesario recordar que está conformado por trabajos procedentes de una amplia y fecunda trayectoria, engarzados por el delicado hilo que supone el pertenecer a un campo de estudio rico y complejo como es el de las relaciones del séptimo arte con la literatura, y viceversa. Su estructura aparentemente abierta, clara consecuencia de esta heterogeneidad, podría entenderse como una invitación a seguir con las diferentes líneas propuestas en sus más de trescientas páginas. El panorama perfilado en «*El Quijote*» antes del *cinema: Filmoliteratura* es sugerente y prometedor, y servirá sin duda como acicate para nuevos trabajos en este ámbito de estudio. No se me ocurre una conclusión mejor que recuperar aquí la glosa que Villanueva hace de una cita de Gérard Genette en *Palimpsestes* para resaltar la hondura del diálogo que la literatura entabla con otros textos: «la hipertextualidad no es más que uno de los nombres que se da a esa incesante circulación de textos sin la que la literatura no tendría sentido ni valdría la pena» (pág. 331).

MANUEL J. MUÑOZ ÁLVAREZ  
Universidad de Málaga